Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина»

На правах рукописи

ЖИЛЯКОВ СЕРГЕЙ ВИКТОРОВИЧ

МНЕМОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Специальность: 5.9.1. Русская литература и литературы
народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Елец – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение…….. 5

Глава 1. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МНЕМОНИЧЕСКОГО: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ……23

§1. Введение в проблему гуманитарного исследования мнемонического…….. 23

1.1. Философское понимание памяти
1.2. Память как объект изучения психологии
1.3. Социология памяти
1.4. Историческое измерение памяти
1.5. Культурологическое осмысление памяти.
1.6. Репрезентация мнемонического в науке о литературе
1.6.1. Память в контексте исторической поэтики
1.6.2. Мнемонический диалогизм в литературе
1.6.3. Мемуарная литература

§ 2. Мнемоническое в контексте исторических эпох и периодов…… 58

2.1. Античность
2.2. Средневековье и Ренессанс
2.3. XVII – XIX века
2.4. XX и XXI века

Глава 2. МНЕМОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ КАК СИСТЕМНОЕ ЯВЛЕНИЕ: ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА ……. 96

§ 1. Жанровая система мнемонической поэзии: постановка и решение проблемы ……... 96
§ 2. Архетип камня в мнемонической поэзии…….. 116

Глава 3. ЗАРУБЕЖНАЯ МНЕМОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ…….. 151

§ 1. Жанровые формы коллективной памяти в зарубежной поэзии…….. 151
§ 2. Мнемонический мотив в системе мортальных жанров (плач, элегия, стихотворение «На смерть…», стихотворный некролог, эпитафия)…… 154

2.1. Мнемоническая составляющая в элегии
2.2. Мотив памяти в некрологе и в стихотворении «На смерть…»
2.3. Мнемонический (мемориальный) компонент эпитафии

§ 3. Поминальные жанры в зарубежной поэзии …….. 181
3.1. Жанровое подражание обрядовой поминальной поэзии
3.2. Поминальная поэтика стихотворного реквиема
3.3. Мартиролог
§ 4. Мнемонические мотивы в стансах и травелоге ……210
§ 5. Мнемонический потенциал в жанрах восточной поэзии…… 215
§ 6. Репрезентация мнемонического мотива в мемориальной жанровой традиции зарубежной лирики (стихотворный «памятник», экфрасис, эпиграфия, стихотворение «В альбом»)……219
§ 7. Генеалогическая лирика: мнемонический аспект……226
§ 8. Мнемонические жанры (биография, автобиография, стихотворное «воспоминание», идиллия, «о детстве героя», валета)……237
§ 9. Мемуарная лирика……275
§10. Репрезентация циклической памяти и другие формы мнемонизации 279

Глава 4. РЕЦЕПТИВНО-РИТОРИЧЕСКИЙ ПЕРИОД МНЕМОНИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ВИЗАНТИЯ – ДРЕВНЯЯ РУСЬ – XVIII ВЕК) ……..... 285

§ 1. Репрезентация мнемонического прецедента в византийской литературе…… 285
§ 2. Истоки мнемонической поэзии в древнерусской литературе: специфика жанровых форм и модификаций……297
2.1. Мнемонический мотив
2.2. Вставка мнемоническая
2.3. Мнемонические жанры, их синтез и макротекстовые образования
§ 3. Особенности жанрового функционирования мнемонической поэзии в древнерусской литературе XVII века ……309
§ 4. Русская мнемоническая поэзия XVIII века ……..... 314

Глава 5. МНЕМОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – XXI ВВ. …… 324
§ 1. Теоретические и культурно-исторические предпосылки жанровых трансформаций в XIX – XX веках ……..... 324
§ 2. Мортальные жанры мнемонической поэзии в русской литературе XIX – XXI веков…….. 327
2.1. Плач
2.2. Мнемонические перипетии элегии
2.3. Стихотворение «На смерть…» и поэтический некролог

§ 3. Мнемоническая поэзия XIX – XXI веков ……..... 347
3.1. Стихотворная биография
3.2. Стихотворное «воспоминание»
3.3. Автобиография
3.4. «О детстве героя»
3.5. Генеалогическая поэзия
§ 4. Поминальные жанры в русской мнемонической поэзии…… 381
4.1. «Памяти…» и реминисцентная поэтика
4.2. Реквием стихотворный
4.3. Поэтический мартиролог
§ 5. Мемориальные жанры в русской поэзии (эпитафия, стихотворный «памятник», экфрасис, эпиграфическая лирика, стихотворение «В альбом»)……..409
5.1. Эпитафия
5.2. Стихотворный «памятник»
5.3. Эпиграфия, «В альбом» и экфрасис
§ 6. Мемуарная лирика……422
§ 7. Циклическая репрезентация мнемонической поэзии (календарная поэзия, прапамять)…….....425
§ 8. Мнемонический мимесис и парафрастические жанры (стихотворные легенда, сказание, предание, быль и др.)…….....434
§ 9. Жанры с вероятным мнемоническим компонентом: видение, травелог, валета, напутствие, стансы…… 439
§ 10. Забвение как жанровая антитеза памяти. Жанры с «мнемонической тенденцией»……..... 442

Заключение……...448
Список источников и литературы……..453
Приложения……..530

Диссертация посвящается светлой памяти моего учителя
Бориса Павловича Иванюка

ВВЕДЕНИЕ

Проблема памяти – одна из основных в гуманитарных исследованиях современности. Память представляет собой «одно из важнейших свойств бытия, любого бытия: материального, духовного, человеческого» [Лихачев 2019: 150], поскольку находится в фокусе проблем антропологической проекции. Памятное (мнемоническое) пронизывает всю человеческую культуру, становясь своеобразным сопротивлением безымянности и «забвенности» бытия. «Самое стремление памятовать, – пишет П.А. Флоренский, – эта “воля к незабвенности”, превышает рассудок» [Флоренский 2003: 44], предоставляя возможность интуиции человека действовать в направлении осуществления мнемонического. Память неустанно служит приращению человеческой экзистенции, придавая онтологический смысл культуре, которая тем самым успешно «противостоит времени» [Лотман 1992: 201], является его «относительным упразднением» [Соловьев 1988: 808], выступает инструментом сопротивления энтропии как атрибуции хаоса.

«Культура есть память» [Лотман 2016: 9], поэтому главная интенция культуры – борьба с забвением, осмысливаемая как имманентная экзистенциальная потребность [Хайнади 2000]. Эта потребность – «*панмнемонизм*»[1] – получает разные формы реализации и осуществления в человеческой культуре, обусловленной различными историческими парадигмами ее существования. Память настолько фундаментальная категория человеческого бытия, что именно в качестве доминирующей она признается даже в области естественных наук. Так, выдающийся физиолог А.А. Ухтомский отмечает, что память «следует считать подвижным фондом, от которого отправляется, которым руководится и на котором строится текущая нервная жизнедеятельность… человеческого сознания» [Ухтомский 2022: 230].

[1] Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, курсив наш.

Мнемоническое – естественная и наличная предикация Памяти как отдельной антропологической сферы бытия[2] – есть целая система явлений во всем своем многообразии (историческом, жанрово-литературном, культурном, религиозном); оно требует первичного обнаружения через посредство дедуктивного извода – от общего к частному – сначала представлений о памяти вообще, а затем о разносферной ее применимости и осуществления.

Память «всегда “сопряжена с прошлым”» [Чеканцева 2017: 61] как пережитым опытом. В ретроспекции находится сфера памяти как бытия-в-себе, а благодаря процессу воспоминания она сопутствует восхвалению и почитанию, а также воспроизведению в знаках-образах уже произошедших, но отсутствующих в настоящем значимых событий. Память придает всякому художественному (и не только) образу фундаментальную основу, она «не обедняет образа: он живет новой жизнью во времени, происходит непрестанное обогащение и обновление его смысла в развивающемся далее контексте мира» [Бахтин 1997: 79].

Кроме того, именно память позволила человеку качественно преобразоваться, совершить прорыв в сферу историчности своего существования. Вот что об этом пишет философ-экзистенциалист К. Ясперс: «Скачок из этого простого существования в историю характеризуется, вероятно … сознанием и *воспоминанием*, передачей духовного достояния – тем самым совершается освобождение от того, что составляет только настоящее…» [Ясперс 1991: 72].

Сегодня состояние «одержимости памяти» в парадигме фрагментарного сознания современного человека «является одним из аспектов овладения временем в условиях темпоральной трансформации» [Головашина 2015: 30] ускоряющегося социального бытия. Поэтому в эпоху гипердинамичного развития память становится тем стабилизирующим фактором, который возвращает человека к самому себе, своим истокам, ценностям и моральным ориентирам. И в этом смысле она способствует противостоянию дезориентации человека в мире, являясь одним из инструментов ее предотвращения или преодоления.

[2] Справедливо говорить о мнемосфере как отдельной области изучения памяти, так как тенденции в этом направлении уже складываются в виде предложенных теоретических учений [Федоров О. 2011].

Наряду с другими культурными универсалиями, составляющими сущность витального и мортального модусов действительности, память становится по праву важнейшим, придающим осмысленность человеческому бытию, феноменом. Можно сказать, память размеривает человеческое существование, которое вне ее не имеет смысла, как и вся человеческая культура в целом, нуждающаяся в познании. (Неслучайно в просветительской «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел» (Франция, XVIII в.) память представляет один из трех разделов всего знания.) Вследствие ее важности и значимости тема памяти имеет широкое и многоаспектное присутствие в художественной литературе. Она включает литературу в контекст более широкого механизма культурной памяти, которая отвечает за процессы приема, усвоения, трансляции и ретрансляции массива текстов, а значит, и смыслов, расширяя первоначальную коммуникативную функцию – с помощью лингвистических знаков сохранять и передавать информацию для будущих поколений, «зашифровывает и дешифровывает сообщения, переводит их из одной системы знаков в другую» [Лотман 2000: 395]. Показательно, что в Древней Греции хранитель документов, архивариус, назывался mnemon («хорошо помнящий»).

В то же время художественной литературе присуща собственная генетическая память [Бочаров 2012], позволяющая продлять не только ее существование, но и через время и пространство коммуницировать и циркулировать смыслами между жанровыми и родовыми формами, а также участниками литературного процесса – автором, читателем и критиком, как в синхроническом, так и диахроническом срезах. Так как литературный жанр, благодаря памяти («память жанра»), в продолжении всей жизни помнит свое прошлое, остается, несмотря на развитие, «всегда тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно» [Бахтин 2002: 120], он является носителем и аккумулятором художественной (идея, тема, образ, форма и проч.) преемственности, составляющей его онтологическую сущность.

В контексте этого справедливо говорить о том, что проникающая все существо литературы память в наиболее концентрированном виде присутствует в определенных жанрах поэзии, называемых диссертантом мнемоническими и

выделяемых по аналогии с предложенными Г.В. Поспеловым [Поспелов 1970: 65], [Поспелов 1972: 236–252], Б.П. Иванюком [Иванюк Визионерская поэзия 2013], [Иванюк Жанры литургической поэзии 2013] концепциями содержательных типов жанров, а также по сходству с уже ставшими привычными дефинициями «описательная поэзия», «любовная лирика» и «философская лирика» в одну систему.

Мнемонические жанры, представляющие одноименную поэзию, – это не просто понятийная абстракция, за ней стоит мощный пласт лирических смыслов, которые, известные еще с самых первых времен ее зарождения, продолжают существовать в современной литературе, будучи связанными со своими национальными или интернациональными прецедентами.

Для нас несомненно то, что система мнемонических жанров поэзии, как и вся литература в целом, обладают эстетической функцией, в то же время, по меткому замечанию М.М. Бахтина, каждый в отдельности жанр «есть совокупность способов коллективной ориентации в действительности с установкой на завершение» [Бахтин (Медведев) 1928: 184] и, имея соответствующий «понимающий потенциал» [Головко 2009], он является художественной «моделью мироздания», представляющей собой «творческий механизм, посредством которого локальный мир литературного произведения преобразуется в космос» [Лейдерман 2010: 88]. В этой связи значимым и самым стабильным критерием для выявления системности мнемонической поэзии становится тема произведения, сопряженная с проблематикой, которые в той или иной степени обобщают выработанное отношение жанров, входящих в ее состав, к жизни.

Специальной задачей настоящего исследования является определение тематической самостоятельности мнемонических жанров в русской поэзии, кооперирующихся в отдельную систему, которой предшествуют аналогичные образования в зарубежной литературе. Данная работа предполагает изучение специфики и разнообразия типологических вариантов произведений мнемонических жанров в русской поэзии в их преемственной связи с зарубежными аналогами в контексте основных фаз развития жанра как такового, шире – историко-поэтической смены известных парадигм художественности.

В работе осуществлено системно-целостное изучение произведений мнемонических жанров русской поэзии XVII – XXI веков, опирающееся на сравнительно-исторический, типологический и историко-генетический ***методы исследования*** литературного произведения, чтобы прояснить их теоретический статус в комплексе литературных проблем, объяснить закономерности культивирования в определенный исторический период, выявить специфику их развития и функционирования.

Теоретическая и методологическая база. В диссертационной работе мы опирались на теорию жанров в исследованиях М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг, Д.С. Лихачева, С.С. Аверинцева, Г.Н. Поспелова, В.И. Тюпы; в вопросах описания и осмысления жанрообразующих и жанроформирующих факторов (атрибутов) как отдельных жанров мнемонической поэзии, так и во взаимосвязи с иными жанровыми типологиями – на труды М.Л. Гаспарова, В.М. Головко, О.В. Зырянова, Б.П. Иванюка, Н.Л. Лейдермана, И.П. Смирнова.

Степень научной разработанности проблемы. Изучение собственно мнемонического и его дериватов, отраженных в отдельных произведениях художественной литературы, получило распространение в новейших литературоведческих исследованиях. Можно сказать, что в последнее время на базе имеющихся трудов создался целый кластер мнемонического литературоведения (четвертое направление изучения мнемонического в литературоведении после исторической поэтики, внутрилитературного диалога, мемуаристики).

К наиболее основательным исследованиям, посвященным проблеме функционирования памяти в литературном произведении или в целом творчестве отдельного автора, можно отнести труды таких отечественных и зарубежных исследователей, как Л.М. Нюбина «Поэтика и прагматика мнемонического повествования» (2000), Э.Д. Томпсон «“Братья Карамазовы” и поэтика памяти» (2000), О.В. Евдокимова «Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова» (2001), Н.З. Коковина «Категория памяти в русской литературе XIX века» (2003), Е.М. Болдырева «Memini ergo sum: автобиографический метатекст И.А. Бунина в

контексте русского и западноевропейского модернизма» (2007), О.В. Свахина «Функции культурной памяти в повестях И.С. Тургенева 1850–1870-х годов» (2008), Е.А. Иваньшина «Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова» (2010), Иванюк Б.П. «Память жанра, память о жанре и метажанр» (2011), Фенчук О.Н. «Структура и функции памяти в поэзии И.А. Бунина» (2012), С.Г. Бочаров «Генетическая память литературы» (2012).

Актуальность исследования обусловлена, во-первых, важностью и значимостью обращения к теме литературных форм памяти – универсальной социометрической категории, имеющей онтологическое основание. Во-вторых, она продиктована отсутствием теоретических трудов, посвященных мнемонической сфере поэзии. В-третьих, изучение отдельной области поэтического всегда способствует расширению и углублению самого понимания поэтического процесса, придает уточняющий характер уже известным литературоведческим явлениям. В-четвертых, если понимание механизма «памяти жанра» и связанных с ним дериватов придает художественной литературе осмысленность в качестве недискретного процесса, позволяющего судить о преемственной связи между отдельными жанрами, направлениями, приемами и проч., то выявление и изучение отдельной сферы – мнемонической поэзии, преследует основную задачу обнаружения в ней, литературе, системности жанровых образований, основанной на структурно-семантических связях элементов (жанров), входящих в состав данной укрупненной группы жанров.

Связанная с актуальностью ***новизна*** диссертационного исследования определяется следующими обстоятельствами. Несмотря на то что многие жанры (элегия, «На смерть…», «воспоминание», реквием, «Памяти…»), входящие в систему мнемонической поэзии, довольно обстоятельно изучались в трудах зарубежных и отечественных исследователей[3], все же они не рассматривались в качестве компонентов отдельной структурно-тематической организации –

[3] К примеру, элегия основательно рассматривается в работах: [Фризман 1973], [Гуковский 2001], [Гаспаров 1997], [Козлов Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории 2013]; «На смерть…» и «Памяти…» в качестве разновидностей «эпитафической» и «мемориальной» лирики предлагаются к рассмотрению в статьях: [Кихней 2005], [Кихней 2008] и т.д.

системы мнемонических жанров[4], имеющей достаточно устойчивый состав как в зарубежной, так и в русской лирике.

Хотя в литературоведении и истории литературы достаточно интенсивно рассматриваются темы и мотивы памяти и забвения, обобщаемые в концептах, плодотворно изучается литература так называемого «человеческого документа», включающая в себя автобиографию, мемуары, литературу воспоминаний, дневниковые, тетрадные записи и т.д., в основном прозаического характера [Шайтанов 1979], [Тартаковский 1999], [Нюбина Диссертация 2000], [Николина 2002], [Симонова 2002], [Шкляева 2002], [Антюхов 2003], [Мишуков 2007], [Кознова 2009], [Федотова 2010], [Кознова 2011], [Бикеева 2014], [Мажарина 2014], появляются междисциплинарные исследования, посвященные способам и формам представления мнемонического [Память как история и воображение 2023], до сих пор еще не выделялась в качестве объекта исследования мнемоническая поэзия. Отсутствие специально посвященных теоретических трудов мнемоническим жанрам, как и самой дефиниции, впервые в филологической науке получают понятийное закрепление. Также в диссертации впервые дается развернутое объяснение поэтики таких жанровых форм с ранее теоретически непроясненной природой, как стихотворения «Памяти…», «На смерть…», реквием, поэтический некролог, обосновывается такое феноменальное метажанровое образование, как «генеалогическая поэзия». Причем данные жанры рассматриваются в развернутом аспекте: генезис, внутреннее ядро архаики (жанровый архетип), динамика исторического развития, их синтез и структурно-семантические взаимодействия с иными жанровыми формами.

Объект исследования **–** русская лирика XVII – XXI вв., входящая в контекстуальную связь с зарубежной поэзией от Античности до современности.

Предмет исследования **–** мнемонические жанры как системная организация лирического рода литературы.

Достоверность исследования обусловливается тщательным отбором значительного по своему объему исследуемого материала (проанализировано

[4] Лишь отдельные научные статьи Б.П. Иванюка посвящены указанной и иной проблематике, включающей в том числе мнемонический аспект [Иванюк Жанровая репрезентация 2017].

около 1000 текстов мировой поэзии более чем 350 авторов). При этом изучался арсенал жанров, относящийся к зарубежной – западноевропейской, американской и восточной, – русской литературным традициям; по необходимости, продиктованной внутренней логикой исследования, привлекался прозаический художественный материал. В качестве аналитической базы отобраны в первую очередь те стихотворные тексты, в которых жанровая номинация эксплицирована в заголовке произведения. Однако привлекаются и стихотворения с неявной (имплицитной) номинацией, когда жанровая атрибуция сознательно умолчана автором, но все же вскрывается при более пристальном изучении.

В результате представлен обширный репертуар и большое разнообразие вариантов жанров мнемонической поэзии. Чтобы достичь максимальной достоверности результатов, источниками исследования служили академические издания текстов, серия «Библиотека всемирной литературы», полные собрания сочинений авторов.

Теоретическая значимость диссертации заключается в выявлении новой сферы поэзии, представленной мнемонической жанровой системой, включающей как традиционные (элегия, плач), так и обойденные научной рефлексией, а потому и имеющие до сих пор в литературоведении неясный статус (стихотворные «воспоминание», «На смерть…», «Памяти…», реквием и т.д.) жанры; в описании исторического развития мнемонической поэзии, особенно в русской литературе, в обнаружении наиболее устойчивых признаков, а также мотивов инвариантной модели мнемонических жанров, среди которых особую значимость приобретают архетипический образ камня и его дериваты, а также вектор лирической коммуникации; в репрезентации различных синтетических и иных форм взаимодействия мнемонических жанров – внутри системы и за ее пределами. При этом прослежена имманентная логика развития системы мнемонической поэзии, корреспондируемая с известными этапами исторической поэтики жанров, вызванными сменой художественных парадигм.

Практическая значимость диссертационной работы состоит в том, что материалы и выводы исследования могут быть использованы в курсе преподавания истории русской литературы XVII − XXI вв., при изучении

отечественной жанрологии в разделе лирического рода литературы; в общих школьных и вузовских курсах истории русской литературы, а также при разработке спецкурсов и семинаров по истории поэзии и лирических жанров. Изучение мнемонических жанров предполагает использование значительного количества терминов и понятий (жанр, модус художественности, память жанра, память о жанре, жанровый инвариант, антижанр, мнемоническая инверсия, метажанр, внутренняя мера жанра, жанровый архетип, знаковый вектор лирической коммуникации, жанрообусловливающие, жанроформирующие и жанрообразующие факторы и др.), понимание которых необходимо для интерпретации стихотворного текста, что в итоге обогащает методологию анализа лирики и облегчает ориентацию в современном понятийно-категориальном аппарате. Широкий спектр определений, понятий и терминов, предлагающих взаимосвязь предмета изучения (мнемонические жанры) с иными культурно-историческими явлениями (жанровый архетип, забвение), между которыми устанавливаются прочные теоретические отношения, способствует дальнейшей возможности выхода темы в междисциплинарное пространство.

Цель диссертационного исследования – обосновать феномен мнемонических жанров и проследить его эволюцию в русской лирике в исторической взаимосвязи с зарубежной.

Задачи исследования обусловливаются предметной сферой, а также ожидаемыми результатами:

– выделить из антропологической сферы и исследовать категорию «мнемоническое»[5] в ее презентации в различных областях (преимущественно гуманитарного, прежде всего литературоведческого) знания;

– выявить системное единство мнемонических жанров в мировой литературе;

– определить устойчиво типологические признаки системности мнемонических жанров – тему и архетипический образ камня (жанровый архетип) и связанное с ним направление лирической рефлексии;

[5] Ее можно охарактеризовать в виде интеллигибельного и сенсуалистского концепта (идеи), подобного художественному образу, доступному одновременно познавательному акту и эстетическому восприятию.

– провести, где это необходимо, сравнительно-типологическое сопоставление мнемонических жанров в русской и зарубежной литературе;

– охарактеризовать основной жанровый состав, относительно устойчивые признаки жанров, их типологию и межжанровые взаимодействия в процессе их исторического развития в зарубежной литературе, учитывающие основные художественно-методологические циклы и периоды смены художественных парадигм;

– проследить пути развития мнемонической поэзии в древнерусской литературе;

– выявить типологию жанров мнемонической поэзии в русской литературе, представив ее в системе;

– произвести аналитическое описание истории взаимодействия мнемонических жанров в контексте других жанровых форм;

– наметить в системе мнемонических жанров антитрадиционные тенденции – «мнемоническую инверсию», конституирующую феномен «антижанров» («антипамятник», «антиреквием» и т.д.);

– показать широкое многообразие мнемонических жанров в русской поэзии в их взаимосвязи с основными периодами литературного процесса;

– рассмотреть пародийные и иронические варианты мнемонических жанров в русской поэзии.

***Основные положения, выносимые на защиту*:**

1. Мнемоническое как системообразующее явление, категоризирующее в целом человеческое бытие, составляет неотъемлемое свойство антропологической сферы, присущее, в частности, многим областям гуманитарного знания. В литературоведении оно проявляется трояко: на имплицитно-родовом уровне (по С.Г. Бочарову, «генетическая память литературы»), посредством межлитературных контактов («бродячие» сюжеты, мотивы, образы), в виде мемуаристики. Мнемоническое по-разному представляется в известных периодах культурно-исторической динамики, обусловливающей смену художественных парадигм и методологических циклов. Так, в силу известной установки на

идеализацию национальной памяти в романтизме мнемоническое активизируется, напротив – в футуризме его применение минимально в условиях преобладания проспективной интенции в искусстве.

2. В поэзии память культивируется корпусом мнемонической лирики, в которой на постоянной основе, начиная с античности, функционирует приблизительно (за исключением жанровых особенностей национальных литературных традиций) один и тот же комплекс жанров. Он представляет собой системное единство мнемонических жанров в мировой литературе, обусловленное общим для каждого жанра в отдельности, входящего в его состав, памятным мироперeживанием.

3. Системное единство мнемонических жанров определяется такими устойчиво типологическими признаками, как тема – внешне явленный для реципиента показатель, относящийся к «жанрообусловливающим факторам» (В.М. Головко), а также скрытый в глубине жанровой структуры компонент его архаики – архетипический образ камня (жанровый архетип), вокруг которого чаще всего организуется жанровый хронотоп и складывается так называемый «ассоциативный фон» (Н.Л. Лейдерман), становящийся суггестивно-эмоциональным центром притяжения лирической рефлексии. Жанровый архетип, конституированный в виде архетипического образа камня, представляется наиболее подходящим для мнемонической жанровой системы, как в онтологическом (присутствие его определяется на разных уровнях фактически в каждом жанре), также и эпистемологическом (обладает прочными качественными характеристика в виде носителя и хранителя информации) планах осмысления проблемы. Оба компонента (тема и жанровый архетип) составляют ту интегративную силу, с помощью которой удерживаются на протяжении тысячелетий прочные связи между жанрами, входящими в художественное целое более высокого порядка – жанровую систему.

4. Мнемоническая жанровая система, как и всякая иная относительно устойчивая по качеству и стабильная по своему составу целостность, подвержена не только интегративному воздействию со стороны взаимосвязи компонентов, входящих в ее состав – жанров, но также характеризуется внутренней

структурной дифференциацией. Ее маркер в мнемонической поэзии – направление (вектор) лирической рефлексии жанра, который образует единую связь архаики с архетипическим образом камня, проецирующимся во вне – в фокус мнемонического мироперeживания, сконцентрированного на предикатах (референтах) жанрового архетипа. Направление лирической рефлексии разграничивает систему мнемонической поэзии на три сферы и в зависимости от интенции, вызванной семиотическим «низом», «серединой» и «верхом», подразделяет ее жанровое единство на на «элегическую», «нейтральную» и «одическую» подсистемы. В то же время оно является маркером комплементарности указанных групп жанров на примере произведений календарной и генеалогической поэзии, лирических творений, обусловленных темой прапамяти, занимающих объединительную позицию. Так, система мнемонической поэзии как таковая демонстрирует жанровую организацию, воплощающую принцип диалектического единства противоположностей, входящих в ее состав элементов – жанров.

5. На основании сравнительно-типологического сопоставления мнемонических жанров в русской и зарубежной литературе обнаруживается, что мнемоническая поэзия включает следующие жанровые подсистемы: поминальная, мемориальная, собственно мнемоническая, мортальная, мемуарная, поэзия с тематической доминантой прапамяти и календаря, генеалогическая поэзия, стихотворные парафразы прозаических жанров, объединенных концептом коллективной памяти. Мортальная подсистема репрезентирована элегией, эпитафией, стихотворением «На смерть…», плачем; поминальная – «Памяти…», реквиемом, стихотворным мартирологом; мнемоническая – одой (частично), стихотворными биографией и автобиографией, «воспоминанием», «о детстве героя», генетлиаконом; мемуарная – лирическим дневником, тетрадью; мемориальная – стихотворным «памятником», экфрасисом, эпиграфией и альбомной лирикой; жанры, тематизирующие прапамять, и календарная поэзия как формы репрезентации циклического времени; генеалогическая поэзия; стихотворные парафразы прозаических жанров, объединенных концептом

коллективной памяти (легенда, сказание, предание и проч.); примыкают к мнемонической системе жанры с факультативным мнемоническим мотивом (видение, идиллия, травелог, напутствие, валета). При этом элегия, как и эпитафия, относится одновременно к мнемонической подсистеме жанров, а плач имеет вдобавок поминальные признаки.

6. Характеристика видов памяти, представляемой жанрами мнемонической поэзии, позволяет классифицировать их по таким типам: ретроспективная личная память (элегия, «воспоминание», автобиография, мемуарная поэзия, «о детстве героя», автоэпитафия); ретроспективная «чужая» личная память (некролог, «На смерть…», «Памяти…», биография, эпитафия, плач); ретроспективно-коллективная – мартиролог, реквием (выборочно), стихотворные парафразы прозаических жанров (легенда, предание и т.д.); проспективная – «памятник», экфрасис; циклическая – календарная поэзия и жанры, представляющие прапамять.

7. Жанры зарубежной мнемонической поэзии, за исключением некоторых (реквием, «Памяти…», «На смерть…»), проходят типичные этапы своей исторической жизни – генезис, становление (канон, инвариант), синтез. Под влиянием общезакономерной смены культурно-методологических циклов и трансформации художественных парадигм жанры мнемонической зарубежной поэзии подвергаются модернизации и синтезу в рамках внутрисистемного межжанрового взаимодействия (к примеру, в «Элегии на смерть доктора Донна» Т. Керью совмещены два жанра – элегия и стихотворение «На смерть…», реквием в творчестве Р.-М. Рильке («Реквием по одной умершей подруге» и др.) скрещивается со стихотворением «Памяти…», стихотворный «памятник» в «Мемориальном столбе» Ф. Хеманс вбирает черты реквиема, стихотворный «памятник» Я. Менарта («Памятник») структурно воплощает мотив генеалогической поэзии, вставкой репрезентирована эпитафия в «Элегии» Г. Аполлинера, «Моя эпитафия» Бенджамина Ннамди Азикиве демонстрирует коллаборацию автоэпитафии и автобиографии и т.д.). Также имеет место кооперация (на уровне мотива) с иными жанрами – валетой, сновидением, стансами и проч.

8. Мнемоническая поэзия в русской литературе в качестве диахронической системы жанров обладает своей аутентичной периодизацией, обусловленной вторично-производной, но в то же время уникальной природой некоторых жанров, однако в целом вписывающейся в историческую последовательность сменяющихся художественных парадигм. Основные пути развития мнемонической поэзии в древнерусской литературе выявляются на основе анализа ее взаимодействия с предшественником – византийской мнемонической поэзией. В этой связи древнерусский этап развития мнемонической поэзии можно охарактеризовать «рецептивно-риторическим», в концептуальную основу которого заложена идея восприятия готовых жанровых форм, отрепетированных религиозно-духовной практикой. Подавляющее большинство жанров в рецептивно-риторическом периоде обслуживает посмертную память, включенную в контекст поминания, в комплексе они составляют мортально-поминальную подсистему мнемонической поэзии. В этом плане древнерусскую литературу логично представить как пролог мнемонической поэзии.

9. Следующий этап развития русской мнемонической поэзии связан с XIX веком – временем, с одной стороны, инициирующим возникновение таких жанров, как стихотворное «воспоминание», стихотворения «Памяти…», «На смерть…», реквием стихотворный, а также поэтический некролог. С другой стороны, тогда же в литературном процессе, при случившейся еще в конце XVIII века смене художественной парадигмы, в которой жанровое сознание уступает персонально-стилистическому (переход от «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев) к поэтике «художественной модальности» (С.Н. Бройтман)), наметилась тенденция, обратная мнемонической, названная диссертантом «мнемонической инверсией». Ее суть заключается в жанровом противостоянии классическим (каноническим) образцам, обусловившем появление так называемых «антижанров» – «антипамятник», «антиреквием» и др., заявляющих об иной – «противомнемонической» – линии развития мнемонической поэзии.

10. История развития мнемонических жанров в русской поэзии XIX – XXI веков отмечается, кроме традиционных, неосинкретическими, пародийными и ироническими вариантами (реквиемы Е. Мнацакановой, «памятники»

И. Бродского, М. Генделева, А. Пурина, Г.М. Кружкова, автоэпитафия В. Павловой), наличие которых вписывается в общую закономерность литературного процесса. Аналитическое описание истории взаимодействия мнемонических жанров в русской поэзии показывает, что они, обладая высокой жанровой валентностью, часто вступают в тесное сотрудничество с жанрами иных систем и типологий – визионерскими (сновидение), стансы, травелог, пасторалью. Симптоматичным оказывается для мнемонической поэзии в русской литературе внутрисистемное взаимодействие, в результате чего появляются скрещенные формы – «воспоминание» и «о детстве героя» объединены в «Воспоминании о детстве» И. Никитина, «Листок из дневника» А. Плещеева как жанр мемуарной лирики вбирает в структуру элегический компонент, «Реквием по Владимиру Высоцкому – шоферу и гитаристу» А. Вознесенского имеет жанровые признаки стихотворения «Памяти…», в мнимом реквиеме Вознесенского «Неизвестный – реквием в двух шагах с эпилогом» проступают очевидные атрибуты стихотворного «памятника» и т.д.

Апробация работы. Основные результаты данной работы нашли отражение в 58 статьях, 25 из которых опубликованы в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК Министерства науки и высшего образования РФ, в том числе 3 статьи опубликованы в журналах международных баз Scopus и Web of Science, остальные – в сборниках научных работ и литературоведческих журналах, учебных пособиях по спецкурсу, монографии. В ходе исследования по материалам диссертации сделано 24 доклада на международных (20) и всероссийских конференциях (4): всероссийская конференция «Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья (к 150-летию со дня рождения И.А. Бунина)». Елец, Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2020; всероссийская конференция «Филология, лингвистика и лингводидактика: вопросы теории и практики». Елец, Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2020; международная конференция «Филология, лингвистика и лингводидактика: вопросы теории и практики». Елец, Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2021, 2022; международная научно-практическая конференция «Лингводидактика в неязыковом вузе: традиционные и

инновационные подходы». Ярославль, Ярославский государственный технический университет, 2020, 2021; международная научно-практическая конференция «Лингводидактика и лингвистика в вузе: традиционные и инновационные подходы». Ярославль, Ярославский государственный технический университет, 2024, 2025; всероссийская научная конференция «Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья (к 150-летию со дня рождения И.А. Бунина)». Елец, Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2020; международная научно-практическая конфренция «”Бунинская Россия”» в контексте современных гуманитарных исследований. Елец, Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2025; международная научно-практическая конференция «Дискурс современных масс-медиа в перспективе теории, социальной практики и образования». Белгород, Белгородский государственный национальный исследовательский университет, 2020, 2024; Седьмые Международные научные чтения «Калуга на литературной карте России. Автор–текст–читатель: теория и практика анализа». Калуга, Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского, 2020; Восьмые Международные научные чтения «Перекрёстки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве». Калуга, Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского, 2022; Девятые Международные научные чтения «Калуга на литературной карте России». Калуга, Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского, 2024; Десятые международные научные чтения «Калуга на литературной карте России». Калуга, Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского, 2025; всероссийский (с международным участием) научный семинар «Феномен “последнего стихотворения”». Елец, ЕГУ им. И.А. Бунина, 2022; XXVII Международная научная конференция «Пушкинские чтения – 2022. Классическая и новая словесность в XXI веке: жанр, автор, текст, медиатизация». Санкт-Петербург, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2022; VIII Международная научная конференция «Язык – текст – дискурс: дискурсивное измерение языковых процессов». Самара, Самарская гуманитарная академия, 2022; международная научная конференция «Энергия травмы». Гродно,

Гродненский государственный университет им. Я. Купалы, 2023 (Белоруссия); международная научная конференция «Время и пространство “между”». Гродно, Гродненский государственный университет им. Я. Купалы, 2025 (Белоруссия); международная научно-практическая конференция «”Аксиология пушкинского текста как фактор формирования культурной идентичности в евразийском пространстве»: к 225-летию А.С. Пушкина». Москва, Российский государственный социальный университет, 2024; всероссийская научно-практическая конференция «Вокруг Бунина: адреса эпохи». Орёл, Орловская областная научная универсальная публичная библиотека им. И.А. Бунина, 2024, 2025; международная научная конференция «Третьи Расторгуевские чтения». Брянск, Брянский государственный университет им. акад. И.Г. Петровского, 2025.

Результаты диссертационного исследования были использованы в лекционных курсах по «Истории русской литературы», «Истории литературной критики».

Личный вклад автора состоит во введении в научный оборот понятий «мнемоническая поэзия», «мнемоническая кумуляция», «мнемоническое преобразование», «мнемоническая актуализация», «гипермнемометрия», «вектор (направление) лирической рефлексии (коммуникации)», «пострефлективный антитрадиционализм», «рецептивно-риторический период мнемонической поэзии», в системном исследовании мнемонической поэзии в русской (по преимуществу) и зарубежной литературной традициях, в изучении особенностей поэтики малоизученных жанров лирики – стихотворного реквиема, мартиролога, в выявлении метажанрового образования календарной и генеалогической поэзии, жанров с «мнемонической тенденций», в выделении, помимо темы, иных системообразующих критериев мнемонической поэзии – жанрового архетипа камня и интенции (вектора) лирической рефлексии, в обнаружении феномена «мнемонической инверсии», являющегося антиподом «памяти жанра» и маркером антитрадиционалистских тенденций в литературном процессе, в выработке комплексного подхода к исследованию, определении целей и задач научного труда, реализации структуры диссертации, в анализе художественных текстов мнемонической лирики, апробации результатов работы в форме докладов на научных конференциях и публикации научных статей.

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.9.1. «Русская литература и литературы народов Российской Федерации», в частности следующим пунктам: п. 1. История древнерусской литературы, п. 2. История русской литературы XVIII века, п. 3. История русской литературы XIX века (1800 – 1890-е годы), п. 4. История русской литературы XX века (1890 – 1920-е годы), 5. История русской советской литературы, п. 6. История русской постсоветской литературы XX XXI века, п. 12. Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии, п. 21. Методология изучения историко-литературного процесса, п. 24. Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, 5 глав и Заключения. Во Введении сформулированы цель и задачи, намечены основные пути решения проблемы, рассмотрена научная новизна, определены задачи, представлена теоретико-методологическая база исследования и дано обоснование материала. В первой главе рассматривается представление категории «мнемоническое» в гуманитаристике, прежде всего, в литературоведении. Во второй главе обосновывается системность мнемонической поэзии, обусловленная тематико-архетипической общностью входящих в ее состав жанров. В третьей излагается история мнемонической поэзии в зарубежной литературе. Четвертая глава охватывает историю мнемонической поэзии от древнерусской по XVIII век включительно в парадигмальных границах «дорефлективного» и «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев). Отдельный параграф уделяет внимание преемственной связи древнерусской литературы с византийской. Пятая глава посвящена русской мнемонической поэзии «неканонического» периода ее развития – с начала XIX вплоть до начала XXI века. В Заключении делаются основные выводы.

Объем диссертационной работы. Общий объем диссертации 532 страницы. Основная часть изложена на 452 страницах; 77 страниц занимает список источников и литературы, 2 страницы представляют приложения.

ГЛАВА 1. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МНЕМОНИЧЕСКОГО: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

§1. Введение в проблему гуманитарного исследования мнемонического

Многогранность и сложность памяти определяется одновременно и глубиной объема самого содержания понятия, и также широтой диапазона спектра гуманитарных наук, имеющих различное представление о ней, о чем ниже и пойдет речь.

1.1. Философское понимание памяти

В философском аспекте понимание памяти многогранно, сообразуется с категорией безграничности самой философии, универсальной «как мир», глубокой, как «человеческая душа» [Бессонов 2011: 116]. Содержание определения памяти отражает гносеологические и эпистемологические доминанты, сложившиеся в периоды развития истории науки. Так, по Августину, память осознается в качестве субъективной экспликации прошлого в недискретном настоящем, представленное номинативом «настоящее прошедшего» [Августин 1992: 170], что уже противоречило устоявшемуся со времен Платона объективному пониманию памяти.

Научное осмысление памяти начинает проявляться в век Просвещения (XVIII столетие). Итальянский философ истории Дж. Вико в работе «Новая наука» (1744) возводит память, выступающей центробежной силой, в круг герменевтических проблем: в реконструкции первоначальных истоков бытия важнейшая роль отводится поэтической памяти, вскрывающей древний магический смысл бытия, от которого берут начало исторические смыслы [Вико 1994: 144].

Память придает человеку экзистенциальную «завершенность» (по Н. Бердяеву, поскольку она «есть первичный факт личности и с ней связано единство “я”» [Бердяев 2011: 97]), которой он лишен онтологически по причине несогласованности сущности и существования в нем, она коррелируется с творчеством в том смысле, что «творить, чтобы вспомнить (то есть создавать память как условие помнимого)» [Мамардашвили 2004: 122]. Память в таком

понимании представляется прямым следствием/последствием творческого акта, акта творения мысли[6].

Онтологическая самодостаточность памяти придается ретроспективной интенцией сознания [Рикёр 2004: 98], инициированной с актуальной позиции (своего рода двуликий Янус) осмысления экзистенциального опыта человека, представляющего собой «важнейший элемент конечного исторического существования» [Гадамер 1988: 420] его.

Экзистенциально-герменевтический подход дополняется апологетической функцией, которая проявлена в том, что память «есть онтологическое сопротивление власти времени» [Бердяев 2011: 96], метафизическое «преодоление времени, преодоление пространства» [Лихачев 1985: 65], а как неотъемлемая атрибуция духа в единстве с историей представляет собой «первое преодоление смерти» [Вышеславцев 1994: 314], приближая человечество в совокупном экзистенциальном единстве к вечности.

Ф. Ницше, сообразно концепциям воли к власти и вечного возвращения, в своей книге «Генеалогия морали» (1887) связывает генезис памяти с экзистенциально-волевым преодолением человеком животного состояния посредством постоянного и настойчивого поиска самоопределения и завершения самого себя в настоящем [Ницше 1990: 439–442]. Наиболее продуктивно, по мнению философа, этот поиск актуализируется в ритуале, разыгрывающем мифологический сюжет «о вечном возвращении» к самому себе, к своему становлению, потерявшемуся в прошлом. Именно в ритуале с помощью памяти восстанавливается рефлексия над прошлым, приноравливающаяся для предопределения будущего. Забвению же отводится настоящее, которому даже в плане репрезентации литературной памяти, направленной в прошлое и будущее (к примеру, стихотворные «воспоминание», «памяти…», «памятник»), мало или вовсе не находится места.

[6] В этой связи первоначальными проводниками в мир памяти являются поэзия и философия (Гомер, Гесиод, Платон, древнеиранская («Моление о слове» из «Авесты»), ведическая, германо-скандинавская мифологическая традиция, представленная в старшей и младшей «Эддах» и т.д.), возводящие происхождение всех высказанных смыслов к олицетворенному образу Музы («памятующей») и иных легендарно-мифологических персонажей.

В. Дильтей – представитель и родоначальник психологического метода философской герменевтики, под памятью понимал одну из форм образов-представлений в непрерывном потоке переживания, через которое выстраивается «взаимосвязь поэтических процессов в фантазии слушателя или зрителя» [Дильтей 2001: 386] со средой, вызывающих эти процессы к актуализации.

По М. Хайдеггеру, предложившему уникальное (экзистенциально-феноменологическое) понимание памяти, всякая мысль «есть – поскольку она есть – память о бытии и сверх того ничто» [Хайдеггер: 217]. Такая мысль-память в корне отличается «от подытоживающей фиксации истории в смысле чего-то происшедшего и прошедшего. История совершается, прежде всего, как событие, не как происшествие. И что сбылось, то не уходит в прошлое» [Хайдеггер 1993: 204]. Очевидно, мысль-память всегда остается в актуальности, потому что она исходит всякий раз от непреходящего, вечного и истинного бытия, проговариваемого через связку «память – мысль», реализуемую в человеческом слове: «мысль лишь дает в своей речи слово невыговоренному смыслу бытия» [Там же: 219], которое поэт, озабочиваясь о мире, удерживает «в своей осмысливающей памяти» [Там же: 311]. В таком аспекте все, что мыслится и вербализуется – в особенности литература, принадлежит мнемоническому, являет в качестве артикулируемого самое бытие.

Для Х.-Г. Гадамера, ученика Хайдеггера, память становится необходима в качестве инструмента и способа формирования исследовательской предвзятости, предвосхищения, «дабы текст проявился во всей его инаковости и тем самым получил возможность противопоставить свою фактическую истину нашим собственным пред-мнениям» [Гадамер 1988: 321]. Память, таким образом, инструментально способствует проведению первоначального этапа герменевтического понимания, так называемого «предпонимания» («предпонимание» – ключевая методологическая связка в философии мыслителя между интерпретатором и объективным историко-культурным смыслом), привнося в него заведомо субъективные начала, которые путем диалектического взаимодействия с объективно-историческим смыслом, отложенным в тексте, будучи вынесенные впоследствии за скобки, приведут к истинному его истолкованию.

П. Рикёр, представитель французской герменевтики, проблему памяти развертывает в виде гипотезы тройной атрибуции мнемонического: память личная, память близких, память других (коллективная память) [Рикёр 2004: 174 – 186]. В соответствии с ней в дальнейшем могут группироваться мнемонические жанры – жанры, обусловленные личной, генеалогической и коллективной (чужой) рефлексией памяти.

М. Фуко, основываясь на попытке современного общества всякий раз актуализировать по собственному произволу историю, утверждает релевантность и ротацию первоначала, безотносительного к истокам существования. Лишая себя, таким образом, опоры на прошлое, человек XX века конструирует «безначальное время», которое «выявляет для всякой памяти будущего беспамятное время вещей» [Фуко 1994: 354] и которое образует гигантский разрыв между поколениями. В этом плане главной задачей современности, в том числе сегодняшнего искусства и культуры, является противостояние дальнейшему отчуждению поколений и восстановление их связей. Актуальной в аспекте решения данной социальной проблемы представляется мнемоническая поэзия.

Таким образом, экзистенциально-феноменологический и экзистенциально-герменевтический аспекты представления памяти вскрывают ее важнейшую черту – коонтологическую (совмещающуюся с историческим бытием человека) сущность, способную противостоять забвению (или сознательно стремиться к нему с целью реализации проекта по созданию самодостаточного человека настоящего, не нуждающегося в опоре на прошлое), реализующую предоставление условий для диалога как фактора понимания и выявления исторических смыслов, в поиске которых бытие человека становится осмысленным, целостным и целенаправленным и подлинно существующим.

Для интуитивиста А. Бергсона память дихотомична. Он разграничивает внутреннюю (психологическую) память, обозначаемую как «образ-воспоминание», вбирающий в себя индивидуально-личностный экзистенциально-интуитивный опыт, и внешнюю (социальную) в виде «памяти-привычки», определяющейся общественной деятельностью. Обе находятся в диалектической

связи с восприятием как составляющие дуальной природы человека – духа (память) и материи (восприятие). Причем, память ассоциируется со свободой [Бергсон 1999: 668], во многом становящуюся для человека ориентиром в жизненном пространстве.

Отрицательное (нигилистское) отношение к памяти, по мнению неомарксиста Т. Адорно, испытывает культура с самого своего зарождения, так как несет в себе онтологическую семантику общечеловеческой травмы в образе первогрешника Адама, в потворствующем образе действия способствует созданию мирового зла в сфере тоталитаризма. Как следствие этого, величественная «победа и поражение культуры состоит в том, что все забывается» [Адорно 2003: 327]. Такое негативное отношение к памяти имеет сродство с ницшеанским в плане общего источника: для обоих философов память является орудием преодоления человеком животного состояния, принимающая реверсивно-брутальные формы. У Ницше – религиозные культы, у Адорно – преимущественно социальные институты и режимы.

В основе *универсалистского* учения (проект «общего дела») русского философа-космиста Н.Ф. Федорова лежит представление о телеологическом предназначении человечества, объединительная сила сознания которого способна воскресить предков, совершив, таким образом, всеобщую победу над смертью. Инструментом такого тотального воскресения предков, по мысли «русского Сократа», должна послужить их мнемоническая реанимация, достигнутая в условиях консолидации ментальных и этических усилий интегрированного для общей цели человечества. Всеобщий апокатастасис (восстановление)[7] предков – это, прежде всего, нравственная обязанность потомков, которая естественно вытекает из принципа обратимости закона сохранения энергии, согласно которому, «рождение есть принятие, взятие жизни от отцов, т. е. лишение отцов жизни, – откуда и возникает долг воскрешения отцов, который сынам дает бессмертие» [Федоров Н. 1982: 476]. Значение проекта Федорова по достижению

[7] Термин культивируется в обозначаемом им учении о всеобщем посмертном восстановлении телесном, предложенным еще Оригеном (Др. Рим, II – III вв. н.э.) в противовес ортодоксальной позиции об избранном воскресении праведников.

бессмертия путем восстановления общей с предками памяти трудно переоценить, поскольку в нем впервые заявлена настолько универсальная, выходящая за рамки философской антропологии, концепция, сочетающая в себе одновременно попытку преодоления смерти в частично христианском ключе при помощи воскрешения пращуров с идеей восточных реинкарнационных практик, а также конфуцианства с центральным учением о сыновьей почтительности и общеродового (вселенского) единства человечества.

Философско-этическое осмысление памяти раскрывается в концепции диалога культур, в частности, в работах М.М. Бахтина и В.С. Библера. Память для них является особым ценностно-нравственным скрепом, поддерживающим непрерывный диалог культур в рамках перманентной жизни, без которого оказывается онтологически неустойчивым (вплоть до полной редукции, снятия) осмысленное бытие человека, «самого прошлого как иного времени, а потому и иного знания субъектом самого себя», а также способности «свидетельствовать о забытом» [Шевцов 2016: 39, 40].

Таким образом, в рамках философского подхода к памяти при всей разности понимания феномена обнаруживается общее единство всех идей и концепций, представляющих мнемоническое как особого рода универсалию, неотъемлемую от человеческого существования и бытия.

1.2. Память как объект изучения психологии

Психологический взгляд на проблему памяти определяется различными научными подходами и теориями. Обобщенный психологический взгляд на проблему раскрывает неотъемлемую связь человека и памяти, которая придает ему персональное значение, так как представляет собой «средоточие человеческой личности» [Борхес 1992: 89]. Психоаналитическое осмысление памяти, К. Юнгом связано с образами-архетипами, являющимися отложенным в «коллективном бессознательном» опытом по формированию сложившегося «уже в незапамятные времена» [Юнг 1994: 105] представления о мире. Позднее, в «Тавистокских лекциях» (1935), Юнг расширяет эту идею: «Функция памяти, или воспроизведения, связывает нас с вещами, ставшими подсознательными – подавленными, вытесненными или отброшенными. То, что мы называем памятью,

– это дар и способность репродуцировать бессознательные содержания, и это – главная функция, ясно различимая во взаимосвязи между нашим сознанием и содержаниями, которые в действительности не существуют перед нашим взором» [Юнг 2010: 26]. Это наталкивает на мысль, что, например, в основе мнемонической поэзии могут лежать как минимум два феномена – сновидение и подсознательное, а значит, объяснимо предположение о взаимосвязи визионерской и мнемонической поэзии – во взаимном образно-методологическом пересечении.

Один из родоначальников генетической теории памяти в отечественной психологии, П.П. Блонский, отличал четыре основных вида памяти: моторную (память-привычка), аффективную (память-эмоция), образную и вербальную, представляющие собой «различные стадии развития памяти, различные ступени» [Блонский 2001: 37] эволюции человеческой психики. Эволюционно-генетический подход Блонского может быть применен в изучении сопоставления отдельных видов памяти (например, моторной) с определенной жанрово-родовой стадией развития литературы (например, героический эпос) – в соответствии с хронологическим принципом первичности.

Социально-генетический (или деятельностный) подход в отечественной науке, представленный в трудах Л.С. Выготского, постулирует, что высшее проявление памяти («культурная память») проходит двойную фазу своего развития: внешнюю («натуральная» стадия овладения памятью), затем внутреннюю – становится интрапсихической сущностью, т.е. психологической категорией [Выготский 1960]. Структурно-функциональный подход (А.Н. Леонтьев, А.А. Смирнов, П.И. Зинченко) к памяти определяется изменениями самого процесса запоминания, а также материалом запоминания в структуре действия – целью, способом, условий и проч. [Зинченко 1961]. На основе данных подходов выработался системный метод (Г.К. Середа, Л.А. Огородникова) изучения памяти, согласно которому она рассматривается «как активная саморегулирующаяся система действий, ориентированных на будущее, и выполняющая функцию временн*о*го регулятора деятельности человека, объединяя в онтогенезе прошедшие, настоящие и будущие акты поведения в

единую функциональную систему» [Огородникова 2012: 311], а также как собственно система условий «осуществления предстоящего действия» [Середа 1976: 5]. Таким образом, память предстает как акт или процесс в ряду других процессов, обеспечивающих условия функционирования человеческой психики. Проще говоря, память является координатором организации психических процессов.

Лингвистическое же понимание памяти во многом основано на психологическом и представляет собой, с одной стороны, вербально-знаковую проекцию психических элементов в человеческую деятельность [Тивьяева 2018], с другой, их реализацию в прагматике текста [Нюбина дис. 2000].

1.3. Социология памяти

Социологический аспект памяти базируется на ее взаимосвязи с общественным развитием человека. Социология, к примеру, в трудах Э. Дюркгейма апеллирует к эмбриональной памяти, сходной с коллективным бессознательным, проявленным в различных культурных формах – мифе, религии, ритуале [Дюркгейм 1995].

Согласно М. Хальбваксу, память выступает не только в виде индивидуального психологического процесса (ретроспективные воспоминания), но и, что важно и ново, – предстоит интегративной величиной, обусловленной общественной детерминантой, вбирающей ее разновидности: персоналистские образы-воспоминания, память семьи и рода, тематически репрезентируемая в генеалогической поэзии, религиозная коллективная память и, наконец, социально-историческая память [Хальбвакс 2007]. Проходя через стадии коллективной формы (термин «коллективная память» введен также М. Хальбваксом в указанной работе), память преобразуется в социальную агломерацию, нивелирующую личностно-индивидуальную функцию вследствие довления над ней общественной доминанты. Причем механизм социальной памяти работает по селективному принципу, подготавливая основу для исторической памяти. «Но, будучи прочитанными в книгах, изучаемыми и заучиваемыми в школах, события прошлого отбираются, сопоставляются и классифицируются исходя из потребностей или правил, которые не были актуальными для тех кругов, которые

долгое время хранили живую память о них. Дело в том, что история обычно начинается в тот момент, когда заканчивается традиция, когда затухает или распадается социальная память. Пока воспоминание продолжает существовать, нет необходимости фиксировать его письменно, да и вообще как-либо фиксировать» [Хальбвакс 2005: 22].

Заслуга французского социолога и историка П. Нора в изучении мнемонического определяется тем, что для процесса и результата становления коллективной памяти (данный термин исследователь использует в синонимической связке с социальной памятью) он предложил теорию «мест памяти» (или «орудий памяти») [Нора 1999] – своеобразных локаций (музеи, архивы, библиотеки, электронные каталоги, памятники и проч.), имеющих символическое и культурно-историческое значение для общества, наделяющих знаками пространственные координаты, а также на историко-политическом материале Западной Европы аргументировал наступление после 1975 года «мемориальной эпохи» – социально-исторического движения, обусловленного общечеловеческой одержимостью памятью [Нора 2005], [Nora 1989]. Таким образом, в современном информационном обществе социальный аспект понимания памяти не может не быть одним из «главных источников витально-социальной энергии общества», способного интегрировать «ценности традиционного воспроизводства и цифровых инноваций» [Макулина 2022: 82].

1.4. Историческое измерение памяти

Проблема исторической памяти тесно связана с социальной, чему посвящены многочисленные труды научных коллективов [Образы прошлого 2003], [История и память 2006], [Theories of Memory: 2007]. Если социальная память выражает поведение общественных групп и классов, религиозных и иных общин в определенное время, поведение, часто зависимое от ментальных, ценностных установок, то историческая память по преимуществу функционирует в ретроспективном пространстве, являясь маркером исторического сознания определенного временного этапа, отрефлексированного в его вершинном проявлении – самосознании [Разлогов 2015], [Астафьева 2015: 95 – 114].

Принцип историзма в изучении содержания понятии памяти как доминанты гуманитарного знания отстаивал английский философ А. Уайтхэд [Whitehead 2009]. В трудах З.А. Чеканцевой [Чеканцева 2015], [Чеканцева 2017] отмечена роль этнической идентификации, способствующей сохранению национального самосознания в исторической памяти как разновидности коллективной памяти[8]. В идейно-тематическом отношении близки к данной концепции взгляды Л.Н. Мазура [Мазур 2013], И.М. Савельевой и А.В. Полетаева [Савельева, Полетаев 2004], Е.В. Романовской и Н.Л. Фоменко [Романовская, Фоменко 2015], Е.А. Ростовцева и Д.А. Сосницкого [Ростовцев, Сосницкий 2014], Л.П. Репиной [Репина 2015], [Репина 2016] и др.

Историческая память терминологически соотносится со спецификой массового сознания в большей мере, нежели социальная память [Тощенко 2000], [Репина 2001], доминируя тем самым количественно и качественно в отношении ее носителей. Поэтому сегодня, по мнению П. Нора, трансформация исторической памяти в конкретные «места памяти», своеобразные символические рудименты исторической памяти, идентифицирующие настоящее с генетическим прошлым общества при усиливающейся тенденции к «acceleration of history» (ускорение истории), в условиях которой «memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition» («память и история, далекие от того, чтобы быть синонимами, сейчас, по-видимому, находятся в фундаментальной оппозиции») [Nora 1989: 8], становится неизбежной. Таким образом, часть памяти заменяет ее целое, неизбежно намечая подступ к забвению.

П.Х. Хаттон установил, что, постоянно реактуализируясь на протяжении истории человечества, память преобразуется в новые формы воплощения, будучи неодинаково воспринятой в разные времена. И дело здесь, прежде всего, во взаимосвязи между историей и памятью, направляющей векторы развития рецепции. Так, в XX веке история воспринимается как контрпамять в теориях ведущих мыслителей, что приводит в целом к идее расхождения памяти и

[8] Актуальной для современной диаспоры, находящейся в рамках другой этнической целостности, выглядит искусственное моделирование идеи представления о родине как коллективной памяти, транслируемой через устную память [Тишков 2021: 422 – 427].

истории (М. Фуко). Если в древности с ее, по сути, ритуально-мифологическим мировоззрением память тяготеет к повторению (вспомним намеренную ремифологизацию истории как мифа о вечном возвращении Ф. Ницше, сумевшего встать на позицию античного человека), то уже в Возрождении и Новом времени утверждается другая концептуальная основа рецепции памяти как воскрешения и конструирования прошлого через призму личностного опыта. «Экспрессивная коллективная память устной традиции уступила место интроспективной личной памяти письменной культуры. Память, которую сначала понимают как повторение, в конечном счете, воспринимается как воспоминание» [Хаттон 2004: 60 – 61], – пишет современный ученый.

Кроме того, в последние времена доминирования товарно-рыночных и информационных отношений в постиндустриальном обществе память не обходится без рассмотрения ее во взаимосвязи с идеологией, превращающей мнемоническое содержание в проект, товар, имидж и другие условные знаки общества потребления и массовой культуры [Резинко 2002]. Происходит манипулирование исторической памятью, используемой в угоду политической и управленческой идеологии. В связи с этим историческая память становится единственным прочным критерием сохранения национальной идентичности, постепенно трансформируясь в политику памяти [Алексеева 2018]. Учет такой функциональной интенции исторической памяти должен быть по необходимости включен в изучение мнемонической субстанции в литературе новейшего времени.

1.5. Культурологическое осмысление памяти

Культурологическое понимание памяти сосредоточено на проблеме взаимоотношения культуры и антропологического феномена памяти. Об этой глубокой взаимосвязи культуры и памяти, высвеченной Вяч. Ивановым в переписке с М.О. Гершензоном, сказывается так: «...Сама культура, в ее истинном смысле, для меня… есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях... Ибо память, ее верховная владычица, приобщает истинных служителей своих „инициациям" отцов и, возобновляя в них таковые, сообщает им силу новых зачатий, новых починов. Память – начало динамическое...» [Иванов, Гершензон 1921: 28 –30]. В этом убеждении кроется

модель культуры – вечной ретрансляции памяти, объединяющая ницшеанский миф о вечном возвращении и современные эксцерпты о памяти как пролонгированном празднике жизни – концепции, насаждаемой «обществом гиперпотребления» (Ж. Бодрийяр). Назначение памяти «в том, чтобы сохранить и продлить жизнь рода человеческого» [Уайт 2004: 56]. Следовательно, восполнение жизни путем сохранения, воспроизведения ее во многих аспектах – таково важное свойство культуры, а значит и ее предиката – памяти. Последняя как «возделывание» этимологически запечатлено в латинском языке [Новый латинско – русский 2013: 108], [Кононенко 2003: 204].

Неслучайно Я.Э. Голосовкер одним из свойств человеческой культуры, во многом подражающей «вечному постоянству» природы, называет следование идее или «смыслообразу» вечности, которая характеризуется как «непрерывная память о прошлом или как увековечивание памяти о единичном, например, о единичной особи, о единичном событии» [Голосовкер 1987: 126]. Его размышление продолжается в концепции жертвы французского культуролога Р. Жирара, основанной на идее перманентного памятования о совершенном жертвоприношении как уникальном событии в культуре и религиозном мировоззрении, заключающемся в том, чтобы посредством виктимизации (ожертвовании) «удерживать насилие за пределами общины» [Жирар 2000: 116], купировать ее протестную, не вписывающуюся в общественную канву, энергию, способную сохранить социальную стабильность.

Следовательно, поддержанию и сохранению стабильности в общественном сознании, находящемся на разных стадиях и формациях истории, способствует сам принцип ритуализации как повторения («воспроизведение… глубинного переживания… актов, имеющих сакральный смысл» [Торчинов 2005: 90]), возвращения к жизни прошлого[9], а значит памятования его[10], когда «церемонии воссоздают мифическое прошлое, и если бы они не совершались, мир погрузился

[9] Заметим, что на поэтике повтора как временного возвращения прошлого основываются жанры стихотворного «воспоминания» (рефлексия «своей» ретроспективы) и стихотворения «Памяти…» (рефлексия «чужой» ретроспективы).

[10] Ритуал в любом виде служит, по Р. Тэрнеру, актом фактического (видимого) отображения памятуемого [Тэрнер 1983]

бы во мрак и хаос» [Абрамян 1983: 130]. («И в этом смысле мы живем, повторяя некоторые первоакты, они заново в нас рождаются» [Мамардашвили 2019: 199], – резюмирует повторосообразность существования человека М.К. Мамардашвили.) Одним из гарантов продолжения жизни является, в частности, ритуальное памятование праздника – дня, посвященного сакральному событию[11], ибо для человека он, праздник[12], становится временем самого откровенного воспоминания «интенсивных переживаний и преображения всего сущего» [Кайуа 2003: 220], демонстрируемых в рамках ритуального действа. В современных условиях непрекращающегося перманентного праздника – «праздника каждый день» [Юрлова 2010] – память[13] является «длением», тотально сливаясь с рутинно-бытовым настоящим, создавая тем самым «защитную» иллюзию общественного благополучия.

В концепции Й. Хёйзинги ритуальной становится всепроникающая стихию культуры игра, основанная на принципе состязательности, сопровождаемой аффектами риска, напряжения [Хёйзинга 2011][14].

Пластическое искусство как часть культуры, концептуально сочетающая в своих формах эстетику и «место памяти», концентрирует в своих красках, фигурах, материале мнемоническое. Как пишет теоретик искусства Дж. Рёскин: «…шестым Светочем Архитектуры можно назвать Память; ибо, именно становясь мемориальными и монументальными, общественные и жилые здания достигают подлинного совершенства…» [Рёскин 2018: 235].

Взаимосвязь способа коммуникации и памяти, прослеженная М. Маклюэном на многочисленном текстуальном и фактографическом материале в

[11] Например, праздник Мухаррам у шиитов [Канетти 2015: 186 – 196].

[12] Ритуал, выступающий формой регенерации изначального (ab ovo) космического порядка, созданного в день Первотворения, является сквозным образом многочисленных работ М. Элиаде.

[13] Систематизация памяти, праздника и ритуала осуществлена в работе О.Т. Лойко [Лойко 2004: 151 –156].

[14] На наш взгляд, именно благодаря памяти об игре как основе формирования порядка и правил культуры, создаются предпосылки рождения не только поэзии, но и рафинирования при помощи агона литературного жанра, становления жанрового канона. Игровой момент, очевидно, присутствует в приемах постмодернистской рефлексии традиции (знаменательно, что один из творцов постмодернистской литературы Х. Кортасар назвал роман «Игра в классики»). Память культуры, сосредоточенной в форме игры, является стимулом для возникновения «памяти жанра» (М.М. Бахтин), посредством которого тот обращаясь к своему ритуально-игровому прошлому сохраняет свою идентичность. Отметим также, что «память жанра» выводится из такой игровой формы как карнавал, по Бахтину, являющийся ритуальной колыбелью жанра романа.

книге «Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего» (1962)[15] [Маклюэн 2005], позволяет сделать вывод о том, что организация, передача и функционирование особенностей художественного текста оказывает влияние на перестройку поэтики жанров и принципов литературного произведения. Для нас интересными представляются следующие выводы ученого. Письменное выражение, а значит и жанр, способствуют осмыслению разницы между прошлым и настоящим ввиду строгого нормативного функционирования речи по правилам грамматики, так и собственно факта осуществления фиксации, создающей очевидность разграничения временных модусов синтаксическими и иными средствами языка, а также условия формирования дифференциации памяти с помощью присущей ей интонационно-графических и иных способов организации мысли. Печатный текст, по мысли ученого, влияет на метод становления собственного «Я», выражающийся в большей степени в конституции самоценности, аутентичности и уникальности личности, что в свою очередь определяет возможность в XVIII веке интенсивной разработки, культивирования и распространения в мировой литературной практики жанров исповедального направления – исповеди, автобиографии, биографии и т.д.

Обобщающим опытом изучения феномена памяти как интегративного механизма передачи традиций с помощью культурной деятельности человечества становится книга английского историка культуры Френсис Йейтс «Искусство памяти» (1966) [Йейтс 1997].

Я. Ассман в огромном массиве конгломерата памяти различает актуально-оперативную память, необходимую для синхронного взаимного общения людей, названную им «коммуникативной», и «культурную», способную рефлексировать над прошлым [Ассман Я. 2004: 100]. Таким образом, дифференциация видов памяти для ученого зависит от глубины исторической рефлексии.

В объемном поле культурной памяти современными исследователями выделяются ее феноменологические модусы (сферы) – «постпамять» и

[15] Уолтер Дж. Онг продолжает начатую Маклюэном концепцию развития памяти и мышления человека, зависимые от способов коммуникации, проходящих стадиальные ступени развития от устного слова, через письменную традицию, к печатной и медиакратической культуре современности [Ong 1982].

«контрпамять». «Постпамять описывает, какое отношение имеют последующие поколения к личным, коллективным и культурным травмам, которым подверглось поколение предыдущее; к тому, что они “помнят” только благодаря историям, образам, поведению людей, среди которых они выросли» [Хирш 2016]. На наш взгляд, «постпамять» коррелируется с возникшим в постмодернистской литературе феноменом отступления от традиции, предстающей в фокусе нового мнемонического измерения – «памяти о жанре» (Б.П. Иванюк), симптомными знаками которого являются, к примеру, роман М. Степановой «Памяти памяти», стихотворение «Памяти памяти» И. Ермаковой. Контрпамять, напротив, концептуально обоснованная позиция неприятия памяти в устоявшемся представлении о прошлом [Герасимов 2011], характерная также для культуры и литературы XX – XXI веков. В целом «постпамять» и «контрпамять» – явления во многом сходные, обнажающие «постфигуративную» (М. Мид) стадию культуры, в которой существенным образом наметился разрыв преемственной связи между прошлыми, настоящими и будущими поколениями.

Обращение к теме памяти в условиях современного доминирования информационно-политической культуры вызывает значимость изучения степени влияния коллективной памяти, репрезентированной в разных культурных формах, на сознание человека с целью управленческого воздействия, ее актуализации через призму «желаемого… нравственного идеала общества, народа» [Полосин 1999: 59].

Ю.М. Лотман, в своем подходе органично сочетающий текстологический и культурологический контексты, справедливо считает, что «память не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть ее текстообразующего механизма» [Лотман 1992: 202], в результате чего в человеческом обществе происходит постоянное наращивание смыслов, их симультанная генерация, так как «память текста» (расширяющая бахтинский термин «память жанра»), «может концентрировать свои предшествующие значения, и одновременно проявляет способность, включаясь в коммуникативную цепь, создавать новые нетривиальные сообщения» [Там же: 29]. Стратегия «памяти текста» в целом рассредоточена по трем, предложенным Р. Лейбовым, направлениям ее

воссоздания: «фольклоризация, растворение в языковом/общекультурном опыте», «канонизация посредством социальных механизмов, внеположенных литературе» и приемлемых для данного времени текстовых фрагметаций, «репликации с трансформациями текстов в рамках собственно литературного ряда» [Лейбов 2011: 28 – 29].

Коммуникативный аспект памяти находится в фокусе исследований М. Гронаса. Мнемоническое свойство русской культуры он связывает с «наизустной» практикой освоения литературы, что является причиной медленного продвижения в поэзии верлибра [Гронас 2012], который является маркером и «лицом глобализации» [Осташевский 2012: 270], – продолжает мысль М. Гронаса Е. Осташевский. Таким образом, память есть внутреннее свойство культуры, зависимое от аутентичных законов репрезентации текста.

Представление о памяти, объединяющее естественнонаучный и гуманитарный подходы, детерминируются у А. Ассман переменными показателями – «носителями», «средой», «опорой». Трехуровневая репрезентация памяти (биологическая, социальная и культурная), которая регистрируется в символических медиаторах, увенчивается политической, интегрирующей в себе структурные компоненты всех предшествующих ступеней. Более того, согласно А. Ассман, каждый вид памяти хронометрируется в зависимости от способности передавать сведения поколениям, помогающие конструировать новую картину мира [Ассман А. 2014: 22]. Вызванная временны*м* влиянием новая модель понимания мира может быть соотнесена, с нашей точки зрения, с тем обобщенным типом мироотношения – каркасом, лежащим «в основе философского и художественного осмысления сущности человека в ту или иную эпоху» [Москвина, Мокроносов 1987: 89], названным «идеей человека» [Там же: 89, 112].

Взаимосвязь «идеи человека» и памяти тем важна, что смена поколений, будь то в модусе оперативной, социальной (А. Ассман) или культурно-исторической памяти (Х. Ортега-и-Гассет), влекущая за собой отражение изменения мировоззрения, во многом определяет не столько корреляцию и взаимообусловленность социально-психологических и художественно-

эстетических процессов, но и объясняет эволюцию художественно-познавательных циклов (направлений, течений, школ), «взаимонаправленные процессы дифференциаций и интеграций жанров», модификации и трансформации «жанровых систем», «появление новых синтетических форм, жанровых рядов» [Головко 2021: 29] в рамках даже одной историко-культурной эпохи (периода). Также в литературно-жанровой парадигме «поколенческая» идея памяти может быть эксплицирована в генеалогической поэзии.

Как видим, память в культурологическом объяснении окружена множеством концепций, которые находятся в тесном сосредоточении с природой ритуала и праздника, индивидуальным, коллективным (социальным) модусами презентации в бытии, коммуникативным обменом (знаками, текстами) и проч.

1.6. Репрезентация мнемонического в науке о литературе

Мнемоническое давно стало объектом изучения теории и истории литературы. Опыт обобщенного анализа осмысления и репрезентации взаимоотношений художественного и мнемонического предлагается в работах многих современных исследователей, по-своему понимающих это взаимодействие. Для А.А. Житенева и Т.А. Терновой мемориальное как синоним мнемонического становится своего рода мотивирующим устройством постмодерна, обусловленное «переживанием “остановившегося” времени» с целью поиска «путей творческой самореализации» [Житенев, Тернова 2011: 144]. Понимание такого свойства мнемонического может быть вполне применимо, например, к литературе «потока сознания», авангардным течениям и направлениям как в русской, так и зарубежной литературы.

Б.П. Иванюк сосредоточивает внимание на мнемоническом представлении временн*о*го в литературе, и в зависимости от жанрового воплощения оно репрезентируется в линейно-ретроспективной внеавторской (коллективной) и собственно авторской (экзистенциальной), а также циклической модальностях [Иванюк Жанровая репрезентация времени 2017].

Рациональные предпосылки для жанрового взаимодействия (генезис, трансляция) предлагаются в рамках концепции диалога культур Ю.М. Лотманом и Б.А. Успенским. Согласно ученым, процесс диалога культур, а значит и

культурных форм (жанров) следует определенной исторической схеме, где память литературы напрямую зависит от способности принять, а затем и транслировать тексты. [Лотман, Успенский 1971]. О.В. Переходцева рассматривает память в трех аспектах: литературная память (жанр, «память жанра», интертекстуальность), память в литературе и память, передаваемая литературой [Переходцева 2011].

К.А. Сундукова прибегает к изучению функционально-эстетической деятельности памяти и воспоминания в качестве одного «из поэтологических принципов романного повествования» [Сундукова 2018: 8], что позволяет выявить исследователю особый, мнемонический, нарратив в больших прозаических жанровых формах.

Л.Г. Кихней, выделяя корпус мемориальной лирики, отмечает его жанровое единство в нижней (генетической) и верхней (типологической) границах, определяемое соответственно эпитафией и стихотворениями, «в заголовочном комплексе которых обозначена лексема «памяти…» <в родительном падеже>» [Кихней 2008: 167]. Сужает жанровый массив мемориальной лирики Д.Н. Ахапкин в особую группу стихотворений in memoriam («На смерть…», «Памяти…»), в которых сконцентрирована, по мнению исследователя, мнемоническая тематика в приеме, реминисцентно отсылающему к жанровым прецедентам [Ахапкин 1999]. Другой исследователь, А.А. Яшина, видит в подобной группе стихотворений (in memoriam) способ особой романтизации ранней трагической смерти, создающей из объекта посвящения образ «героя-подвижника», на более глубоком психологическом уровне воздействующего на реципиента [Яшина А. 2016].

Интересны рассуждения о трех формах присутствия памяти в текстах русских эмигрантов: память-миф (возведение исторического предания о прошлом России), память-долг (репрезентация исключительной мессианской идея «русского европейца»), память-метонойя (изобретение мнемонических форм самопознания, способных генерировать индивидуальную мнемосферу), обусловленные «развитием и осуществлением за рубежом так называемой “русской идеи”» [Дмитриев 2017: 88], которые становятся естественным

продолжением выражения этических и аксиологических ориентиров писателей, попавших из родной в «чужую» среду.

Мнемоническое, ставшее структурным элементом поэтики художественного творчества писателя, получившей по этой причине название «мнемопоэтика», становится объектом изучения в книге О.В. Евдокимовой «Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова» (2001). Плодотворным, на наш взгляд, в данной работе представляется методологическая стратегия исследования творчества отдельного автора через выявление структуры и организации мнемонических образов и идей, имеющих архитектоническое и жизнетворческое значение. Так, системный анализ поэтики памяти через сократовскую максиму «Познай самого себя» и платоновскую идею о знании/самопознании как припоминании «обнаруживает своеобразный закон, в соответствии с которым в идеале должен строиться художественный образ, оформляется жанр и высказывание («сократический диалог») в любом тексте писателя. А именно: тождественность «жизни», памяти и «художества» (момент «припоминания») определяет отношения «я» и «другого» в творческой практике Лескова как отношения, подчиненные желанию самосознающей личности обрести себя» [Евдокимова О. 2001: 313].

Воплощение концепта мнемонического, конкретизированного памятью в отдельных жанровых организациях, также удостаиваются внимание в работах современных авторов [Реутова 2024].

Концепция текста как вершины литературы памяти, начатая в романах М. Пруста, апробируется в работах С. Налбалтян. В них исследователь рассматривает художественные произведения как в психофизиологической лаборатории [Nalbantian 2003], учитывающей биографические, собственно текстологические и внелитературные условия.

Изучению в широком контексте – во взаимосвязи литературы и культурной памяти, объединяющем культурологический и литературоведческий аспекты в исследовании мнемонического и подводящей итог новейшим изысканиям, посвящена конференция «X Поспеловские чтения “Художественный текст и культурная память”» [X Поспеловские чтения].

В целом, разнообразие подходов к изучению мнемонического в науке о литературе продиктовано, с одной стороны, широтой самой категории *памятного*, а с другой, пристальным вниманием к нему со стороны современных филологических исследований.

1.6.1. Память в контексте исторической поэтики

Первое аподиктическое направление изучения памяти в литературоведческом ключе принадлежит по праву исторической поэтике, под которой понимается «исследование эволюции способов и средств образного освоения мира, их социально-эстетического функционирования, исследование судеб художественных открытий» [Храпченко 1986: 13]. Историческая поэтика, провозглашающая эволюционно-генетический и сравнительно-исторический (например, Б.Л. Рифтин использовал для изучения китайской литературы метод историко-поэтической типологии [Лю 2014]) подходы к изучению литературного процесса и его составляющих в диалектическом взаимодействии традиции и новаторства, формы и содержания, широко освещает проблему памяти. Ведущая роль в исследовании проблем исторической поэтики и неотъемлемой от нее отложенной в жанровых формах памяти принадлежит таким отечественным и зарубежным ученым, как М.М. Бахтин [Бахтин 2002: 5 – 370], Н.И. Конрад [Конрад 1974], О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 1997], Э.Р. Курциус [Curtius 1953], Д.С. Лихачев [Лихачев 1971], С.С. Аверинцев [Аверинцев 1996], А.В. Михайлов [Михайлов А.В. 1989], Б.Л. Рифтин [Рифтин 1970], А.Б. Куделин [Куделин 2003]. Историческая поэтика, кроме того, неоднократно становилась темой коллективных трудов известных ученых-филологов [Теория литературы 1965], [Теория литературы 2003], [Поэтика древнегреческой литературы 1981], [Историческая поэтика 1986].

Основоположник исторической поэтики А.Н. Веселовский писал: «Задача исторической поэтики, как она мне представляется, – определить роль и границы предания в процессе личного творчества» [Веселовский 1940: 493]. Два аспекта памяти (личная и надличная), встроенные в поэтическое творчество, представляют собой «место встречи творческой личности с преданием» [Надъярных 2020: 488] в качестве незыблемого альянса индивидуального

проявления и общественно-исторического достояния, определяющего многовековой путь возвратно-поступательной литературной динамики, перемежающей в своем русле воспоминание и забвение.

Разделяя всю историю литературы на два этапа – синкретизм и эпоху личного творчества, А.Н. Веселовский считал, что именно преемственность между этими эпохами, сложившаяся благодаря самодостаточной литературной памяти, является их объединяющим началом и способствует, с одной стороны, общности и ограниченности стилистического словаря, используемого поэтом, вынужденного оперировать «готовым словом», а с другой, значительному увеличению количества циркулирующих «бродячих» мотивов и их комбинаций, неизбежно приводящему к вызреванию и дальнейшему рафинированию авторского стиля, а значит и прогрессивному развитию художественного искусства. Ученый заложил магистральный тон изучения литературы, жанров, родов, стиля, «бродячих» сюжетов и мотивов. Далее воззрения Веселовского в русле исторической поэтики будут конкретизированы, несколько уточнены и пересмотрены.

М.М. Бахтин, представляющий жанр продуктом коллективной «творческой памяти в процессе литературного развития» [Бахтин 2002: 120], вводит в круг литературоведческих терминов одно из самых употребительных понятий – «память жанра», под которым понимается онтологическая, неотъемлемая от его, жанра, сущности способность помнить свое прошлое. «Память жанра» прочнее всего связана с его первоначалом – «архаикой». «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовремениванию. <…> Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало» [Там же], – пишет ученый. По М.М. Бахтину, «память жанра», объективно заложенная в закромах его родословной, как бы подсознательно навязывается через жанровую форму автору и, таким образом, предлагается его субъективному выбору [Там же: 137]. Конкретнее говоря, бытие и «жизнь жанра и заключается» [Там же: 159] в том, что ему свойственно, подобно ритуалу, постоянно возрождаться своей сущностью в произведении, претворяя тем самым в действие генетическую

программу, унаследованную от «долитературных» времен. И полноценное существование жанра зависит от того, насколько он способен к перманентному становлению в разнообразии возможных вариантов, реализуемых им же в конкретно-исторической творческой практике [Там же: 159], при этом оставаясь самим собой.

В определенном смысле теоретический конструкт «архитекст памяти» Э. Эндера продолжает в бахтинском ключе исследования мнемонического в литературе, являясь в художественных произведениях, научных и автобиографических текстах постоянной величиной (константой), вроде мнемонического ядра, сохраняющего, транслирующего и конституирующего смыслы [Ender 2005]. В основу термина «архитекст памяти» Эвелин Эндер вкладывает готовый и уже апробированный в романах М. Пруста эмпирический феномен осознающего воспоминания, который эксплицируется ученым в рамках сравнительно-типологического подхода на другие тексты. Также близок «памяти жанра» Бахтина исследуемый А. Эрлом и А. Нюннингом памятный концепт, под которым учеными признается некое подобие жанровой компрессии мнемонического, функционально обосновывающей литературу как искусство памяти [Erll, Nunning 2005].

Н.Л. Лейдерман, обращаясь к понятию «память жанра» в контексте литературных процессов и художественно-исторических циклов, составляющих единство исторической поэтики, считает, что оно дает возможность реконструировать жанр как модель произведения, генетически восходящую к мифологическому архетипу, которое в структурно-функциональном аспекте представляется целой застывшей Вселенной. «Память жанра – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшая в жанровом каноне (архетипе, первообразе)» [Лейдерман 2010: 87]. Она выступает гарантом сохранности структуры творческого (художественного) целого при переходе от мифологической к архаической, а от нее – к литературной жанровой модели: «Структура огромного количества жанров хранит память о своем генезисе из архаических жанров, а в архаических архетипах модели мира окаменела память о мифологическом

космосе. Память о космографической модели мира, которая является структурным ядром мифологического архетипа, это и есть “память жанра”» [Там же: 87].

Таким образом, понятие «память жанра» является по своей сути универсалистским и центральным, позволяющее с разных ракурсов (эволюционно-генетический, структурно-функциональный и другие подходы) обозревать произведения литературы в мнемоническом ключе, являясь своего рода методологическим средством пристального изучения как истории становления жанра, так и основных его художественно-эволюционных типов и вариантов развития.

Большим достижением в отечественном литературоведении стали изыскания в области исторической поэтики О.М. Фрейденберг. В фундаментальном труде «Поэтика сюжета и жанра» (1936) [Фрейденберг 1997: 229] на основании богатейшего историко-фактического, мифологического и литературного материала ученым предлагается эволюционно-генетический (типологический по своей сути) подход к жанру и сюжету, который репрезентирован двумя сменяющими друг друга периодами. Первый – «долитературный период сюжета и жанра», обусловлен еще не вычлененным из синкретического мышления метафорическим представлением, слитностью субъекта и объекта высказывания, находит свое отражение в древних культурах, сформированных на базе мифоритуальной традиции, и фольклоре, в которых еще отсутствует литературно-эстетическая теория, а жанр и сюжет в своем зачаточном (метафорическом) виде строго привязан к бытовому обиходу и религиозной календарно-хозяйственной деятельности человека, повторяющимися, а потому и запоминающимися, в течение естественной продолжительности жизни. Память, препарированная готовыми метафорическими формами-формулами, послужит во втором – «литературном периоде сюжета и жанра» – стимулом для вызревания чисто литературных жанров и сюжетов, систематически культивируемых литературной теорией, критикой и читательской рецепцией. Память литературы, таким образом, спрессованная в метафоре и ее дальнейших преемственных формах – жанре и сюжете, есть важная онтолого-экзистенциально-

гносеологическая функция, свойство, присущее литературе, отражающее преемственную связь мифа, фольклора и литературы. К примеру, память о вождях, в дописьменную эпоху ставшая «одним из главных объектов меморизации», будучи воплощенная в «генеалогических перечнях, героико-эпических поэмах» и в «надписях на мемориальных стелах» [Мельникова 2014: 19], трансформируется впоследствии в письменную эпоху в жанры, восхваляющие и «вспоминающие» прижизненные деяния – «надгробные слова», могильные и храмовые надписи, эпицедиум, лаудаций, плач, некролог, эпитафия и собственно воспоминание как «специфическая литературная форма личного рассказа» [Фрейденберг 1997: 129].

Опосредованная, но, тем не менее, не лишенная значимости, роль литературной памяти просматривается в рассуждениях С.С. Аверинцева в фокусе предложенной им периодизации исторической поэтики, особенно, когда речь заходит о втором ее этапе – «рефлективном традиционализме» – как наметившемся повороте литературы к своей сущности. «Существо этого поворота в том, что литература осознает себя самое и тем самым впервые полагает себя самое именно как литературу, т. е. реальность особого рода, отличную от реальности быта или культа» [Аверинцев 1981: 3], – пишет ученый. Познает литература свое автономное бытие, вероятно, из собственного обращения к своим теоретическим обоснованиям, как бы через воспоминания «общих топосов» и риторических схем, а также форм и средств в той или иной изображения действительности. В целом на разных ступенях исторического развития литературных форм и принципов репрезентируется соответствующая им память.

Так, в литературе «рефлективного традиционализма» собственно литературная память («память жанра»), «очищенная» от внелитературной ситуации (хотя приметы и рудименты последней остаются в ритме, вербальных конструкциях, хронотопе и иных структурно-композиционных элементах), находится в ситуации культивирования, постоянного воспроизводства (выработка жанрового канона) по мере необходимости использования того или иного жанра.

В литературе же периода «поэтики художественной модальности» (термин С.Н. Бройтмана [Бройтман 2001: 260], или, по Аверинцеву, «конца

традиционалистской установки как таковой» [Аверинцев 1981: 3]), хронологически начинающейся со втор. полов. XVIII в. в европейской и русской литературах, где б*о*льшую роль играет индивидуально-авторское сознание, приходящее на смену господствующему жанровому сознанию, «память жанра» перемещается в глубинные уровни художественного произведения, «продолжает составлять объективно-онтологический базис художественного сознания» [Зырянов 2012: 133] либо в качестве альтернативы трансформируется в различные формы рудиментарной традиции [Иванюк 2004: 11] – сюжетно-мотивный комплекс, образно-тематические аллюзии и т.д., а в романе – «нежанровом жанре» (М.М. Бахтин), ставшем, по мнению исследователей, причиной разрушения прежней нормативной поэтики и установившейся системы жанров, используется внутри архитектоники в качестве иронии, пародии, литературной игры, рецитации. Впоследствии такие манипуляции с объектами – классическими мотивами, сюжетами, произведениями – литературной рефлексии выльются в модернистские и постмодернистские приемы и продукты текстовой инфляции – интертекст, гипертекст, метатекст и иные производные. Р. Лахман, например, репрезентирует интертекстуальность как объединение «мест памяти» посредством литературы [Lachmann 1997]. Так постмодернистское совмещается с традиционалистским благодаря роли «памяти жанра» и шире – памяти литературы.

Таким образом, видоизменяясь и адаптируясь к новым условиям литературного процесса и авторского мировидения, литературная память, выраженная в основной форме – концепте «память жанра», всегда сопутствует художественному творчеству, создавая условия преемственности литературных форм. Определенным продолжением, расширяющим и дополняющим формат «памяти жанра» на уровне стиховой организации, становится метр. Он также является одним из механизмов литературной (стиховой) памяти, по М.Л. Гаспарову, причем в обладании его способностью передавать семантику стиха, за которой закрепляется настроение и эмоциональное ожидание предчувствуемой темы [Гаспаров 2012].

1.6.2. Мнемонический диалогизм в литературе

Кроме эволюционно-генетической, так сказать, отложенной в исторической ретроспективе «памяти жанра», в художественной литературе циркулируют «бродячие» сюжеты, образы и мотивы, составляющие архивный фонд словесного искусства. Они привлекали внимание таких исследователей, как Ф.И. Буслаев [Буслаев 1990: 30–261], А.Н. Веселовский [Веселовский 1940: 493–594], В.М. Жирмунский [Жирмунский 1979], М.Е. Грабарь-Пассек [Грабарь-Пассек 1966], Е.М. Мелетинский [Мелетинский 1994] и др. Сравнительное литературоведение[16] по своему основному методологическому принципу – синкрисису формодержательных элементов в разных литературах – также не обходит стороной изучение «бродячих» структур [Алексеев 1983], поскольку компаративистика «исследует межнациональные связи, а также типологические схождения, образующиеся на идентичных стадиях развития наций, цивилизаций или культурных общностей» [Пискунова 2004: 47].

Литература, являясь историческим преемником мифа еще в античные времена продолжила его работу по поставке «бродячих» сюжетов – «формул, выразивших одни и те же жизненные положения, но отлившихся в типически повторяющихся чертах» [Веселовский 1940: 371] и входящих с ними в комплекс мотивов и образов (архетипов). Уже в древности с помощью своего текстового и идейно-тематического арсенала литература разработала и ввела в постоянный оборот механизм внутрилитературного диалога (коммуникации), который стал одним из непременных условий динамики литературного процесса, обогащения его структурно-композиционными и содержательными элементами, а также составной частью рефлексии, представляющей «собой акт самоидентификации с обращением к историческому наследию, к традициям» [Шарифова 2010: 94], а значит и литературной памяти.

Бродячие сюжеты стали вечными спутниками-архетипами литературных форм, существующими в зависимости и в то же время независимо от жесткой

[16] Сравнительно-исторический метод в литературоведении, кстати, предложил А.Н. Веселовский.

привязки к определенным жанрам элементами[17]. Они порождены, как правило, типической жизненной ситуацией, нашедшей отражение в литературном произведении, в его образно-мотивно-сюжетной структуре или же, если апеллировать к К. Юнгу, – архетипическими образами, наполнившими психику человека еще во времена промискуитета и актуализирующими память о своем присутствии при переходе из одной литературной традиции в другую, создавая широкое и постоянно растущее пространство интертекста.

Внутрилитературный диалог и память, поддерживающая его функционирование, находятся в непрерывной взаимосвязи и взаимообмене «бродячими» сюжетами, образами и мотивами как внутри одной национальной (региональной) литературы, так и за ее пределами – в международном поле литературного взаимодействия, стимулируют появление новых литературных типологий – в частности, жанровой. Именно в жанровой типологии происходит частое сращивание внутрилитературного диалога и литературной памяти с «памятью жанра» на основе их взаимного пересечения. Внутрилитературный диалог, безусловно, является одним из условий существования литературной памяти о самой себе. Причем так же, как диалог, литературная память вечна: «Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошлых веков смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде» [Бахтин 1979: 373]. Взаимопроникновение памяти и диалога, конституирующееся во внутрилитературном диалоге, – это и есть одна из важнейших составляющих единств исторической поэтики, компаративистики,

[17] Например, страдания по убиенному сыну, представляющимся сверхчеловеком, божеством, героем – один из центральных религиозно-мифологических сюжетов (целый ряд образов – носителей этого сюжета существует в культуре древнего мира: Осирис, Таммуз, Орфей, Дионис, Христос, Осирис), лег в основу жанра плача в изначальном («Плач Исиды по Осирису», «Плач по Адонису» Сапфо) и переработанном виде («Плач по Биону» Мосха) и проч. Библейский сюжет о блудном сыне, вышедший из жанра машала (притча), фигурирует еще в древнеегипетском «Рассказе Синухе», обнаруживается в древнерусской «Повести о Горе-Злочастии», одноименной поэме Н.С. Гумилева «Блудный сын» и т.д.

которые без преемственной и непрерывной связи литературы как внутри ее периодизации, так между типами ее структурных элементов, не могли бы существовать как теории, отражающие всеобщую сущность литературного процесса.

В этом функциональном свойстве внутрилитературный диалог схож с нормативным принципом одного из этапа развития исторической поэтики – «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев), «эйдейтической поэтики» (С.Н. Бройтман) в той мере, в какой жанр является авторефлексией самого себя. Главная особенность исторической поэтики с ее памятью об устоявшихся, фиксированных жанровых (и не только) нормах, составляющих так называемый жанровый закон, заключается в том, что она в рамках «большого времени» (М.М. Бахтин) стремится дать закономерные обоснования эволюции художественных форм. Но ведь и внутри одной литературы, как и меж несколькими литературными традициями также возникает диалог, преемственность, взаимодействие, которые не дают кануть в лету тем же странствующим сюжетам, вечным мотивам, архетипическим образам, пульсирующим постоянно от одного художественного текста к другому благодаря аллюзиям, реминисценциям, подражанию и его разновидностям (вариация, переложение, парафраза, ремейк и т.д.) [Иванюк 2021], выстраивающими бесконечный гипертекст – «текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество» [Руднев 2001: 95], генерирующий сверхреальность. Его гравитационное поле расширяют исследовательские и информационно-справочные тексты, обусловливающие «метатекст памяти». Такое «разбухание» литературной (не путать с жизненной памятью, отрефлексированной литературой!) памяти, конечно, характерно для XX − XXI веков.

Параллельное объективно-онтологическое объяснение продуцирования в сфере внутрилитературного диалога памяти художественных типологий и бродячих сюжетов, шире – целых текстов, дает В.Н. Топоров. Оно, по мнению ученого, заложено «литературным резонансом»: «…существованья ткань сквозная по самой своей идее резонантна и порождает повторения-подобия <...>

Потому и соотносимые с этой основой бытия тексты, сами являющиеся подобиями (неважно, усиленными или ослабленными), тоже резонантны, т. е. способны не только воспроизводить, но и усиливать смысл, преодолевать энтропическую тенденцию» [Топоров 1998: 125].

Бродячие сюжеты-образы-мотивы, «память жанра» и «общие топосы» исторической поэтики подготавливают почву для введения системообразующего понятия, связывающего литературу и память в ключе их взаимоосмысленности и взаимодополняемости. Таким понятием, на наш взгляд, является предложенная С.Г. Бочаровым «генетическая память литературы» – комплекс литературной (имманентной) памяти, которую составляют неизъясняемые рациональными методами, но по закону какой-то едва уловимой общности сознания волнующие духовные сущности носителей одной культуры художественно-философские элементы («национальная топика», «литературные припоминания», по А.Л. Бему), наиболее полным и адекватным действительности образом выражающие национальную самобытность. «Генетическая память литературы» сближается с «памятью текста» (Ю.М. Лотман), так как в ней работает структурный принцип объективности, и она, как пишет С.Г. Бочаров, «работает в текстах сквозь авторов, их создателей… сохраняется, передается по незримым каналам и в свой час выходит на свет и делается рождающей силой»» [Бочаров 2012: 21, 30],

Идея «памяти текста», конститутивно-смысловая по существу, проходящая сквозь литературно-историческое развитие от материально воплощенной репрезентации по принципу «палимпсеста» (античность – XVIII век) – до трансформации в герменевтико-эпистемологический способ отношения к миру, представляющий собой «порождающее устройство», моделирующее жизнь, легла в концепцию смены художественной парадигмы исторической поэтики С.Г. Исаева и Н.Г. Владимировой [Исаев, Владимирова 2017]. Продуктивность данной идеи выводится из возможности объяснения многих методологических трансформаций в современном литературном процессе, имеющем четко направленную динамику движения от материального к идейно-идеологическому, поворот от внешней обусловленности (ритуал, хронотоп) к интертекстуальной интенции, неосинкретической по сути, обращенной к аллюзивной и

реминисцентной поэтике, сообразующейся с матричной тенденцией «памяти о жанре».

Память текста работает по принципу все время мерцающей эссенции переплетающихся (с лат. texus – «сплетение») смыслов, которые лежат в триадической плоскости коммуникации: не только во временной, как писал Ю.М. Лотман: «Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности будущих» [Лотман 1970: 89], но и в системе отношений читатель – текст (включающий автора) – культура, о которых он также не преминул сказать: «…текст сам по себе, взятый изолированно, не вырабатывает новых сообщений и что для этого сквозь него должен быть пропущен какой-либо другой текст, что практически реализуется, когда к тексту “подключается” читатель, хранящий в памяти некоторые предшествующие сообщения» [Лотман 1992: 27 – 28]. Необходимо напомнить, что в определенной степени теоретическими соратниками «памяти текста» в западном литературоведении и философии выступают структуралист Р. Барт, постструктуралист Ю. Кристева и др. Разница в том, что Р. Барт, деперсонифицировал да и вообще низверг статус автора до полного его устранения – «смерти», которой оплачивается «рождение читателя», представляющимся человеком «без истории, без биографии, без психологии» [Барт 1989: 391, 390]. А понятие интертекстуальности, введенное Ю. Кристевой [Кристева 2000: 429] в качестве принципа надсубъектного текстового синтетического единства, включающего предшествующие и последующие тексты, также принизило роль авторского начала. Таким образом, в концепции «памяти текста», имеющей несколько измерений, а также неизменно включающей «память жанра», обнаруживаются конвергенция литературоведения и культурологии в русле проблемы памяти как объекта изучения, о чем мы выше уже говорили. Однако необходимо сделать одно важное уточнение. Постструктурализм стал не только новым этапом понимания литературы (по большому счету – «текстовости»), в котором совместились классическое инерционное видение памяти, определяющееся генеалогической логикой преемственности, но и резкой, в радикальном смысле критикой памяти. Отношения к памяти все чаще

выстраиваются ризоматично (от фр. rhizome – корневище; термин введен Ж. Делезом и Ф. Гваттари в работе «Ризома» (1976) для описания «антиструктурного» принципа целостности): при всей игре цитатами, аллюзиями и проч. с классикой текст пытается ускользнуть от авторства (концепция «смерти автора» Р. Барта, автоматическое письмо и «неороман», литература потока сознания), уйти от центра – сюжета (начиная от модернистских претензий на бесформенность и бессюжетность творчества, сюрреалистический метод Ф. Кафки (роман «Замок»), театр абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет)). Отвергая генеалогическую преемственность, всякого рода иерархичность и означаемость, обладая а-централизацией, ризома как когнитивно-онтологический принцип провозглашает в нарушение всех правил и корреляций «анти-память» [Делез, Гваттари 2010: 38].

В этом же направлении концептуальных «преобразований» (логически их оканчивающих) – «память жанра», «память метра», «память текста», расширяющем и универсализирующем подход к интеграции литературы и памяти, расположено теоретическое видение проблемы мнемонического. Концепция литературы как «памяти о памяти» И.П. Смирнова (выражаясь постмодернистским языком, «метапамяти»), основанная на известном жизнетворческом мировоззрении А. Белого, является в какой-то степени и простой, но основополагающей и обобщающей. Приведем в подтверждение цитату: «Пользуясь словами Андрея Белого, можно бы назвать художественный текст “памятью о памяти”. Напоминание об информации, содержащееся в начале литературного произведения, сменяется затем напоминанием о самом напоминании. Художественная семантическая память обращена на себя» [Смирнов 1985: 17]. В итоге «память о памяти» трансформируется в циркулирующую межтекстуальную связь, названную И.П. Смирновым позднее «памятью дискурса» [Смирнов 1995: 126]. Простота и одновременно универсализированность данной концепции очевидны уже потому, что самое понятие «литература» – буквально означает «буквенность», т.е. искусство фиксировать в знаках языка – буквах – информацию и память обо всем, на что бы оно не обратило свое внимание. Но если сквозная мнемоничность («память о

памяти», или «память дискурса») литературы тематизирует ее общее состояние и даже художественное произведение в целом, то жанровое (специально-концептуальное) обособление ее находится в мнемонической поэзии (предположительно из вышесказанного), генетически исходящей из архаических пластов письменности.

1.6.3. Мемуарная литература

Отдельной строкой в истории литературы и ее теории вписывает себя мемуарная проза, традиция которой насчитывает уже не одно столетие. Мемуарная проза как один из самых ярких аспектов мнемонического, связанного с феноменом личных, общественно-исторических воспоминаний, занимает особое место в истории литературы. На фоне популярности мемуарной литературы в свет выходит большое количество исследований (составляющих совокупно отдельное структурное направление исследования памяти в литературоведческом ключе), посвященных как общей проблематике мемуаристики, так и отдельным аспектам этого феномена (см.: Введение). В контексте изучения мемуарного корпуса литературы выделилось даже такое емкое понятие – «мнемонический дискурс», которое включает совокупность мемуарных текстов – воспоминаний, автобиографий и проч. жанров, использующих рефлексию от «я – субъекта» [Нюбина 2008]. Таким образом, исследовательницей, по мнению другого ученого, ставится знак равенства между мнемоническим текстом и мемуарной литературой (жанрами) [Кузьмина Когнитивно-речевые особенности 2016], хотя, как мы покажем далее, в целом мнемонический текст представляет собой понятийное явление более широкого объема: в него входит, кроме часто упоминаемых мемуарных произведений (преимущественно прозаических), еще и мнемоническая поэзия, жанровая традиция и реестр которой многообразно явлен в мировой, в частности, русской литературе. Для С.Г. Кузьминой определяющей значимостью «мнемонического дискурса» выступает его способность воздействовать на «формирование национально-культурного контекста», которое «неразрывно связано с особенностями менталитета вспоминающего «Я», включающего национальное самосознание и опыт межнациональных взаимоотношений» [Кузьмина Формирование национально–культурного контекста 2016: 191].

В качестве синонима мемуарной литературы сегодня широко используется термин «человеческий документ», предложенный (вслед за прагматистом У. Джемсом) М. Рубинс в ряде теоретических работ [Рубинс 2006], [Рубинс 2008], для обозначения жанров автобиографической прозы (дневники, письма, очерки, тетради и т.д.) литературы русского зарубежья XX века. Репрезентирующий всестороннюю фиксацию жизни посредством автобиографичности и документализма «человеческий документ» является своего рода выразителем и свидетелем сложной и противоречивой эпохи начала XX века, прошедшей через судьбы многих людей. Поэтому частое обращение, а также пристальное внимание к нему со стороны ученых, прежде всего филологов, совпадает с усиливающимся интересом в обществе к внутренней и неповторимой жизни отдельного человека, нашедшим отражение в философии русского экзистенциализма (Л. Шестов, Н. Бердяев). В этой связи, полагаем, что мемуарная литература и мнемоническая поэзия соотносятся как тип текста и жанр, что в свою очередь может объяснять понятийную размытость между мнемоническим текстом и мемуарной литературой. Больше того, мемуарная литература не детерминирована какой-либо определенной жанровой формой (правомерно, к примеру, говорить о жанровой доминанте дневника, тетради, хроники, воспоминания и т.д.), а может включать в текст всякие личные и исторические переживания и нарративы, что объяснимо с точки зрения безграничности предмета ее рефлексии – жизни, высвечивающейся в аспекте личного отношения к культурно-историческому окружению.

В отличие от жанров, концентрирующих свое художественное мироотношение на памяти жизненных ситуаций, событий из прошлого человека, общества, подражание обращено к памяти литературной, не опосредованной напрямую жизненными проявлениями. Оно существует только в литературной сфере, циркулируя там с незапамятных времен как эстетический способ проявления онтологии искусства. В отличие от жизненной памяти, воспроизведенной, например, в литературных жанрах, литературная память функционирует только в эстетическом пространстве, в модусе «интерлитературных» и «межфольклорно-литературных» связей, сохраняя, как правило, жанровый формат первоисточника.

По мнению крупнейшего медиевиста П.М. Бицилли, рассуждающего в духе немецкого идеализма, и культура, и искусство, – это всегда имитация феномена естественного мира, творящегося как бы заново на чисто субъективных основаниях духа. Мы строим наш мир, мир “культуры”, по аналогии с “данным нам” миром, миром “природы”» [Бицилли 1995: 11]. По этой причине сложно отделить подражание от не-подражания и «выразить одним словом адекватное значение этой категории, поскольку на каждом этапе истории она обладала специфическим смыслом, соответствующим той или иной системе философских и эстетических воззрений», – сетуют авторы «Истории эстетических категорий» [Лосев, Шестаков 1965: 204]. Однако, на наш взгляд, подражание литературное не может существовать автономно, без источника, к которому прикована художественная интенция воспроизведения разных аспектов прецедента – стиля (стилизация), жанра, образной системы (вариация) и проч. Поэтому подражание всегда определяется мерой искажения в процессе регенерации объекта мнемонического. Как правило, аберрации и гипертрофированию подлежит первоисточник не в целом, а в отдельных художественных элементах.

С древних времен частыми объектами подражаний являются фольклорные источники – жанры, распространение которых связано с широким тематическим употреблением и применением для разных жизненных случаев. Так, колоссальный географический охват имеет стилизация народных песен в жанре дойна («Дойна, Дойна, дойница!» румынско-молдавского поэта XIX в. В. Александри) и его типологические аналоги в литовской (дайна), латышской (дайня) и гуцульской поэзии (коломыйка) [Иванюк 2021: 34]. Также подражание литературное обращено часто к известным литературным произведениям, что само по себе делает его наиболее презентабельным, оправданным и популярным для реципиентов. К примеру, в восточной литературе существует распространенная форма мнемонического подражания – назира. Представляет собой литературное подражание, перерабатывающее текстовый прецедент, а потому – и литературную форму памяти. Одни из самых известных экспонентов назиры – «Пятерицы» персидского и индийского поэта Амира Хосрова Дехлеви (XIII–XIV), Физули (XV–XVI), явившиеся как своеобразный ответ «на поэмы

азербайджанского поэта XII–XIII вв. Низами «Сокровищница тайн», «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц» и «Искандернаме», объединенные после смерти автора в «Хамсе» («Пятерица»)» [Иванюк Жанровая репрезентация времени 2017: 98].

Стабильным по количеству обращений, широким по географическому распространению и длительным по времени применения одним из первоисточников подражания является стихотворный «памятник», ведущий свою литературную историю с оды Горация «К Мельпомене». Целый массив разнообразных в зависимости от степени переложения оригинала стихотворных «памятников» знает мировая поэзия. Многочисленными вариантами и разнообразием отношения к воспроизведению подражаемого текста отмечена русская литература. Так, классическими парафразами (стилизациями) поэтического «памятника» являются («Я знак бессмертия себе воздвигнул...») М.В. Ломоносова, («Я памятник себе воздвиг, чудесный, вечный…») Г. Державина, («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...») А. Пушкина, а также так называемый «антипамятник» (стихотворении «Non exegi monumentum» Г.С. Батенькова), пародирующий (в «непародической функции», а как перепев, «вторая песнь» [Тынянов 1977: 291]) незабвенные формулы и репрезентирующий поэтическое самовозвеличивание в апофатическом ключе, как и иронический («Я памятник воздвиг себе иной...» И. Бродского, «Я памятник воздвиг, но не себе, а Фрейду», Л. Виноградова) и т.д. Правда, оба последних варианта стихотворного «памятника» отличаются от предшествующих не столько воспроизведением «памяти жанра», сколько «памяти о жанре» [Иванюк Память жанра 2011], характеризующимся отстраненным восприятием традиции, обусловленным опосредованной (аллюзия) связями с предшествующим эстетическим опытом.

Иногда подражание имеет эксклюзивную форму, направленную на автовоспроизведение – результат постмодернистской установки на игру с текстом. Автоподражание, например, присутствует в лирике современного бельгийского поэта Ги Гоффета (стихотворные миниатюры, тяготеющие к стихотворной новелле, под одним заголовком «Две вариации на тему одной посадки в трамвай»). Как часто бывает в поэзии постмодернизма, автор

предлагает на одно и то же событие посмотреть под разными углами. В центре короткометражного обыденного лирического сюжета – молодая дама, пытающаяся на ходу запрыгнуть в едущий трамвай. Реакция первого пассажира на событие – циничное, перемежаемое саркастическим обсуждением, наблюдение за едва не получившей травму женщины, а второго – наполнена сопереживанием к ней, которое живописуется в метафорах барочной метафизической поэзии в стиле Дж. Донна и единовременно нахлынувших эмоциях в стиле импрессионизма и символизма (Верлен, Рембо). Так, в автоподражании начала XXI века репрезентируется литературная память начала прошлого столетия, воскрешается в аллюзиях.

Литературное подражания, таким образом, является жанровой обработкой литературного прошлого, памятью литературной ретроспективы, а потому оно актуализирует позабытые формы, с одной стороны, с другой – мотивирует продолжение их существования в новом качестве.

§ 2. Мнемоническое в контексте исторических эпох и периодов

Вслед за теоретическим представлением о мнемоническом (жанрово-поэтическому аспекту посвящены следующие части диссертационного исследования) перейдем к его рассмотрению (преимущественно литературном) в диахроническом ключе в рамках общепризнанных культурно-исторических периодов, начиная с античности, заканчивая современностью.

2.1. Античность

Объектом *коллективной* памяти в Античности становятся мифология и ритуал (о чем уже было сказано выше), а также связанные с ними загробные представления. С данным «до-литературным» комплексом во многом связан генезис мнемонического. Миф в основных нарративах актуализируется многими жанрами античной литературы, тиражирующими коллективную память. Древняя Греция использовала литературу, помимо ее риторико-эстетической функции, и для сохранения прошлого. Прославление и мнемонизация богов, событий, деяний полководцев, героев, победителей спортивных состязаний были распространенными явлениями и имели для репрезентации соответствующие

литературные формы – героический эпос, плач, эпитафий, дифирамб, пеан, гимн, эпиникий, элогий и другие жанровые формы. Жанровая трансформация *коллективной* памяти, в понимании Ю.М. Лотмана, составляла неотъемлемое свойство культуры как совокупности текстов [Лотман 1992: 200], так как отражала незабвенность важных для гражданской общины исторической идентификации событий. Так называемые «места памяти» («коммеморации») – памятники и изваяния, погребальные курганы и надгробные надписи служат модифицированными в знако-символической системе представлениями о коммуникации двух миров, в которых сосредоточено также мнемоническое.

Коллективная констелляция памяти распадается на несколько видов. Первая – собственно *коллективная* память. Она воплощена в эпосе, созданном собирательным образом народного духа, и от его имени высказывает обобщенно-образное представление о прошлом, продуцируемое ростом этнического самосознания, находящегося «на подъеме пассионарности», а потому эпический «гиперболизм не что иное, как образное отражение этого подъема» [Балашов 1983: 106]. Отсюда идейно-художественная установка эпоса на патриотическо-героический, дидактический и познавательный процесс преемственной связи поколений, и в этом плане нравственное значение эпоса состоит «в том, что он, за отсутствием других цивилизующих начал, в течение столетий может питать в народе, грубом и неразвитом, зародыши гуманных идей и благородных стремлений» [Буслаев 2003: 208]. Таким образом, эпос всецело является «памятью», а так как последняя «становится, когда изменения в жизни начинают ощущаться как необратимые и требуется сохранить ушедшее в ином, вечном бытии – в слове», то эпическое произведение представляет собой своего рода «гигантское надгробное слово» [Гачев 2008: 88], высказанное о достославном прошлом.

Все характеристики эпоса у исследователей безраздельно сходятся в том, что в эпосе господствует исключительно ретроспективная стихия *воспоминания*, поскольку он был «квинтэссенцией воспоминаний о прошлом в рамках устной традиции» [Хаттон 2004: 64], «носитель речи… о событиях и их подробностях как о чем-то прошедшем и вспоминаемом» [Литературная энциклопедия 2001: 1239].

Мнемоническая архитектоника пронизывает всю структуру эпоса в виде идущей от традиции «памяти-привычки» (П.П. Блонский), в особенности предисловие, зачин, настраивающие читателя / слушателя на требуемое восприятие. Помимо инициальной структуры, также в эпитетных, метафорических и иных компонентах текста заложен мнемотехнический повтор, представляющий собой «стереотипную формулу», предназначенную для лучшего и обширного запоминания и трансляции[18] [Иванов Вяч.Вс. 1980: 63]). К тому же сам образ Музы, являющийся частым адресатом эпического зачина, будучи генетически связанный с Мнемозиной (с древнегреч. помнящая) – их матерью (в «Илиаде» Гомера: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына…»; в «Теогонии» Гесиода: «С Муз, геликонских богинь, мы песню свою начинаем…»), изначально[19] представляется персонифицированным хранителем коллективной (синоним – национальной) памяти[20]. Выходит, что и само предназначение поэта, которые «сочиняют хвалы великим людям и память о их славных подвигах передают потомству» [Прокопович 1961: 341], так и собственно эпическая поэзия, связаны единством процесса памятования. Вот что на этот счет пишет Ф.И. Буслаев: «Воспоминание, которым человек переносится в прошедшее, есть способность тихая, рассудительная: само слово *по- мню* состоит из *по* и *мню,* то есть думаю, санскритское *ман* (думать). Печальный обряд по умершим – то же, как воспоминание прошедшего, называется словами того же корня: *па-мять*, *по-минки* – слова родственные скандинавскому *minni*, означающему питье в память усопших» [Буслаев 2003: 71]. Такая коллективно-родовая память эпоса может

[18] В исландском героическом эпосе «Старшая Эдда», в его активной, с точки зрения привлечения внимания слушателя / читателя, части («Прорицание Вёльвы», расположенное в «Песнях о богах») расположен мнемонический концепт: «Внимайте мне все / священные роды, / великие с малыми / Хеймдалля дети! / Один, ты хочешь, чтоб я рассказала / о прошлом всех сущих, / о древнем, что *помню*» [Старшая Эдда: 2011: 23]. Специально отметим, что мнемоническая функция повторов не единственная. Д.С. Лихачев, например, выявляет в них «изобразительный способ длительности времени ожидания», «впечатление сосредоточенности действия» [Лихачев 1983] и т.д.

[19] Думается, что «общее место» воспоминания как обязательной и стандартной опоры на объективное прошлое легло в основу академической философии Платона, особенно в учение о познании методом анамнесии (воспоминания).

[20] «По наиболее вероятному значению греческого слова «муса», или «муза» – это «размышляющая, помышляющая, мыслящая», что, видимо, объясняет, почему в качестве матери муз фигурирует Мнемосина (Память) – необходимый элемент размышления» [Немировский 2000: 56]. Муза, по утверждению Н.П. и П.А. Гринцер, означает для греков и сам процесс запоминания и его результат – память – аналогичные познанию и знанию [Гринцер 2000: 32–34]. Инвокативная формула становится обязательным правилом, согласно которому настоящее у греков исходит всегда из прошлого, определяясь им [Фрейденберг 2007: 402].

быть названа мнемонической легендаризацией, поскольку ее характеризует опыт прошлого, который должен быть прочитан (legenda с лат. – то, что должно быть прочитано).

Подобные семантические связи характерны и для другого жанра с коллективной памятью – гимна, который, «также древен, как и молитва, мольба, зов человека» [Античные гимны 1988: 5]. Четко отведенное место формульной инвокации к Музе и иным богам (в гимне «К Музам и Аполлону» читаем: «С Муз мою песню начну…» [Эллинские поэты в переводах 1963: 127])[21] в структуре эпоса, а также гимна свидетельствуют о генетической связи жанров с изустно воспроизводящимся ритуальным церемониалом.

Жанр плача, на практике претворяющий ритуальное действие, тоже изобилует повторами, устойчивыми формулами, использующимися для эмоционального воздействия на слушателей и участников. Характерен в этом отношении «Плач по Адонису» Сапфо, являющий собой известную эпосу *коллективную* рефлексию памяти.

Эпиллий (с древнегреч. epyllion – малый эпос) в качестве литературного жанра с коллективной мнемонической рефлексией образуется посредством подражания своему гигантскому предку – эпосу, получает распространение в александрийской поэзии (IV – II в. до н.э.), в которой в противовес большим по объему героическим формам малая поэма отвечает лиро-эпическим повествованием из частной жизни мифологических героев. В целом вследствие миметической рефлексии эпиллий воспроизводит *коллективно-родовую* (по принципу создания и содержания материала) память, передаваемую личным восприятием. В «Свадьбе Пелея и Фетиды» – эпиллий латинского поэта Г.В. Катулла (87 – 54 гг. до н.э.), в основу которого легла эпиталама мифологических героев, повествуется о давних событиях в стиле предания с его ретроспективной подводкой-введением и аналогичным по модальности эпилогом («Все, что преступно и нет, в злосчастном спутав безумье, − / Мы отвратили от нас помышленья богов справедливых; / Боги оказывать честь не хотят уже сборищам нашим, / И не являются нам в сиянии света дневного» (ст. 405 – 708) [Катулл

[21] Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, используется перевод цитируемого источника.

1986: 72]), дидактически направляющими мысль о деградации настоящего времени в сравнении с «золотым» веком идиллического прошлого, впервые описанного Гесиодом в «Теогонии», с целью мнемонического наставления современников и потомков. В этом и заключается востребованность жанра эпиллия, хранящего коллективную память в качестве назидательного и развлекательного ориентира.

Родовая память, доставшаяся в наследство от человеческих связей в условиях общинно-родового строя, продолжает функционировать позже, после разложения данной исторической формации, в некоторых жанровых формах, особенно таких архаичных, как мифологический эпос. В основе «Теогонии» Гесиода (VIII – VII в. до н.э.) воспроизводится эволюционно-генетическая картина смены поколений богов и людей.

Преимущественно родовая интенция мнемонической рефлексией памяти сохраняется в лирике Пиндара (ок. 522 – 438 гг. до н.э.), коллективный же принцип исполнения при этом воплощается в хоре и в собирательном образе слушателя, активное «соучастие» которого и есть «важнейший элемент лирической структуры» [Гаспаров 2000: 49]. В эпиникиях (послепобедная песнь – аналог русско-европейской оды) поэта родовая память отражена в генеалогическом мотиве, встроенном в сюжетную схему прославления рода победителя, возведенного к мифологическим предкам и объясняющего тем предрасположенность героя к победе в состязаниях. Можно сказать, в эпиникии память о событии передается через связку «поэт – герой – слушатель». Такая творческая коллаборация наиболее эффективна, когда возникает необходимость фокусирования внимания к памяти об общественно значимом событии (панэллинские игры, имевшие сакральный смысл), которое и освещает поэт, подобно спортивному корреспонденту (Пиндар, Олим. 6, ст. 91–93):

> И тебе я велю
> *Помянуть* (μεμνᾶσθαι) Сиракузы, *помянуть* Ортигию,
> Где, скипетром чист и мыслями прям,
> Правит Гиерон…
>
> [Пиндар 1980: 30 – 31].

Однако здесь уже обозначает свое присутствие *личная* память, правда, только в сопричастности к родовой: «поэт – любимец богов не в меньшей мере, чем атлет, которого он воспевает …» [Гаспаров 1980: 377]. Примечательно, что вековечности песен поэта не могут умалить перечисляемые угрозы стихий (Пиндар, Пиф. 6, ст. 4–14):

Ни буревые ливни,
Недобрым полчищем рвущиеся из туч,
Ни вихрь
Всеуносящим смерчем не втопчет его в провалы морей.
Явленный в ясном свету,
Лик этих песен откроет людской молве
Славу колесничной победы
Отца твоего, Фрасибул, и рода твоего
В лощине Крисы.

[Пиндар 1980: 95].

Данное утверждение справедливо также для Вакхилида (ок. 516 – 450 гг. до н.э.), младшего современника и соперника Пиндара, придерживающегося аналогичных воззрений (Вакхилид, Олим. 3, ст. 90 –100**)**:

Но лучистая доблесть
Не меркнет вслед смертному телу,
Ибо Муза – питательница ее.
Ты, Гиерон,
Миру явил лучший цвет удачи;
А кто счастлив в свершениях,
О том не промолчат,
И в правдивой той похвале
Помянется песнею и этот тебе медвяный дар
Кеосского соловья.

[Пиндар 1980: 233 – 234].

С новой силой родовая память реставрируется на исходе Античности, но уже будучи обращенной вглубь родословной поэта, а значит, имеющей персональное (личное) измерение. Скажем, в отличие от эпиникиев Пиндара и Вакхилида, у Децима Магния Авсония (ок. 310–394 гг.) – позднелатинского поэта, жившего и творившего в переходное от Античности к Средним векам время, – она сконцентрирована в отдельную мнемоническую тематику. Прежде всего это касается его поминального цикла «Паренталии» («О родных»). Вот что пишет сам Авсоний в предисловии к книге: «Писана она о родных, и заглавие ей «Паренталии»: так называется *поминальный* день, в давние времена назначенный Нумой для приношений *умершим родичам*, ибо священный долг тех, кто жив, есть любовное *воспоминание* о тех, кого нет» [Поздняя латинская поэзия 1982: 49]. С этой же целью им написано поминальное произведение в модальности генеалогической поэзии «Памяти отца» (входит в сборник «Домашние стихи»), сочетающее в себе элогий, некролог, биографию. Как будто чувствуя гибель древнеримской цивилизации, поэт стремится во что бы то ни было оставить после себя память о своем времени.

В условиях интенсивного развития и культивирования жанровых форм лирического рода поэзии достаточно рано возникает новый вид мнемонического – *личная* память, которая, благодаря поэту, остается в веках. Греческий лирик Феогнид (ок. 570 – 485 гг. до н.э.), обращаясь в поучительной элегии к своему ученику Кирну, говорит словами, напоминающими поэтический «памятник»:

Славное имя твое будет у всех на устах.
Милые юноши в пышных нарядах красиво и звонко
Будут под звуки тебя маленьких флейт воспевать,
Ясно звучащих. Когда же сойдешь ты в жилище Аида,
В мрачные недра земли, полные стонов и слез, -
Слава твоя не исчезнет, о Кирн, и по смерти, но вечно
В *памяти* будет людской имя хранится твое.
[Эллинские поэты VII – III века 1999: 260].

Подобная эволюция от родовой к личной памяти, соотносимая с динамикой художественной парадигмы от «дорефлективного традиционализма» с характерной синкретичной невыявленностью индивидуального сознания к нормативному по своей сути «рефлективному традиционализму» (С. Аверинцев), прослеживается в разновидности оды – поэтическом «памятнике» с его устойчивым мотивом вековечности посмертной славы, распространенным во многих национальных литературах. Идея эта присутствует еще в древнеегипетском прозаическом претексте («Памятник нерукотворный» – знаменитое поучение «Прославление писцов»[22]) имплицитно – в метафорической образности, демонстрирующей родовую почетную преемственность профессии писца, способную и по смерти прославить человека. «...Полезнее книга расписного надгробия, полезнее она часовни, прочно построенной. Книга заменяет им заупокойные храмы и пирамиды, и пребудут имена мудрых писцов в *устах потомков*, словно в некрополе... Изречения их – пирамиды их, *а калам – их дитя*... Увековечили они имена своими писаниями отменными... Умер человек, стало прахом тело его, и все близкие его покинули землю. Но писания его *в памяти* и в устах всех живущих...», – говорится на в анонимном поучении писца эпохи Нового Царства Древнего Египта [Древнеегипетская проза 1978: 241 – 242]. Однако уже в знаменитом стихотворном «памятнике» («Exegi monumentum…») Горация осуществляется художественно-эстетический сдвиг[23], вызванный переменой «идеи человека» как «обобщенного типа мироотношения» (Р.Р. Москвина, Г.В. Мокроносов), приводящий к новому осмыслению памяти в измерении личностной проекции славы. И стихи оды III, 30 «К Мельпомене» иллюстрируют личные заслуги, обусловливающие авторские претензии на заслуженную постановку памятника после смерти: «Первым я приобщил песню Эолии / К италийским стихам…» [Гораций 1970: 176]. Позже в своем творчестве мотив *собственно личной* памяти (в жанровой проекции – стихотворного

[22] Дидактическая модальность, послужившая генетической причиной возникновения древнеегипетского «памятника», может быть типологически сравнима с назидательной элегией, в которой мотив знаменитого жанрового стихотворения встречается впервые в европейской литературе.

[23] К появлению стихотворного «памятника» подтолкнул фактор литературного агона, вызванный автобиографическими очерками – «Деяния божественного Августа» таким же образом, как на «Поучение писцов» оказало влияние строительство царственных пирамид.

«памятника» с узнаваемыми «общими местами») для собственных поэтических заслуг использует также Марк Валерий Марциал (ок. 40 – 104 гг.) в эпиграмме VIII, 3:

«… везде книгу читают мою.
Даже когда упадут с подножия камни Мессалы
И обратится когда мрамор Лицина во прах,
Буду я все на устах, и много с собой иноземцев
В отчей пределы страны наши стихи унесет».
[Марциал 2000: 204].

В августовскую эпоху небывалого расцвета наук наряду с обожествлением императора возникает феномен личной памяти поэта-творца. Гораций не забывает про свою славу/память после превознесения сначала своего друга Мецената – покровителя искусств, в оде I, 1 «К Меценату»:

Но меня только плющ, мудрых отличие,
К вышним близит, меня роща прохладная,
Где ведут хоровод нимфы с сатирами,
Ставит выше толпы, – только б Евтерпа мне

В руки флейту дала и Полигимния
Мне наладить пришла лиру лесбийскую.
Если ж ты сопричтешь к лирным певцам меня,
Я до звезд вознесу гордую голову.
[Гораций 1970: 44]

Здесь провозглашается уже знакомый нам (Пиндар, Феогнид) мнемонический концепт, согласно которому *личная* память вторична по отношению к общественно-исторической, который в свою очередь перекликается с мнемоническим мотивом стихотворного «памятника».

Через соперничество поэзии с архитектурными изваяниями стихотворному «памятнику» близок жанр экфрасиса, являющийся также «типом текста» (Н.В. Брагинская). Срастаясь с другими видами искусства, литература образует в рамках мнемонической рефлексии, ставшей уже традицией, новые жанры, в частности, эпиграмматический экфрасис, предложенный преимущественно надписями к скульптурам и проч., призванными увековечить инсталляцию, как и ее идею. Память в эфрастическом тексте связана в основном с совершенством архитектурно-монументальной символики и стилистики исполнения, материально воплощенными в сооружениях (грандиозные, но пространственно ограниченные), аккумулирующем славу о субъекте – автору исполнения произведения пластического искусства. У Велимира Хлебникова, крупнейшего поэта русского авангарда XX века, есть прекрасно подобранное сравнение обоих видов памяти с контекстуальной аллюзией на древнеегипетскую культуру: «Памятники служат речью между населением и властью, они суть звуки чугунного разговора власти и народа, они доступны для чтения (на них соединяются взоры всего народа), они носители мысли, будучи чертогом смысла подобно членам письмен и иероглифам» [Хлебников Время 2018: 227].

Экфрастической мнемонизации фактически подвергается все то, что попадает в поле зрения поэта. Широкое распространение экфрасис получает в творчестве Феокрита (ок. 300 – 260 гг. до н.э.), у которого есть известное «Описание кубка». Приведем начальные стихи:

Дам тебе кубок глубокий, обмазанный воском душистым,

Только что сделан, две ручки имеет, резцом еще пахнет…

[Античные поэты 1996: 20].

Если у Феокрита память о произведении искусства разделялась с памятью о его авторе, то в римской литературе начала новой эры экфрастические эпиграммы, к примеру, «Сильвы» Публия Папиния Стация (ок. 40 – ок. 96 гг.) в качестве «стихов на случай» прямо предназначались для увековечивания в памяти как самих произведений искусства, так и в большей мере отдельных лиц

(меценатов поэта, друзей). В задачу поэта входило не только описание красоты скульптурно-архитектурного объекта, но и сохранение о нем памяти, памяти о том, кому он был посвящен, поскольку через материальные репрезентативы «коммеморизации» (в «узком смысле слова – увековечивание памяти о событиях: сооружение памятников, организация музеев, определение знаменательных дат, праздники, массовые мероприятия», а также различные артефакты, и идеи, и тексты – то, что позиционируется как мемориальная деятельность» [Романовская, Фоменко 2015: 82 – 83]) обеспечивается перманентная актуализация памяти. Так возникает *несобственно личная* («чужая») память, которая также культивируется в биографической прозе («Сравнительные биографии» Плутарха, I – II вв. н.э. и т.д.).

Таким образом, художественная литература в античную эпоху представлена разветвленной системой мнемонических жанров поэзии, главным критерием которой (пока на данном этапе диссертационного исследования) является типологичное распределение их по видам памяти – от коллективной и родовой до личной, коррелируемое со сменой характера литературной рефлексии. Объединяющей характеристикой мнемонического в античную эпоху является способность с помощью него продлевать прошлое, в перманентном обращении актуализировать его (ретроспективность настоящего), придавая ему монументально-легендарный характер.

2.2. Средневековье и Ренессанс

В эпоху Средних веков доминирующей мировоззренческой парадигмой становится теоцентризм. Религиозное сознание диктует условия мировосприятия в духе непреложных правил – канонов, на которых покоятся различные фундаментальные вопросы онтологии и гносеологии. Разнообразные варианты осмысления мнемонического, в связи с этим, предлагает религиозное мировоззрение.

В это время происходит обратная трансформация индивидуальной памяти в коллективную, что обусловлено христианством, которое стало своеобразным социальным телом, интегрирующим в свое мировоззрение всех приверженцев веры. С помощью таинств, культов и обрядов христианин-прихожанин чувствовал

себя связанным едиными узами с общиной и церковью, во главе которой стоит Христос. Такое единение наиболее очевидно при евхаристии. Во время данного таинства происходит сопричастность верующего с жертвой Христовой. В событии Тайной вечери, предшествующей всеочищающей жертве распятия и последующего Воскресения, Христос говорит апостолам: «И, взяв хлеб и благодарив, преломил и подал им, говоря: сие есть тело Мое, которое за вас предается; сие творите в Мое *воспоминание*. Также и чашу после вечери, говоря: сия чаша есть Новый Завет в моей крови, которая за вас проливается» (Лк 22: 19 – 20).

Не только евхаристия (причастие как центральная часть христианского богослужения), но и вся литургия в целом есть система знаков (Проскомидия, вынос Евангелия) *воспоминания* жизни Христа, церковной истории, запечатленная символически. Мнемоническим лейтмотивом пронизано христианское богослужение, начиная от благодарственного вознесения: «*Помяни,* Господи, меня…» до «*Помяни*, Господи…» – в молитве за усопших, как и в коммуникативном акте иной молитвы, водрузившейся желанием дивинации человека памятливым присутствием в нем Бога [Святитель Игнатий 2021: 17]. Средневековому человеку в его мироощущении предстоял «единый хронотоп бытия, в котором каждый имел свой неповторимый “образ”, являл единую память, в которой литургия выступала как постоянное, непрерывное, вечное восхождение к евангельским высотам» [Лойко Ритуал 2004: 266]. Таким образом, вся литургия – как самое главное христианское богослужение – представляет собой ничто иное, как *воспоминание* жизни Христа и особенно последних ее дней. И это воспоминание, которое вечно возвращается во время богослужения, определяло и всю размеренность жизни человека. Память для средневекового человека – это всегда-присутствие прошлого, «это почти буквальное возрождение былого. Поскольку же прошедшее и настоящее для него не подчинены строгой необратимой последовательности, но располагаются как бы бок о бок, память являлась существеннейшим конституирующим элементом социальных коллективов» [Гуревич А. 1984: 302]. В таком виде она и предстоит *поминовением*, воспринимающимся «как акт духовно-физического общения с поминаемым» [Там же: 302].

Средневековье – книжная культура в отличие от античной. Средневековая книга являлась инструментом и способом запоминания. Ее визуальность, оснащенность дублирующими основной текст значками, художественными миниатюрами, становились превосходным условием для развития мнемонической техники, согласно М. Каррутерс [Carruthers 1990].

Средневековая эпоха знала память в форме поминовения, являющегося распространенной практикой коммеморации[24] – установкой и деятельностью, «местом и инструментом формирования исторической памяти» [Ростовцев, Сосницкий 2014: 111], обусловленной в данном случае увековечиванием имен христиан. Идеей поминания были пронизаны получившие в эту эпоху широкое хождение биографии, портреты и скульптурные изображения умерших, монастырские скриптории, списки умерших, содержащиеся в литургических текстах, реквиемы, синодики и мартирологи – жанры, которые были связаны с христианской традицией и охотно поддерживали представление о том, что «называние имени равнозначно присутствию отсутствующего» [Романовская, Фоменко 2015: 83], его вечному пребыванию в едином порыве коллективной памяти.

Церковный клир, являющийся по преимуществу образованной прослойкой населения средневековых государств, занимается регистрированием исторических событий. В западной Европе создаются исторические хроники, а на Руси летописи, самая известная из них – «Повесть временных лет», которая в отличие от простого хронологического изложения событий, характерного для большинства хроник, имеет в своем составе разножанровый материал – плачи, некрологи, повести и проч., отражающие и хранящие народную память о прошлом сквозь взгляд анонимного летописца. Западноевропейское Средневековье создало единый мнемонический коллективный хронотоп в виде известных произведений литературы [Арнаутова Ю.Е. 2003: 31]. К ним относятся

[24] На сегодня существует много исследований, посвященных проблеме коммеморации. Приведем наиболее существенные из них: [Лангеноль 2005], [Штоп-Рутковска 2015], [Шагоян 2007], [Хаттон 2004], [Рикёр 2004], [Ассман Я. 2004], [Шуб 2018], [Cutcher 2016], [Murakami 2014], [Lorenzo-Dus 2011].

старофранцузская героическая поэма (жеста) «Песнь о Роланде» (первая публ. XI в.), англосаксонский героический эпос «Беовульф» (XII в.), немецкие «Песнь о Хильдебранде» и «Песнь о Нибелунгах», испанская «Песнь о моем Сиде», скандинавские «Старшая Эдда» и «Младшая Эдда», древнерусское «Слово о полку Игореве» и т.д. Данные произведения, как уже говорилось выше, являются формами презентации *национальной* памяти, вышедшей, а потому и наследующей *коллективной* ее ипостаси.

В то же время сохраняется традиция литературных жанров с доминантой *родовой* памяти. К ним относится, к примеру, скандинавская сага и ее пересказ – рима. Родовая память запечатлевается преимущественно в экспозиционном вступлении и постпозиционном эпилоге. Например, в начале «Саги о гренландцах» читаем: «Жил человек по имени Торвальд. Он был сыном Асвальда, сына Ульва, сына Бычьего Торира» [Исландские саги 1973: 87]. В заключении саги также сообщаются сведения генеалогического характера. Такое «родословное» обрамление, характерное и для других саг («Сага об Эйрике Рыжем», «Сага о Торстейне Морозе» и др.), тематизирует память, одновременно указывая (источник) и целевое предназначение жанра. Сага, помимо историко-культурной функции (ценности), в целом представляет собой своего рода повествование о сложившейся еще в дописьменные времена концепции родовой памяти, восходящей к архаическому жанру тулы – стихотворному перечню имен собственных [Гуревич Е. 1994: 138], обязанному транслироваться последующим поколениям для поддержания неразрывности традиции. Очевидно, что сага аккумулирует память о первоначальных временах скандинавов и германцев, их предках.

Со становлением христианства как государственной религии в 312/313 годах институализируется феномен мученичества за веру – пассионариев, свидетельствующих собственной смертью о жертве Христа, потому уподобляющихся ему. По преданию, первомучеником был диакон Стефан, живший в I веке н.э. (Деян. 6–7). Календарная трансляция памяти мучеников приобретает с этого времени постоянный и систематический характер, что приводит к канону, по которому справлялись их почитания. Каноническая упорядоченность культа мучеников формируется с помощью календарных

списков – мартирологов (от греч. – список мучеников), в соответствии с которыми по определенным дням устанавливалась датировка их памяти. Как правило, таким днем была дата смерти, означающая, согласно христианскому мировоззрению, приобретение новой жизни. «Мощи мучеников освящались», в их честь «возводились алтари» [Словарь религий 2008: 362] на протяжении всей истории христианства. Так создавались места коллективной памяти, к ним предпринимались паломничества, во имя святых и мучеников писались жития, агиографии.

Отдельного внимания заслуживает специфическая форма религиозной памяти – паломничество к святым местам. Оно представляет собой способ восстановления сакральной памяти о начале возникновения христианского мира и соответственно его истории. От описания мест паломничества берет начало в разных искусствах традиция жанра травелога (в широком смысле от англ. travelogue – путешествие). В древнерусской литературе известно «Житие и хождение Игумена Даниила из Русской Земли» (ок. 1100 г.). Открывается древнерусский текст обращением к братии, в котором явственен мнемонический мотив, являющийся целью паломничества: «… описал я этот путь и места те святые, не возносясь, не величаясь этим путем, будто что-нибудь доброе сотворил на этом пути, – да не будет того, ибо никакого добра не сотворил я на пути том, – но по любви к святым тем местам описал я все, что видел глазами своими, дабы *не забыто* было то, что дал бог *видеть* мне, недостойному» [Памятники литературы Древней Руси: XII век 1980: 25]. Словно мученик, своей жертвой свидетельствуя о Христе, Даниил совершённым паломничеством в Иерусалим *свидетельствует* о рае на земле, чтобы по памяти донести через описание частицу святости до русских людей. Так индивидуальная память транслируется в коллектив. В отличие от неповторимости и оригинальности индивидуальной памяти и ее жанров, ценность коллективной памяти – в другом: в ее постоянной актуализирующейся корректировке, релевантность которой зависит от выдвигаемых на передний план в той или иной эпохе культурных установок и «обусловлена не “историческим прошлым”, а постоянно меняющимся настоящим, удерживающим в памяти самые важные факты» [Арнаутова Ю.А. 2006: 55].

Само же историческое прошлое, хронологически упорядоченное во всей ее краткости репрезентации главных событий, от этого и ставшее объектом, легло в состав средневековых хроник, опиравшихся на античную и христианскую традицию изложения истории. Хроники – произведения исторические – появились в Средние века. Они характеризуются объективностью изложения, как оно понималось в то время, сжатостью подачи исторического материала. Известны византийские хроники XII – XIII вв.: «Хроника Георгия Амартола», «Хроника Георгия Синкелла», «Хроника Иоанна Малалы», которые были переведены на Руси и имели широкое хождение, хроника «Церковная история англов» Беды Достопочтенного (VII–VIII вв.), европейская хроника «История в двенадцати книгах» Фрекульфа – ученого-эрудита, жившего при дворе каролингов в IX веке. В основу хроники положена христианская концепция истории – от дней творения до эсхатологического ожидания Града Божьего, идея которого, вероятно, была заимствована у Августина Аврелия («О Граде Божьем», V в.). Кроме того, структура хроники, не забывая традицию, опирается на античные формы («Жизнь двенадцати цезарей Гая» Светония Транквилла, I – II вв.). В VIII − IX вв. последователи Алкуина составили «Лоршские анналы» (нач. IX в.) – первый официальный свод Франкской монархии. После Верденского договора (843 г.) о разделении Каролингской империи «Лоршские анналы» также поверглись дифференциации со стороны правящих элит. В западной части империи на основе этого свода продолжали составляться «Сенбертенские анналы», в восточной – «Фульдские анналы» и «Ксантенские анналы». В Древней Руси аналогом хроник и анналов – национальных форм памяти – стали летописи, наиболее известная из которых «Повесть временных лет» составлена Нестором в начале XII века.

Исключение из *национальной* памяти, возникающей в период становления национальных государств, составляют внеисторические и трансисторические, коллективные формы мнемонического (мифы, предания, легенды). Историческая память, заложенная во времена образования современных национальных государств – в Средние века, как и все феноменальное и экзистенциальное, должна иметь свои источники и способы передачи, локализации. Методами ее

трансляции являются: институты образования, СМИ, устные коммуникации и места памяти (музеи, архивы, кладбища, коллекции, праздники, мемориалы, храмы, монументы) [Мазур 2013: 247]. В зависимости от исторической эпохи данные параметры мнемонического (источники, места, способы трансляции), как и их жанровые репрезентации, разнятся.

Справедливости ради необходимо сказать, что формы индивидуальной автобиографической памяти были также доступны Средневековью – например, в «Исповеди» (ок. 397 − 398) Августина Блаженного и «Истории моих бедствий» (1132 − 1136) П. Абеляра. Однако также стоит пояснить, что автобиография понималась по-другому, непривычно для нашего восприятия. «Собственно говоря, автобиографии как особого жанра не существовало. Те немногие сочинения, которые в какой-то степени приближаются к этому жанру, – исповеди, письма, содержащие сведения об их авторе и попытки самохарактеристики, – создают лишь фрагментарное представление о характере человека. Отдельные его качества трудно объединить в целостную картину; главное же, эти черты характера не индивидуальны, они, скорее, типичны…» [Гуревич А. 1984: 310], – справедливо отмечает А.Я. Гуревич.

Разножанровым хранилищем *национальной* памяти, идентифицирующим этническую принадлежность, предстоят древнерусские летописи – явление уникальное в истории древнерусской культуры. «В летописях, житиях и проповедях сохранены многочисленные остатки исторических преданий, легенд и песен, которыми древнерусские книжники стремились восполнить недостаток письменного материала по истории своей родины», – пишет Д.С. Лихачев [Лихачев 1945: 6]. Летописные своды Древней Руси заменяли собой исторические документы и сведения о становлении государственности и важнейших происходящих внешне и внутриполитических событиях, тем самым становясь в разряд хранилищ национальной памяти.

Самодостаточным феноменом *коллективной* памяти в древнерусской духовной культуре является русский героический эпос, представленный в основном былинами – песнями героического содержания. Интересную по своей неординарности точку зрения на былинный эпос и народную память высказал

крупнейший фольклорист В.Я. Пропп. «Эпос, – пишет ученый, – живуч не воспоминаниями прошлого, а тем, что он отражает идеалы, которые лежат в будущем. Он отражает не события той или иной эпохи, а стремления. Народ, возвеличивая киевскую эпоху, стремился не к реставрации Киевской Руси, а смотрел вперед, стремился к единству, которое Киевская Русь начала осуществлять, но не довела до конца» [Пропп 1999: 64]. Выходит, что былинная память, как и память других героических средневековых эпосов, лежит не только в пределах прошлого, так сказать, пассивно, а нацелена на будущее – своего рода представляет завещание с предупреждением, сродни наказу. Вероятно, это так. И здесь необходимо разграничить феноменальную память былин, которая им имманентна, и национально-историческую (коллективную) память, характеризующуюся собранием артефактов средневекового быта, культуры. Типологичными в плане былинной репрезентации времени с установкой на будущее, вероятно, являются «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде», предупреждающие о безответственности и бесперспективности самоупоения личной славой в общественном деле.

Летописи, былины, сказания – это, можно сказать, внешняя сторона коллективной памяти в ее национальной проекции, ее же внутреннюю составляющую определяют мнемонические тексты – своего рода предшественники мнемонической поэзии. К таковым относятся «воспоминания» («Воспоминание о новгородском архиепископе Ионе» Пахомия Серба (Логофет), XV в.), «память» («Память и Похвала князю Владимиру»), Пролог – «древнерусский житийный сборник, ведущий свое происхождение от византийских месяцесловов, или синаксарей». Он «имеет календарный характер: жития святых в нем расположены в соответствии с днями их церковной памяти» [Словарь книжников и книжности 1987: 376]. Характерной особенностью славянского переводного Пролога – Синаксаря – является его структурный состав, состоящий из житий и *памятей* (например, памяти Бориса и Глеба и Феодосия Печерского) с тропарями некоторым святым, что само по себе способствует причислению его к сложному синтетическому жанру, к мнемоническому нестихотворному произведению.

В литературе нового времени перечисленные жанры являются предшественниками стихотворных «воспоминания», «Памяти…», а пролог – жанровым аналогом католического мартиролога (сборник житий о мучениках и иных подвижниках), в древнерусской – миней и его мемуарной разновидности в современной художественной и документальной литературе (А.А. Тарковский «Мартиролог. Дневники», 1970 − 1986).

Древнерусская житийная традиция насчитывает тысячи житийных произведений. Житие – жанр, репрезентирующий *«чужую» личную* память, изначально «ориентирован на сакральный евангельский первообразец и на главную идею христианства как религиозного переживания земной жизни Христа» [Толстой 1995: 223], впоследствии представляет собой жизнеописание святого, согласно канону (рождение от благочестивых родителей, необычное детство, преставление, посмертные чудеса). Некоторые жития имеют в своей структуре плачи («Житие Стефания Пермского» Епифания Премудрого, XIV − XV вв.). Закономерным представляется скрещивание жанров с мнемонической модальностью – жития и «памяти». Таково произведение «Память и Житие блаженного учителя нашего Константина Философа, первого наставника Славянского Народа» (предпол. XII в.). В жанре древнерусского жития вызревает литературная автобиография – «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» (1672). В нем автор выносит на обзор общественности жизнеописание своей собственной жизни, введенное в контекст традиции фольклорных «житийных» текстов, культивирующих «мотив “жития” культурных растений, их перевоплощений и страданий» [Там же: 225].

Древнерусские летописи знали мортально-мнемонический жанр – «летописный некролог» [Жданова, Селезнев 2011], который являлся постоянным структурным атрибутом на уровне «первичного» жанра в составе летописных повествований о смерти князя [Рудомазина 2007] и который, как правило, в краткой эпитафиальной форме сообщал посмертную похвалу-характеристику [Пауткин 1989: 234] князя, воздвигая тем самым ему словесный памятник.

Интересно отметить, еще одно уникальное создание древнерусского искусства – *живописную память*, представленную иконой (икона – есть

«умозрение в красках», по Е.Н. Трубецкому)[25], обладала своими свойствами: посредством изображения напоминала о вековечной роли великого церковного деятеля. «Память святого, память события его жизни была в гораздо большей мере, чем в новое время, фактом, не преходящим во времени» [Лихачев 1971: 31]. Празднества, знаменуемые датой памяти о нем, вписывались в циклический календарь религиозных праздников, обрядов, тем самым увековечивали его жизнь и воспоминание о ней в вечном круговороте повторяемости. Аналогичную концепцию содержит и иконописное изображение святого, мученика, преподобного и других сподвижников и прославителей церкви.

Итак, в древнерусской литературе мнемоническая тема представлена достаточно широко − от жанров летописи, жития, «памяти» до летописного некролога.

В ближневосточной литературной традиции одной из распространенных форм жизненно-мнемонического служила касыда, осуществляющая и отражающая авторскую жанровую рефлексию коллективного прошлого, зачастую в персо-таджикской поэзии сохранившуюся в виде архаического рудимента – «памяти жанра». В устный период своего бытования доисламская арабская поэзия, в том числе и касыда, будучи узаконенной жанровой формой (лирика Имруулькайса, VI в.), уже «служила универсальным средством фиксации сведений о происходящем и происходившем в прошлом, представляла собой особый вид социальной памяти» [Грязневич 1982: 78].

Персо-таджикская касыда в качестве преемницы арабской фольклорной традиции в ряду устойчивых жанровых структурно-композиционных «топосов» имеет славословие прошлых и настоящих деяний правителей, тематически имитирующих «память жанра» классической арабской касыды с обязательным для них отведенным местом в структуре жанра после «лирического зачина или в конце» [Мамаражабов 2016: 216], повествующем о героическом былом бедуинских племен. Для подкрепления мысли сошлемся на бейты древнеарабского поэта из стихотворения «Поплачем над прежней любовью, над

[25] Заметим походя, что эпитет «нерукотворный», приданный Пушкиным своему стихотворному «памятнику», памятью же отсылает к древнерусской иконописной традиции.

старым жилищем…» Имруулькайса, создателя касыдной композиции, в которых лейтмотивом проходит образ воспоминания о героических временах молодости, навеянный лирическому субъекту видами останков кочевых становищ: «Далекие дни, погребенные в этих руинах, – / Как стертые буквы молитвы на свитках старинных. // Мне *вспомнилось* племя, и в сердце опять зазвучали / Тяжелые стоны моей бесконечной печали» [Арабская поэзия 1975: 32]. Подобная реминисцентная эстетика типологична европейской сонетной традиции эпохи Возрождения (сборник «Древности Рима» (1557) Ж. Дю Белле), культивируется в исторической элегии эпохи предромантизма и романтизма («Развалины Древнего Рима» Д. Прети, XVII в., Италия; «На развалинах замка в Швеции», 1817, К. Батюшков). Так, «память жанра» определяется хронотопом воспоминания, конституирующим жанр и субъект организации лирической речи.

Позднее в касыде «Я думаю о том…» Рудаки (IX − X вв.) превозносится уже некто из современных автору молодых правителей, выдающийся своими воинскими и ментальными способностями. Аль Мутанабби (X в.) в касыде «Кто всех превозносит, в того наш век безжалостно мечет стрелы…» величает судью Абу аль-Хасиби: «Деянья твои – *родословье* твое. Когда б о прославленном предке / Ты нам не сказал: «Аль-Хасиби – мой дед», – узнали бы мы корень по ветке» [Арабская поэзия 1975: 397].

В некоторых касыдах лирический субъект оставляет место для превознесения самого себя (фахр), и такой атрибут в персидской разновидности жанра становится уже в ранних поэтических памятниках образцовым, эволюционирует, эмансипируется от более архаичных форм самовосхваления, «хотя и сохраняет свою генетическую связь с традиционной “богатырской похвальбой” бедуина-воина» [Рейснер 2005: 210], а через нее и память о героической старине. Уже у Фаррухи (X – XI вв.) самовосхваление достигает мотива стихотворного «памятника». В касыде «С караваном, везущим одежды, направился я из Систана…» есть следующие бейты: «Каждый час подавал мне благую весть разум: / «Эта одежда *принесет тебе и славу*, и хлеб // [Ткань] этой одежды соткана не так, как у других одежд, / не сравнивай эту одежду с другими. // Основу ей создал язык, разум прял ее, ум ткал…» [Фаррухи 1993: 329].

Очевидно, в них манифестируется через мотив нерушимого произведения искусства одна из вариаций репрезентации стихотворного «памятника».

Становится ясно, что касыда достаточно устойчиво экспонирует память в разных ее вариантах применения тематической амплитуды – от архитектоники коллективного славного прошлого до субъективного самовозвеличивания, находя структурное выражение в фахре.

Говоря о ближневосточной поэзии, необходимо еще упомянуть, что в качестве мнемонической жанровой формы, тематически обращенной к посмертной памяти убитых воинов, в персидско-таджикской поэзии была распространена марсийя – восточный аналог скорбной элегии «На смерть…», а также эпитафии – мортальных жанров. Она, генетически восходящая к фольклорному плачу спутниц погибшего в сражении воина доисламского времени [Бертельс 1960: 93], как правило, сочинялась и исполнялась матерями, женами и сестрами покойных. Последнее со всей очевидностью напоминает функциональную типологию европейского и русского фольклорных плачей, произносимых родными над покойником.

Таким образом, средневековое представление о памяти, разработавшее многоформатные виды, настаивает в аспекте христианской и исламской доктрины на неразделимости прошлого и настоящего, как бы предстающих в одной парадигме *длящегося поминовения*, что будет нами показано в соответствующем структурном разделе исследования.

Ренессанс состоялся благодаря тому, что его мнемоническая аксиология ориентировалась на античную культуру с ее пристальным вниманием к человеку. Как «великий переход», Возрождение[26] определяется «синтетическими устремлениями» [Каган 1985: 318 – 319], включающими достижения предшествующих эпох.

Быстрому усвоению и трансляции форм словесного искусства способствовало книгопечатание. Его изобретение на рубеже позднего Средневековья и раннего Ренессанса (1445 г.) сделало мир подобно литерам:

[26] Возрождение в данном случае принимается за отдельную историко-культурную эпоху, а не стилистическую доминанту, наподобие Оттоновского, Овидианского и других возрождений.

выпуклым, рельефным, материально ощутимым, в большей степени визуально воспринимаемым. Теперь нет такой необходимости наизусть заучивать текст, поскольку память (memoria) – «четвертая составляющая древнего ораторского искусства», которая до крайности «была необходимой дисциплиной в рукописную эпоху» [Маклюэн 2005: 201], заменяется печатной книгой. Изображаемое с помощью цвета, вкуса и запаха господствует отныне над выражаемым с помощью риторики, отходящей на второй план. (Такой способ восприятия мира может быть также объяснен с помощью циклической концепции социокультурной динамики П. Сорокина, в которой Ренессансу соответствует фаза, определяемая «чувственной ментальностью» [Сорокин 2006: 65 – 66].) Закономерно поэтому появление в XIV−XV веках средневековой пасторали с ее симптоматичным обращением к простому поселянскому бытию на лоне природы в творчестве Эстана Дешана (1346 – 1406), Кристины Пизанской (1364/1365 – 1430), Жана Мешино (1420 – 1491), сопровождающимся, с одной стороны, реакцией на засилье рыцарского куртуазного этикета, «который был перегружен идеалами красоты, доблести и полезности» [Хёйзинга 1988: 139], а с другой, вызванным пугающими темпами урбанизации.

Такой осознанный идиллический образ жизни, провозглашенный не только в поэзии, но и принимаемый в быту, представлял собой ничто иное как мнемоническую актуализацию иллюзии феокритовского и вергилиевского миров. Конечно, и ранее встречаются идиллические мотивы в поэзии трубадуров, вагантов и труверов (пасторали «Своенравная пастушка», «Добродетельная пастушка» анонимных вагантов XIII в.), однако их антиклерикальная функция еще не связана с реминисценциями из античной идиллической литературной традиции.

Первые глубокие опыты рецепции античной культуры связаны с другим феноменом, получившем в науке названия «малых ренессансов» – культурных новообразований Средних веков. Заметное место среди них занимает Овидианское возрождение (конец XI – начало XIII вв.). Оно характеризуется необычайным подъемом интереса средневековых поэтов к творчеству латинского поэта Публия Овидия Назона (43 до н.э. – 18 н.э.), стилю и тематике которого

«подражали такие поэты, как Марбод Реннский, Хильдеберт Лаварденский, Бальдерик Бургейльский, Серлон Вильтонский» [Можейко 2019: 120] и другие. Значительное влияние поэзии Овидия проявилось также в литературной практике трубадуров и вагантов. Уже в Овидианском возрождении явно просматривается культурный диалог, который посредством литературной памяти обновляет старые формы и темы современным содержанием. Гуманистические тенденции Возрождения способствуют упрочению общечеловеческих ценностей, открытых античностью. Широко использует достижения античности в философской и гуманитарной мысли Мишель Монтень (1533 – 1592), который в своих выдающихся «Опытах» обильно цитирует древних классиков, демонстрируя высокий уровень усвоения предшествующей традиции.

Необычайным «спросом» в Возрождении пользуется эпитафия, а также автоэпитафия, позволяющие в кратком виде сообщить наиболее значимые мнемонические сведения об объекте поэтической рефлексии, в частности, почерпнутые из внелитературного (погребальная скульптура и архитектура) контекста. Данный «внелитературный» контекст, бесспорно, влияет на бытование литературной эпитафии, к тому не нуждающейся в специальных навыках пишущего в этом «формульном жанре» [Веселова 2006: 133]. В XIV−XVI веках в целях оставить память о современниках появляются целые сборники эпитафий, а с середины XVI столетия «эпитафия как особый вид эпиграммы подвергается историко-литературному изучению в «Поэтике» Скалигера» [Хоментовская 1995: 67] и сочинениях других мыслителей. Феномен мнемонизации мертвых – показатель высокого отношения в эпоху гуманизма к ценности и уникальности отдельной человеческой жизни.

Популярность литературного жанра эпитафии воздействует на распространение в последующие века других мнемонических жанров лирики «На смерть…», «Памяти…», «У гроба…» [Царькова 1990: 120], к которым она близка по функциональному предназначению «стихов на случай».

Как уже говорилось, для гуманизма характерно ценностное отношение к человеку индивидуальному. Не в последнюю очередь это проявляется еще в

таком лирическом жанре с типологическим названием «О себе» – автобиография в стихах («О самом себе» Клемана Маро, «Ода самому себе» Бена Джонсона).

Таким образом, в Средневековье и Возрождении наряду с привычной традиционной формой коллективного мнемонического, обусловленного религиозно-христианской общиной, а также концепцией изложения истории национально-историческими формами (хроники, летописи), становлением национального самосознания, отраженного в соответствующих разновидностях форм коллективно-родовой памяти (героический эпос, сказания, предания, былины), возникают тенденции индивидуальной памяти, конституированные в жанрах травелога, эпитафии, средневековой пасторали, касыде, автобиографии и ее стихотворных аналогов, продолжается развитие жанров, рефлектирующих над «чужой» личной памятью (жития, прологи, «летописный некролог»), закладываются основы для будущего развития стихотворных «Памяти…» и «воспоминания». Однако, если в прагматической установке Средневековья наблюдается консервация памяти в настоящем с помощью поминальной интенции (*память-поминание*), подпитывающейся христианско-литургической возобновляемостью в календарной сетке, то Ренессанс как «переходный» этап в развитии культуры и искусства (о чем говорилось выше) выступает за активное мнемоническое реанимирование античности, действует в роли антагониста Средневековья и в тоже время прокладывает путь к Новому времени.

2.3. XVII – XIX века

В Европе и России, начиная с XVII века, особенного распространения получает жанр травелога. Широкую известность получили: «Путь паломника» (1678) Д. Беньяна; «Персидские письма» (1720) Ш.Л. Монтескье; «Путешествие из Петербурга в Москву» (1784 − 1789) А.Н. Радищева; «Письма русского путешественника» (1791 − 1792) Н.М. Карамзина; «Досуги крымского судьи или Второе путешествие в Тавриду» (1803) П.И. Сумарокова; «Путевые картины» (1826) Г. Гейне; «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» А.С. Пушкина. Наряду с прозаическим существуют стихо-прозаический – перевод В.К. Тредиаковским романа П. Тальмана «Езда в остров Любви» (1730), а также стихотворный – «Крымские сонеты» (1826) Адама Мицкевича, «Путевые заметки

и впечатления (В Крыму)» (1839) В. Бенедиктова, «Неаполь» (1841 – 1842) Н. Огарева, «Очерки Рима» (1847) Ап. Майкова и другие.

Помимо описаний, способа «я-повествования», предполагающего рассказчика-путешественника («лирический герой»), заданного дескриптивной реальностью образа хронотопа, обладающего в том числе дискретностью [Никитина, Тулякова 2013: 132 – 138], существенную роль в травелоге имеет мнемонический мотив, предположительно не просто психологически поддерживающий я-рассказчика, а служащий для конституирования общетекстовой концепции, согласованной с замыслом автора в рамках формулы «для запоминания».

На протяжении изучаемого периода продолжает с большей интенсивностью, нежели в Средние века («Исповедь стихотворная» латинского поэта XI в. Альфана Салернского, эпикурейская «Исповедь» ваганта Архипиита Кёльнского, XII в.), развиваться экзистенциально-личное ретроспективное направление мнемонического – исповедь. Этот жанр представлен как в прозаическом формате (французские романы «Исповедь» (1765 − 1770) Ж. Ж. Руссо; «Адольф» Констана, «Исповедь сына века» (1836) А. де Мюссе; «Авторская исповедь» Н.В. Гоголя; «Исповедь» Л.Н. Толстого), так и в стихотворном («Исповедь» Я. Кохановского, Польша, XVI в.; персонажная «Исповедь гусиного пера» Х.Г. фон Гофмансвальдау, Германия, XVII в.; «Исповедь» Р. Браунинга, Англия, XIX в.; «На смерном одре» румынского поэта XIX в. Дж. Кошбука; персонажная «Исповедь Наливайки» из поэмы К. Ф. Рылеева «Наливайко»; «Моя исповедь. 1829» Д. Хвостова; шутливая «Исповедь бедного стихотворца» (диалог Стихотворца со Священником) А.С. Пушкина; «Исповедь И. Тургенева, «Исповедь» А. Майкова. Какое бы не имел разнообразие жанр исповеди, ему присуще ретроспективное погружение самопознающего сознания, в отличие от автобиографии ориентированное на архетипическое «воспоминание Людей об Учителе, Небесном Отце, который ведет Душу в ее трудных испытаниях» [Емельянова 1997: 29], но в то же время сходное со стихотворным «воспоминанием» интимным излиянием чувств от лица как бы возвращающегося в отчий дом (читай – «Божий дом») блудного сына.

В европейской и русской поэзии с XVII века обретает постоянство жанр стихотворения «Памяти…» и «На смерть…»: «Памяти моего отца» Иеремиас де Деккер (Нидерланды), поэма «Памяти Яноша Кеменя» Иштвана Дёндеши (Венгрия), «На смерть господина Мартина Опица» П. Флеминга (Германия), «На раннюю смерть Анны Августы, маркграфини Баденской» (Германия); контаминация эпитафии и стихотворения «На смерть…» в «Епитафионе (Эпитафия на смерть Симеона Полоцкого)» С. Медведева, контаминация элегии и оды («На смерть князя Мещерского», «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» Г.Р. Державина) и т.д.

Мнемонизация затрагивает и оду (М.В. Ломоносов «Ода блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года», 1739), пробуждая в ней изначально содержащийся где-то в глубине архаики памятный потенциал (вспомним, что генезис оды связан с античным эпиникием – жанром родовой памяти). В XIX веке с его интересом к народности, вызванной *мнемонической актуализацией* романтизмом фольклора, знаковым является появление поминальной поэмы «Дзяды» (1823 − 1832) польского поэта А. Мицкевича, тематически обращенной к средневековым представлениям поминальной традиции предков.

Продолжается культивирование стихотворного портрета, содержащего мнемонические мотивы описания внешности его носителя. Стихотворный портрет отдаленно напоминает экфрасис в его антропологическом измерении («Моему портрету» А. Ласкаратоса (Греция, XIX в.), «Автопортрет» У. Фосколо (Италия, XIX в.)). А его посмертная разновидность вводится мотивом в стихотворение «На смерть…».

Каталогизация первых некрологов в Западной Европе относится к XVII веку, в России же с изрядным постоянством публикуются сведения об умерших за прошедший год – «с 1831 Академией наук в «Месяцеслове», откуда они перешли в календари (Русский календарь А. Суворина. СПб., 1872−1917). В 1876 стал выходить составленный Г.Н. Геннади “Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII − XIX столетиях, и Список русских книг с 1725 по 1825 г.”» [Литературная энциклопедия 2001: 630].

В них сведения об умерших доведены до 1874 года. Таким образом, традиция древнерусских прологов, католических мартирологов, культивируясь и расширяясь, переносится в светское мнемоническое пространство. Обмирщается в это время реквием, жанр католического богослужения («Реквием» Ф. фон Саара (Австрия, XIX в.)), обновляется и пополняется мнемоническая поэзия интровертивно-психологической ревизией процесса личной памяти, совершенной благодаря всемогущему духу романтиков, тематизированной в стихотворном «воспоминании» (Ф. Гёльдерлин «Воспоминание» (Германия, XVIII − XIX в.), М. Деборд-Вальмор «Воспоминание» (Франция, XVIII − XIX в.)).

Исторически осмысление мнемонического может проходить по двум направлениям: рецепция «чужой» культуры и освоение одной эпохи другой в рамках своей культурной традиции с помощью литературных форм, сюжетов, образов. И на сегодняшний день уже существуют фундаментальные труды, посвященные первому направлению [Любжин 2007]; [Шмараков 2008]; [Куйкина 2016]. К этому могут быть добавлены очень важные в методологическом плане объясняющие многие коммуникативные процессы трансляции и преемственности литературных форм, согласно теории диалога культур М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана [Бахтин 1976], [Лотман 2000: 150 – 391], [Лотман 1992: 11 – 128]. Можно сказать, что в общем смысле всякий последующий период в развитии литературы обязательно включается в диалог с предшествующим (в национальном и интернациональном ракурсе). (О внутрилитературном диалоге и памяти в несколько ином аспекте, – связанном с так называемыми бродячими сюжетами-образами-мотивами, мы говорили выше.)

Так вот, следование второму направлению поиска репрезентации мнемонического в художественной литературе может идти в рамках жанрового аспекта лирического рода. Оба подхода к рассмотрению мнемонического – первый (внешний), второй (внутренний) предполагают их взаимосвязь. Например, без учета исследований первого направления нам не обойтись, поскольку в данном случае придется говорить о рецептивной жанровой прививке как жанровой памяти в общем смысле этого слова. Так, если жанр пересаживается из одной национальной литературы на почву другой, воспроизводя при этом весь

или практически весь жанровый набор компонентов произведения, то при этом такое заимствование нужно будет назвать не просто стилизацией, перепевом (парафраз), а памятью жанра, жанровой регенерацией. А. Любжин называет подобное восприятие чужой традиции реминисценцией [Любжин 2007: 9].

Классицизм с его установкой на миметическое восприятие действительности в условном пространстве культуры использует уже отработанные образцы для хранения прошлого. Поэтому вхождение русской литературы в мировое пространство случилось через знакомство с античной культурой и выработанной ей системой жанров – образцовой для всех последующих эпох. Вначале это произошло путем переводов, затем и «присвоением» классических жанровых канонов через посредство французской (В.К. Тредиаковский) и немецкой (М.В. Ломоносов) литературных традиций.

XVIII столетие открывается первой развернутой теоретической системой жанров и родов, составленной Ф. Прокоповичем (1681 − 1736). Этот труд «О поэтическом искусстве» (1705) обращает на себя внимание не только широтой эрудиции русско-украинского священника и политического деятеля, но и тем, что в нем впервые дается сжатое осмысление классицистической европейской традиции, а через ее посредство и античной литературы. Затем в продолжении века возникают аналогичные работы, затрагивающие не только теоретическую, но практическую сторону поэтического творчества (Тредиаковский В.К. «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), «Способ к сложению российских стихов, против выданного 1735 исправленный и дополненный» (1751); Ломоносов М.В. «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739); Сумароков А.П. «Эпистола о стихотворстве» (1747)).

Итак, с 1705 года античная поэзия входит в реестр русской литературы, успешно впоследствии осваиваясь на национальной почве. И в этом смысле память-рецепция, как представляется, проходит две стадии: 1) переводную (началась в XVII веке) и 2) теоретического осмысления жанровых форм и эмпатии (последнее совершилось в высшей степени эффектно: российская среда получила своего «русского Пиндара» или «русского Гомера» в лице Ломоносова, «северного Расина» – Сумарокова [Клейн 2004]), образов и сюжетов.

Одним из показателей восприятия русской литературой античной традиции может служить вольный перевод (Ломоносов М.В. «Я знак бессмертия себе воздвигнул…») и парафраз (Державин Г.Р. «Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный…») стихотворного «памятника» («Exegi monumentum…» Горация), начинающий и образующий в конечном счете национальную линию развития данного жанра. Ломоносов, кстати, продемонстрировал свой поэтический «памятник» в функции примера на «неполный силлогизм» [Ломоносов 1952: 314 – 315].

По логике диалога в культурно-историческом процессе, полярное изменение культуры-преемника на культуру-транслятора, произошедшее в начале XIX века, повлекло за собой резкий подъем национального сознания (объектом мнемонической аксиологии становится древнерусская история, основанная на летописях, своеобразным продолжением которой являются исторические повести Н.М. Карамзина – «Марфа-Посадница, или Покорение Новагорода» (1802), «Наталья, боярская дочь» (1792) и как результат этого – возникновение собственной систематически изложенной «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина (1818 − 1829)), углубивший историческую память. Способствовал этому также в конце XVIII – начале XIX веков наметившийся социокультурный сдвиг, проходивший «под знаком максимального сближения с античностью» [Михайлов А. 1997: 517]. Если классицизм античностью, опосредованной французской и немецкой культурой (В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков), актуализирует память, приобщаясь к ней через систему жанров и стилей, то к концу XVIII века, с началом сентиментализма (Н.М. Карамзин) с его обращением к эмпирической английской философии (Дж. Локк, Т. Гоббс), напротив, проявление памяти ослабляется чувствительностью. Однако эта двоякое восприятие памяти не могло исказить и ослабить начавшуюся к концу XVIII века, но отчетливо проявившуюся в начале XIX-го тенденцию возвращения к истокам своей истории, несколько приостановленную галломанией и англоманией.

Предромантизм и романтизм продолжают в качестве объекта мнемонической поэтики использовать древнерусская культуру и литературу, а

главной эстетической доминантой считать ориентированность на изначальные ценности, заложенные в них. Так, появляются литературные сказки А.С. Пушкина, жанр стихотворной были у Катенина, поэзия которого сознательно выдержана в национальном историческом стиле, использующем в изобилии «элементы русского фольклора» [Гинзбург 2014: 156].

Процессы приобщения к античной культуре идут параллельно с традицией предромантического и романтического «воспоминания» древнерусских фольклорных жанров, а затем и реалистического обращения к ним. Реанимирование эпической былины стилизованным стихотворным вариантом, приходящееся большей частью на XVIII – начало XX века, связано с вольным манипулированием художественно-образного материала фольклорного первоисточника и свободным использованием его в фокусе близкородственных литературных жанров: баллада «Илья Муромец», «Алеша Попович» А.К. Толстого (1871), «богатырская сказка» «Илья Муромец» Н. Карамзина (неоконченная), «Чурило Пленкович, богатырское песнотворение» Н.А. Радищева (1801), песня «Добрыня. Богатырская песнь» Н. Львова (1796), «Песня про боярина Евпатия Коловрата» (1898) Л. Мея.

Распространение в это время получают также стихотворные сказания («Три пальмы. *Восточное сказание»* (1839) М.Ю. Лермонтова), уже упоминаемые были («Инвалид Горев. *Быль*» (1835), «Старая быль» (1828) П.А. Катенина, поэма «Две судьбы. *Быль*» Ап.Н. Майкова), легенды (поэма В. Жуковского «Агасфер, Вечный жид» (1852), В. Кюхельбекера «Агасвер. Поэма в отрывках» (1832−1846), стихотворение Я. Полонского «Вечный жид» (1876)) и предания («В глухие дни. Предание» (1899), «Смерть Дмитрия Краснова. *Предание*» (1899) К. Бальмонт) и проч. При этом творчество Катенина изобилует переводными (или стилизованными) иностранными средневековыми фольклорными жанрами коллективной рефлексией памяти (например, два «Рондо. Из французской старины» (1830)), что показательно для романтизма в целом.

Предания, легенды, сказания, были – парафразы фольклорных сюжетов – обнаруживают уже в своем замысле, целенаправленной идейно-тематической установке и жанровой «архаике» мнемоническую функцию, играющую актуальную роль в реставрации общенациональной памяти.

В отличие от них «альбомная поэзия», включающая по преимуществу посвятительные надписи и мадригалы, стихотворения «на случай», содержит лишь мнемонические элементы – мотивы, сосредоточенные, как правило, как в самом предназначении жанра, так и внутренних его композиционно-стилевых компонентах.

Альбомная поэзия как разновидность эпиграмматической лирики есть комплексное явление, сложившееся под воздействием салонной культуры Европы XVIII веке, а также под влиянием восстанавливающей поэтики с ее установкой на эстетизацию архаики, имела широкое хождение в русской литературе конца XVIII – начале XIX вв. Ю. Тынянов считал, что такое «вторжение» быта в литературу, который становится в первой половине XIX века «литературным фактом», повлекло за собой переустройство системы жанров [Тынянов 1993: 131]. Набирающая оборот еще с конца предыдущего века эпистолярная традиция, в локусе салонов переросшая в альбомную надпись, вероятно, воспринимавшееся за письмо на память, подняла альбомную лирику в своем литературном (и не только) значении.

Среди поэтов, в своем творчестве затрагивающих «альбомную» тематику, были А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский, М.Ю. Лермонтов и др. Имея типологическую номинацию, стихотворение «В альбом» является по своему составу разножанровым (послание, элегия, мадригал) и имеет синтетические жанровые модификации (например, «В альбом» (1828) Е. Боратынского, представляющее контаминацию мадригала и элегии). Жанрообразовательный мнемонический мотив альбомной лирики «на память» составляет наряду с адресуемым посвящением жанровые атрибуты надписи в альбом. Кроме как в альбомной светской поэзии, мнемонический мотив встречается в гомилевтическом жанре церковной проповеди. В маркированных этим жанром композиционных «топосах» мнемонический мотив часто используется либо в виде публицистического обращения «припомните», либо в виде ситуационного обусловливания предмета назидательной апелляции: «*Сегодня Святая Церковь торжественно вспоминает обретение Честного Креста Господня*» (курсив. – В.А. Бурцев [Бурцев 2020: 22]).

Надгробное слово как вид эйдетической ораторики имело место в творчестве классицистов, начиная с Феофана Прокоповича (например, «Слово на погребение Петра Великого» (1725)). Оно, по-видимому, берет свое начало от античной элогии – надгробного слова, фактически превозносящего прижизненные деяния усопшего и с этой точки зрения близкородственного эпицедию, а также стихотворению «На смерть» и некрологу.

Итак, мнемоническое в XVII − XIX вв. в России и Европе находит обширное воплощение в богатом репертуаре прозаических и стихотворных жанровых форм. Так, классицизм XVIII века актуализирует памятью античность с целью восстановить более комфортную и рационально предсказуемую для жизни и литературы меру, расшатанную иррациональным по своей природе мироотношением барокко. Уместно и целесообразно назвать такой вид актуализации и освоения художественных форм, принципов эстетики одной эпохи другой – независимо от того, происходит ли это в рамках единой или разных культурных традиций, – *мнемонической рецепцией*. Сентиментализм как современник культурно-исторических реформ построения «некоего секулярного утопического идеала» [Артемьева 1996: 26], напротив, отодвигает память на второй план, что, однако, не может противостоять стремлению романтиков (К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, Н.М. Языков, М.Ю. Лермонтов) с их намеренным обращением к памяти прошлого с целью поиска своих национальных истоков выстроить с настоящим единую линию истории. Сознательная и целенаправленная историческая актуализация прошлого усиливается «переносом элегической ситуации» [Манн 1995: 310], тем самым создается эффект автора-пассеиста, погруженного в мечты минувшего («Славенские вечера» В.Т. Нарежного, «Вадим Новгородский», «Марьина роща» В.А. Жуковского) и необязательно спроецированные на национальную почву («Две судьбы. *Быль*» А.Н. Майкова). Культивирование и освоение национально-исторического поля мнемонического продолжается в реализме XIX века. Все это мотивирует появление исторических повестей и романов А.С. Пушкина («Капитанская дочка»), Н.А. Полевого («Клятва при гробе господнем»), М.Ю. Лермонтова («Вадим»), Н.В. Гоголя («Тарас Бульба»), Л.Н. Толстой («Война и мир») и др.,

историографических трудов В.О. Ключевского, Н.Я. Данилевского и др., аккумулирующих фонд национально-исторической разновидности коллективно-родовой памяти. Однако уже в самом конце XIX века, в переходный период от «старой» к новой «поэзии», названный «безвременьем», для которого характерны «воспоминания, ретроспекция, любовное и бережное перебирание накопленных за целый век поэтических ценностей» [Ермилова 1974: 59], явно высвечивается стремление таких поэтов, как А.Н. Апухтин, К.К. Случевский, К.М. Фофанов и других, не столько совершить ревизию уже забываемого классического наследия, сколько мнемонически актуализировать его, приобщиться к нему, заявив о себе, чтобы по возможности хотя бы в стилевом плане несколько сравняться с ним.

2.4. XX и XXI века

В своем программном манифесте «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) Д.С. Мережковский диагностирует причины литературного декаданса в духовном кризисе народа, пессимизме и атонии [Мережковский 2019] и видит выход в том, чтобы оглянуться на наследие Пушкина, Лермонтова через голову поэтов второй половины века, возродив, таким образом, национальный подъем творческого сознания. Следовательно, исторически закономерным возникает стремление модернизма, в особенности, его «символической» и «акмеистической» ветвей к возрождению духа культуры через память о классическом наследии. Но это далеко не единственная тенденция. Футуризм, к примеру, даже пытается низложить память о достославном прошлом.

Представители этого литературного направления были одними из первых, кто отчетливо высказал идею культурного забвения прошлого, были футуристы. В манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1913) было декларировано: «Бросить Пушкина, Достоевскаго, Толстого и проч. и проч. съ Парохода современности. Кто не забудетъ своей первой любви, не узнаетъ послѣдней» [Пощечина общественному вкусу 1913: 3].

Однако в акмеистской среде памятное продолжало сохранять традиционную взаимосвязь с предшествующей эпохой. В частности, изобилует аллюзиями на творчество Пушкина лирика А. Ахматовой [Шатихина 2008], [Идрисова 2010]. Символистская поэзия А. Блока также связана с художественной традицией

Пушкина, памятуя о последней в виде следовании и полемики с ней [Минц 1973], [Куценко, Мельник 1999], лирическая драма поэта плодотворно использует ресурсы ранней драматургии XVIII века [Фоттелер 2002]. Объектом сознательной мнемонизации, рецептивного реанимирования классических смыслов и ценностей модернистской литературой лучших образцов романтизма становится поэзия В.А. Жуковского [Анисимова 2015]. Поэтическое наследие М.Ю. Лермонтова сходным образом глубоко культивируется русской поэзией Серебряного века, приобретая вполне систематический характер [Дякина 2004]. Таким образом, классическое наследие русской литературы в начале XX века становится привычным и предсказуемым мнемоническим объектом.

Колоссальное воздействие на мнемоническое мировосприятие произвели трагические события XX века, воспроизведенные в литературе «потерянного поколения», прежде всего, в романах Э.М. Ремарка, в «Реквиеме» А. Ахматовой (1934 − 1961), «Памяти защитников» (1943) О. Берггольц, «Реквиеме» (1960) Р. Рождественского и «Реквиеме?» К.И. Галчиньского и др. Широкую популярность приобретает мемуарная литература, многообразная и сложная в жанровом отношении [Колядич 1998: 8–9]. Ее подъем обеспечили писатели первой волны (1920−1950 гг.) эмиграции (И. Бунин, Вл. Ходасевич, З. Гиппиус и др.). Мемуары «из периферии литературного процесса переместились в центр, оказались на вершине творческой деятельности многих выдающихся мастеров слова, были востребованы широким кругом читателей и значительно потеснили чисто художественные жанры» [Кознова 2011: 3].

Особые концепты памяти разработаны в литературе модернизма и постмодернизма. К примеру, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, в романе которого память-воображение главного героя – носителя «потока сознания» – творит «субъективную эпопею» своего бытия; релятивистская память об одном событии, распределенная композиционным полифонизмом между разнотипными нарраторами в «Шуме и ярости» У. Фолкнера; предмет мнемонической рефлексии во французском «антиромане» («Изменение» М. Бютора, «Золотые плоды» Н. Саррот и др.), приобретающий объектную аморфность и дискретность в «технике письма». И в этом плане роман XX века,

согласно теоретику постструктурализма Ю. Кристевой, зачастую манифестирует «сплошное настоящее время процесса рассказывания (работы письма), носящего характер умозаключения» [Кристева 2004: 536].

Постмодернистский кризис классической памяти, ироническая игра с ней [Wolf 2002] расподобляет сознание человека, фрагментирует и разобщает его с истоками жизни, рассыпая классику на цитаты (роман-цитата), на гипертекст со ссылками (роман-лексикон М. Павича «Хазарский словарь» и т.д.). Показательным в этом плане является стихотворение М. Сухотина «Литературные памятники» (1985), которое «формируется не авторским голосом, как в классических «Памятниках», а опосредованно, через диалогическую игру чужих текстов (интертекстуальность), к тому же объективированную в поэтике драмы» [Иванюк Б.П. Постмодернистская рефлексия 2011: 72]. Память здесь осуществляется в форме бесконечного дискурса с его начальной заложенной европейской состязательной традицией установкой на диалог, воспроизведенной в явно пародийном ключе, в результате которого актуализируется «чужая» память «чужих» текстов.

В современной литературе метамодернизма – эстетико-философской парадигме новейшего времени, отсчитывающей свое начало с 2000-ых годов [Аккер 2020: 145], проблема памяти обретает вторую жизнь. Она обретает парадоксально-символическое понимание: рецидив воспоминания становится символическим гарантом благополучного настоящего и будущего, подготавливает новый вектор для их интерпретации, а в условиях, когда «прошлое сотворило настоящее – неизбежное и парализующее» [Тот 2020: 145], воздействует на признание исторической вины или циничное устранение какой-нибудь ответственности перед прошлым. Обе альтернативы присутствуют в историко-культурной парадигме современности, участвуют в пересмотре, например, классических ценностей.

Таким образом, в литературе XX − XXI вв. проблема памяти имеет несколько срезов. В русской литературе с ее военной и революционной рефлексией память дабы избежать повторений и вообще в силу почтительного уважения к жертвам кровавых событий признает за собой право оставаться

классической. Модернистская реконструкция идеалистической (средневековой) интенции в мировоззрении стремится проявить себя в привлекательных образах Древней Руси (С. Есенин), средневекового странника (Н. Гумилев) и т.д. Постмодернизм интертекстуализирует память, вводит смыслы прошлого в объект игровой модальности, манипулирует ими в аспекте забвения и т.д. Подобно тому, как сменяющие друг друга художественно-познавательные циклы находятся в отношениях диалектической противоположности, так и метамодернизм, наследуя постмодернистской критике памяти, восстанавливает ее только на ином уровне – с помощью инверсии обычной интенции. Не прошлое актуализируется (память) через самодовлеющее настоящее, а настоящее регенерируется посредством влияния прошлого, предопределяет его, образуя интенциональное действие неомифологического порядка. Происходит быстрая интенсификации двух тенденций – наращивания интертекстуальности, которая мнемонически обогащает новые смыслы в поэзии, а также склонность к изобретению феномена «памяти о жанре» (Б.П. Иванюк), он проступает взамен «памяти жанра» и совершает аллюзивное отклонение в сторону от жанровой традиции. В данном случае намечается не просто семиотическое удвоение смысла, а матрица памяти – виртуальный производитель нового настоящего, нового смысла, нового типа памятования, а значит и передового будущего. В повернутом к нашему контексту постулату А.М. Пятигорского о том, что в мышлении о мышлении «все объекты (включая и мышление как один из них) есть объекты мышления, а иных объектов нет» [Пятигорский 2016: 55], в памяти о памяти («памяти о жанре») есть только мнемоническое содержание, как и все остальное, опосредованное им. Такая неизбежная «тотализация» памяти вытекает из ее солипсизма, если хотите августинского типа, понимающего ее как настоящее прошедшего. Короче говоря, как только мы говорим о чем-то прошедшем, то незамедлительно обращаемся и задействуем память и его производное – мнемоническое. Однако, помимо очевидной «тотализации» памяти, ей противостоит другая диалектически неизбежная тенденция – перманентная амнезия, постепенно упрочившаяся с середины XX столетия (о чем подробнее будет сказано в Главе 3).

Вывод по ГЛАВЕ 1

Подводя итог, необходимо отметить, что рецепция античной литературы русской литературой XVII – XVIII веков так же, как и усвоение средневековой литературой античных сюжетов и жанров, ознаменовавшихся феноменом «малых» ренессансов, и аккумулирование в недрах Ренессанса греческой и римской литературы, использование в разные времена общечеловеческих – «бродячих» – сюжетов, мотивов и образов, культивирование жанровой традиции в исторической поэтике – все это происходит благодаря памяти как внутри литературы (внутрилитературный диалог), так и «памяти жанра», и в целом «генетической памяти литературы». Очевидно, что память является экзистенциальным свойством культуры, в частности литературы.

Мнемоническое как один из способов освоения действительности через репрезентативно-когнитивное присутствие памяти в разных сферах ментального особенно продуктивно в формах и видах воплощения художественного сознания. Это происходит потому, что память как феномен коррелируется с неиссякаемой стихией художественного творчества человека, сообразной с аналогичной неисчерпаемостью жизни, находящей окончательное выражение в жанрах и родах искусства, в частности литературы. Несмотря на различное понимание заявленного объекта исследования, представленное многочисленными подходами, репрезентированными как целыми научными школами, стратегиями сложившихся историко-культурных парадигм, так и отдельными авторскими взглядами, все выдвинутые теории, гипотезы в отношении понимания мнемонического едины в одном – в том, что феномен памяти является культуроцелесообразным и составляет внутренний смысл человеческого существования, корреспондирующий, вероятно, с объективным смыслом бытия. Приобретая в разные времена различные облики и концептуальные интенции, мнемоническое разнородно заявляет о себе, являясь отражением и репрезентацией многочисленных аспектов жизненной сферы, о чем говорит изучение его феномена в качестве объекта гуманитарными науками. В частности, оно находит для себя целостное ответвление литературы, представленное мнемонической поэзией, историю развития жанровых форм которой предстоит осветить в следующих главах диссертационного исследования.

ГЛАВА 2. МНЕМОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ КАК СИСТЕМНОЕ ЯВЛЕНИЕ: ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА

§ 1. Жанровая система мнемонической поэзии: постановка и решение проблемы

Наиболее перспективным в литературоведении является системный подход, рассматривающий в совокупности комплекс проблем. О значимости системного подхода Г. Гегель писал во «Введении» к своему знаменитому труду «Наука логики»: «Философствование без системы не может иметь в себе ничего научного; помимо того, что такое философствование само по себе выражает субъективное умонастроение…» [Гегель 2021: 33]. Этому завещанию Гегеля следовали русский мыслитель А.А. Богданов («Тектология») и канадский биолог Л. Фон Берталанфи («Общая теория систем»), стремившиеся системно охватить общественно-гуманитарное и естественно-научное знание. Применимость категории системы уже изначально допускается в связи с невозможностью нашего разума мыслить несистемно, вернее, мыслить несистемно, – значит «недостаточно» мыслить. Уже даже в своей предустановленности сознания на мир, которую «мы обычно называем “восприятием”, вещи, сущие, события являют нам себя не просто, а как наделенные некоторым более или менее определенным смыслом», представляющимся «характеристикой системы, которую образуют та или иная окружающая среда и “субъект”, наделенный разного рода способностями» [Романо 2017: 207, 209].

Мысль о литературе как открытой системе уже давно объявлена и разработана в литературоведении [Тынянов 2002], [Борев. Художественное развитие 2001], [Лотман 1998: 404], а также дополнена новыми исследованиями [Глазунова 2012: 66 – 76]. В связи с чем методологическая задача системного подхода к литературоведческому объекту «состоит в том, чтобы преодолеть односторонность в изучении художественных явлений и прежде всего разрыв между историко-генетическим анализом идейно-тематического содержания художественного творчества и самодовлеющим исследованием художественной формы» [Волков 1978: 51].

Поэзия, что симптоматично, в большей степени поддается систематизации, так как в ней заложено системное начало [Пекелис 2018], корреспондирующее, в частности, с ее жанровым разнообразием – самым налично-устойчивым и верифицированным способом ее видовой дифференциации. Нельзя не согласиться также с утверждением С.И. Пискуновой о том, что эффективный «уровень обобщения, подвластный исторической поэтике, – жанровая система…» [Пискунова 2004: 47], занимающая центральную роль как в литературной теории, так и в истории литературы. Особенно она «имеет исключительное значение в исторической жизни лирики для сохранения, существования и развития ее родового опыта» [Харитонов 2019: 23].

Вопрос о жанровой системе до сих в литературоведении окончательно не решен, но перманентно существует в качестве актуальной проблемы. Плюрализм исследовательских подходов и теорий в жанрологии обусловливается не только принадлежностью ученых к различным научным школам и направлениям, но также не в последнюю очередь определяется исторической подвижностью жанровой системы, связанной с целой системой идиогенетических и аллогенетических факторов.

Однако точно ясно, что жанровая система и отдельный, причастный ей жанр, соотносимы между собой по принципу целое – часть, входят в парадигматические и синтагматические взаимоотношения, определяющие существо и динамику литературного процесса. В связи с этим выглядит нецелесообразным и непродуктивным в контексте исследования заявленной в диссертации темы рассматривать эти основополагающие явления порознь, вне их связки, а также без учета таких объективных факторов, как время и исторические условия, определяющие способы художественного мировидения, художественно-познавательные циклы (направления, течения, школы) и другие параметры.

Поскольку литература пронизана системными отношениями, то, безусловно, «изучение изолированных жанров вне знаков жанровой системы, с которыми они соотносятся, невозможно» [Тынянов 1977: 276]. На взаимосвязи жанровой системы и жанра при изучении истории литературы настаивал Д.С. Лихачев: «...перед историей литературы возникает особая задача: изучать не

только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи. В самом деле, жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически» [Лихачев 1971: 42]. Однако не только эпоха определяет жанры, в которые внедряет «идеи человека», «идеи мира», но и, напротив, жанры, а также жанровые системы являются маркером историко-культурных периодов [Смирнов 2008: 14 – 15]. Во всяком случае, процесс такого взаимовлияния представляется диалектическим.

Вслед за Д.С. Лихачевым принцип историзма, влияющий на процесс образования жанровой системы, отстаивают Ю.В. Стенник и В.Н. Захаров. Согласно Ю.В. Стеннику, жанровая система – это всякая «совокупность жанрово-видовых образований в рамках литературы какого-либо исторического отрезка времени, отмеченного единством эстетических представлений (единство это реализуется обычно в виде господства какого-либо художественного метода – классицизма, романтизма, реализма и т.п.)» [Стенник 1972: 93]. По мнению В.Н. Захарова, система жанров исторически «сложилась в пределах каждого литературного рода» [Захаров 2012: 53]. Таким образом, катализаторами образования жанровых систем явились более крупные составляющие литературного процесса – методы и роды.

Подобно тому, как в истории мировой литературы «постоянно происходившая смена жанров завершалась установлением на какое-то время “деспотического” господства одного из них…» [Гречнев 1987: 131], так и для каждого периода оказываются характерными разные факторы образования жанровой системы. Например, для средневековой жанровой системы к таковым относятся коммуникативная целенаправленность и социальная функция, объединенные в рецептивном фокусе воспринимающего сознания эпохи (читатели, составители сборников, теоретики) [Евдокимова Л. 1994], которые оказываются методологическими «разграничителями» одних жанров от других.

Помимо чисто исторической и эстетико-нормативной обусловленности, определяемой требованием времени, аподиктически для идентификации

жанровой системы имеет и более суженный (субъективный) критерий, определяющийся авторской дифференциацией, как показывает анализ ряда литературоведческих работ[27]. К этому располагает методологическая интенция. Б.О. Корман писал: «Путь к пониманию отдельного стихотворения лежит через анализ всей лирической системы поэта» [Корман 1972: 56]. Следовательно, правомерным будет назвать реестр использования жанров писателем «авторской жанровой системой».

Больше того, жанровая система покоится не только на преемственно-контактных (генетических) взаимоотношениях между жанрами, а как подчеркивает Н.Л. Лейдерман, между жанрами, помимо исторических связей, возникают типологические соответствия [Лейдерман 2010: 488]. А это в значительной степени расширяет содержание жанровой системы, открывает возможность проведения нового соотнесения между ней и жанром, который, будучи сам «относительно устойчивым типом высказывания» [Бахтин 1997: 159], предопределяет необусловленное пространственно-временными связями сходство произведений (к примеру, греческому эпиллию – пересказу эпоса – в древнегреческой литературе соответствует скандинавская рима – пересказ саги; скорбная элегия в европейской поэзии находит арабский «двойник» в марсийи и т.д.), составляющих жанровую типологию[28], в которую те складываются на основе сравнительной аналогии (например, с точки зрения сходства жанровой модальности – сатирические, панегирические и проч.).

Н.Л. Лейдерман обновляет теоретические знания о системе, утверждая, что «системная история литературы – это история художественных систем в их: а) внутреннем развитии (рождении, расцвете, угасании); б) взаимосвязях друг с другом; в) отношениях с внешними факторами» [Лейдерман 2010: 491]. Распределив системы по диахроническому и синхроническому принципу, исследователь выделяет самодостаточные культурно-исторические циклы – эры, эпохи, этапы и т.д., включая в них жанровые системы литературного направления

[27] О системе комедии Островского см.: [Журавлева 1981: 5 – 12]; о системе жанров Достоевского см.: [Захаров 1983]; о жанровой системности поэзии В. Маяковского см.: [Субботин 1984]; о системе жанров в поэзии И. Бунина см.: [Иншакова 2005].

[28] Отметим также, что, согласно Н.Л. Лейдерману, следующему за М. Бахтиным, «жанр представляет собой некий тип модели мира» [Лейдерман 2006: 8], конструирующий на основе эстетического видения свой мирообраз.

с их жанровыми подсистемами (течения), которые в свою очередь охватывают жанровые системы отдельных писателей. Такое матричное строение жанровых систем[29] неизбежно приводит к тому, что исследователь предлагает в качестве системы жанров, например, лирических, использовать «метажанр»[30] как некое интегративное образование, вокруг которого сложились близкородственные по связям жанры. Поэтому «такая система, как тот или иной “лирический метажанр”, чаще всего представляет собою образование, в центре которого стоит “старший жанр”, имеющий, как правило, давнюю родословную и устоявшийся канон, а вокруг него располагаются “младшие жанры”» [Там же: 328]. Представляется, что иерархическая структура жанровой системы – явление естественное и исторически подвижное. Последнее объясняется в «Литературном факте» Ю.Н. Тынянова, согласно которому смена центральных жанров периферийными происходит по причине возникновения нового конструктивного принципа в рядах последних, который представляется исключением из общего правила и воздействует на первые, смещая их с ядра на окрестности жанровой системы, становясь литературным фактом [Тынянов 1993: 121 – 148]. Открытие Тыняновым смены жанровых систем с помощью конструктивного принципа, могущего быть названным жанровой валентностью – способностью притягивать к себе жанры, чрезвычайно полезно для изучения внутреннего соподчиненного положения одних жанров относительно других в рамках строения самих систем и их исторического развития. Ограничимся на этом этапе вопросом о параметрах дифференциации жанровых систем.

Так, А.А. Кораблев предлагает использовать эксплицитную и имплицитную концепции [Кораблев 2010: 20 – 21], различия между которыми проявляются в том, что первая руководствуется пониманием жанровой системы как относительно упорядоченной совокупности жанров, существующих в парадигме нормативного художественного мышления, общей для временного диапазона от

[29] В понятийном поле жанровой системы, согласно Н. Копыстянской, прослеживаются похожие четыре взаимосвязанных сферы – жанровая система художественной литературы (система систем); жанровая система литературного направления, эпохи; жанровая система литературного направления национальной литературы; жанровая система в творчестве отдельного писателя [Копыстянская 1993].

[30] Целостную систему русской лирики, объединенную общими типологическими признаками, предлагает называть философской или «метажанром» Р.С. Спивак [Спивак 1986].

античности до рубежа XVIII – XIX веков. Со второй, имплицитной концепцией, сообразуются жанровые системы разных эпох и культурных традиций, обладающие определенной степенью самобытности и от этого относительной замкнутостью. В двух аспектах предлагает рассматривать жанровую систему Б.П. Иванюк – синхроническом и диахроническом с общими параметрами ее измерения: форма сохранения, существования и развития жанрового опыта, родовая принадлежность жанров и т.д. [Иванюк 2010: 46]. Характерно, что теоретические позиции обоих ученых сходятся во мнениях о деградации жанровой системы, заявившей и окончательно осознавшей себя соответственно в XIX – XX веках в результате модернизации жанрового мышления, разрушившего прочные узы жанра и темы и отдавшего приоритет жанровой модальности.

Помимо исторической (синхронно-диахронической) и типологической основ дифференциации жанровых систем, существует философско-эстетическая, связанная с «идеей человека», черпающей ресурсы в эпистемологическом потенциале жанра, на котором в свое время настаивал М.М. Бахтин и его последователи[31]. «Идея человека» – «общий тип мироотношения» [Москвина, Мокроносов 1987: 112], определяющийся пониманием человека в каждую историческую эпоху. В этой связи периодическая и устойчиво направленная историческая смена философских доминант («идея человека») вызывает перестройку художественных систем в целом» и влияет на «процессы дифференциаций и интеграций жанров» [Головко 2021: 29].

Можно сказать, что жанр в констелляции жанровой системы имеет трехуровневые отношения: 1) уровень взаимосвязи между жанровыми системами, составляющими единый синхронический, определяемый эстетико-мировоззренческими позициями, период; 2) уровень взаимозависимости между жанрами внутри одной жанровой системы; 3) уровень типологического взаимодействия между жанрами в рамках диахронических периодов.

В свете сказанного, думается, что дифференциацию жанровых систем в истории литературы закономерно проводить как внутри предложенных Н.Л.

[31] Так, бытие жанра неотделимо от его понимающего потенциала, поскольку жанры – «это выработанные культурой формосодержательные системы художественного понимания и познания» [Головко 2015: 136].

Лейдерманом, Б.П. Иванюком, А.А. Кораблевым художественно-методологических циклов (эра, эпоха, направление, течение), так и внутри уже на практике оправдавших себя схем смены парадигм художественности, разработанных и предложенных С.С. Аверинцевым [Аверинцев 1981], [Аверинцев 1994], СН. Бройтманом [Бройтман 2004: 13].

Применение данного комплексного подхода, включающего диахронический, синхронический, типологический, историко-поэтологический и эпистемологический (философско-эстетический) аспекты изучения жанровых систем, оправдано тем, что оно отвечает, с одной стороны, периодам их жизни как в рамках «большого времени» (М. Бахтин), так и в относительно замкнутых (но отнюдь не герметичных) художественных циклах (направлениях, течениях и т.д.) одной литературной традиции, с другой стороны, а также, в-третьих, способствует более объемной визуализации жанра – объекта исследования всякой литературной системы.

Параметры и критерии, по которым классифицируются и идентифицируются жанровые системы, отражают всё многообразие литературного процесса, охватывающего все без исключения национальные и региональные литературные традиции. На наш взгляд, основным признаком (достоверным параметром), применяющимся в отношении выделения жанровой системы как относительно устойчивой совокупности жанровых форм, обособленно пребывающих в структуре историко-типологической общности (эпоха, направление, течение, школа и т.д.), является тема – постоянный содержательный спутник жанра (основного компонента жанровой системы).

Несмотря на то что с конца XVIII века, например, в европейской и русской литературных традициях (с конца периода так называемого «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев) и начала «рефлективного персонализма» (Б.П. Иванюк)) тема перестает быть обязательным признаком жанра[32], а значит, и

[32] Б.П. Иванюк пишет: «Постоянным коррелятом жанра как архитектонической формы является тема, которую можно назвать его идеальным предметом и которая выступает в роли его внутреннего задания» [Иванюк 1998: 74]. Впрочем, такая корреляция жанра и темы, выросшая в строгую соотнесенность в эпоху классицизма, кренится в сторону разрушения их внутренней диалогической взаимосвязи уже в романтизме по причине фактически абсолютной персонификации «жанрового мышления» или «практического освоения им принципа относительности» [Иванюк 1998: 100], предписывающего свободное существование темы от жанра.

опосредованно – жанровой системы, уступая место жанровой модальности, «которая уже напрямую связывается с субъективными намерениями автора и выражает его отношение к предмету своей рефлексии» [Иванюк 2004: 10], вслед за У.Ю. Вериной считаем, что исторически обусловленное «обновление не означает отмены или разрушения» жанровой системы, представляющей собой «имманентное свойство литературы» [Верина 2019: 6]. Поэтому жанровая система, возникнув в античности, постоянно изменяется, перестраивается, но не прекращает своего развития даже в литературе XXI века, а всего лишь трансформируется, преображаясь в новые формы. Тематический критерий как прочное основание существования системности жанров, трансформированный в модально-тематический, коррелирует с комплексным подходом к исследованию жанровой системы, находящей свое подлинное обретение на перекрестье историко-типологического и ценностно-мировоззренческой методологических установок, и выводится из него. Иными словами, благодаря модально-тематическому параметру на фоне классических культурно-исторических периодов и эпох (античность, Возрождение и т.д.), имеющих множество жанровых систем в силу масштабности, выделяются, например, такие достаточно обособленные жанровые тематико-типологическое общности, как визионерские, диалогические, сатирические, пародийные и т.п., представляющие собой ничто иное, как соответствующие жанровые системы. Однако это другой параметр системности – вневременной – в отличие от временного, – одного из основополагающих для сравнительного литературоведения.

В авторской поэзии тема также играет целостно-обособляющую функцию, приобретая индивидуально-предметное содержание как в границах собственно жанровой системы поэта, так и в формате цикла стихов, книги стихов и проч. (к примеру, «Венок мертвым» в лирике А. Ахматовой представлен прежде всего системой жанров, объединенных *поминальной тематикой*, несмотря на то что исследователи настаивают на особой, в частности круговой, композиционно-ритмической организации, лежащей в основе данного художественного целого [Тагильцев 2004]). И здесь показательно то, что цикл стихов обоснованно приравнивается к статусу «особого жанрового образования, имеющего свой

генезис, типологию и поэтику и занимающего определенное место в жанрово-родовой иерархии. При этом имеется в виду, что цикл, как и любой жанр, явление исторически обусловленное» [Фоменко 1990: 2]. И, если авторский цикл и уподобленная макрожанру книга стихов [Мирошникова 2011: 111] имеют в своей основе жанровую природу, объединенную одной темой, то все творчество поэта может считаться его – аутентичной – жанровой системой, индивидуальной и отличной от жанровой системы, взятой в уже привычном для нас историко-типологическом аспекте, в которой роль общности играет модально-тематическое единство. И в то же время такая авторская жанровая система имеет некоторое сходство с жанровой системой эпохи, включающей в себя подсистемы. К последним относится, в частности, мнемоническая поэзия определенного автора.

Применение эпитета «мнемонический», относящегося к объекту исследования – жанровой системе, требует некоторого прояснения. Он употребляется в литературе, особенно в отношении к жанровым объектам нечасто. Так, его использование в статье М. Гронаса оправдано словосочетанием «мнемоническая поэтика», которая акцентирует внимание в основном на мнемотехническом аспекте поэзии как онтологической формы ее существования [Гронас 2012]. Тут же адъектив «мнемонический» был подхвачен и растиражирован, что и логично, рецензиями на предыдущую статью, оказавшуюся в центре внимания современной новейшей критики [Корчагин 2012], [Кукулин 2012]. Л.М. Нюбина именует им тип повествования [Нюбина автореф. 2000], переносит его на номинацию дискурса, объединяющего в своем составе мемуарную литературу: «письма, дневники, автобиографии, исторические и иные мемуары, путевые заметки и многое другое» [Нюбина 2008: 12]. В определении мнемонического текста, входящего в состав соответствующего (мнемонического) дискурса ей следует С.Г. Кузьмина [Кузьмина Когнитивно-речевые особенности 2016]. С нашей точки зрения, память в мнемонической поэзии имеет свой спецификум – она играет роль концепта, объединяющего разножанровые произведения мнемонической поэзии.

Функциональная многофакторность мнемонической поэзии намного шире той, которая ограничена мнемотехническими задачами и «представляет собой

перечни каких-либо фактов, сведений, имён, составленные в стихотворной форме для облегчения запоминания» [Гречухина 2012: 65], а также мотивы и иные элементы (к примеру, постоянные эпитеты, инвокативные формулы в эпосе и т.д.).

На наш взгляд, мнемоническая поэзия является поэтической жанровой системой с достаточно разветвленной дифференциацией жанров, обусловленной временно*й* репрезентацией памяти (ретроспективная, проспективная и циклическая), характером ее субъектной организации (коллективная, личная, «чужая»), а также тематической доминантой, определяемой мнемонической интенцией (мортальная: «память в смерти», «память, сопряженная со смертью», поминальная: «память по (о) смерти», мемориальная: слово «на память», воплощенное на материальном носителе, и собственного мнемоническая подсистема: «воспоминание» и т.д.).

Итак, основанием для выделения мнемонической поэзии является ее жанровая системность, объединяющим принципом которой становится тематика памяти, репрезентированная в разных жанровых подсистемах. Маргинально-факультативный статус жанров мнемонической направленности является причиной, по которой их неоправданно обходят стороной теоретические поэтики, как и жанры психологической прозы, причисленные, что симптоматично, Л.Я. Гинзбург к промежуточным «жанрам, ускользавшим от канонов и правил» [Гинзбург 1976: 133], мотивирует автора данного исследования придать жанровой системе мнемонической поэзии требуемое теоретическое обоснование. Оно позволит выявить и осмыслить структурные элементы различных жанров с признаками мнемонической тематики, а также поможет обнаружить геном (жанровый архетип) мнемонического жанра как идеальной формы, благодаря которому он обеспечивает самосохранение жанра в условиях исторической динамики литературного процесса, делает его внутреннюю структуру стабильной, что не исключает внешние влияния других жанровых форм и корреляцию с жанровой темой как внешним проявлением жизненной меры, заложенной литературной традицией.

Для того, чтобы явственнее ощутить единство мнемонической поэзии как системы перейдем к ее содержанию – жанру как форме мировидения, сквозь

призму которого функционируют жанровые системы в процессуальном единстве художественно-методологических циклов исторического времени.

Тема – краеугольный камень не только жанровой системы, но и отдельно взятого жанра. Привнесение/присутствие в жанр/е темы существенно отличает поэзию, например, от «беспредметного» искусства музыки. Вот что пишет по этому вопросу В.М. Жирмунский: «Существенное отличие заключается… в том, что в музыке, как искусстве беспредметном, особенности художественного жанра всецело определяются его композицией; в поэзии (или живописи), вообще в искусствах тематических, в определение специфических особенностей жанра привходят также тематические моменты (ср., например, с этой стороны отличие комедии и трагедии)» [Жирмунский 2001: 47]. Тематическое измерение, хотя и является показательным для жанровой системы, а также жанровой типологии, оно, недостаточно для уверенного отнесения, например, «проблемных», на первый взгляд кажущихся внежанровыми, лирических произведений XX века к жанровой системе мнемонической поэзии[33].

Жанровая тема реализуется на доступном для реципиента коммуникативном уровне восприятия произведения. Глубинные же основы жанра связаны с жанровой архаикой, представляющей собой сгусток «памяти жанра» – «художественный закон» (Н.Л. Лейдерман), который запечатлел первичное «дожанровое» (мифоритуальное) реликтовое образование. Архитектоника на правах синонима композиции [Бердник 2014] вмещает в себя жанровую модальность, являющуюся, по Б.П. Иванюку, матричным признаком жанра в качестве «его способности выражать устойчивое отношение к любому объекту своей рефлексии» [Иванюк Теоретическая история жанра 2007: 18], постоянство которого «сохраняется, несмотря на все перипетии его исторической жизни» [Там же]. Сближается жанровая модальность с перформативом, выступающим протожанровым основанием – «древнейшим родом говорения, мотивированным магической силой творящего и претворяющего слова» [Тюпа 2014: 307], наследником которого являются классические жанры. Как эмоционально-

[33] К таковым можно отнести стихотворение «Память» (1921) Н.С. Гумилева, которое требует более глубокого и обстоятельного анализа при всей очевидности его атрибутирования к мнемонической поэзии.

чувственный базис, сущность «жанрового тонуса», жанровая модальность, содержащая эмоциональный фон в разной интенсификации связана с жанровой темой – отражением жизненного содержания. Обе они ориентируют и читательское, и исследовательское сознание на соответствующее конвенциональное восприятие жанров [Шатин 1990], по которым тот и узнается. Также тема и модальность открыты для обнаружения в них жанрового кода – того элемента структуры, связанного с постоянством, от которого зависит выявление жанровой принадлежности произведения. Уже внутри жанровой модальности, исходящей из тематической интенции и обусловленной специфическим отношением к жизненным реалиям, событиям, предполагается осознание наличия некоторого архетипического жанрового образования, выявляется которое не иначе, кроме как посредством экземплификации жанров жанровой типологии методом сравнительного анализа, к чему мы подойдем несколько позже. Сейчас же позволим себе сказать о теоретических взглядах на проблему жанра, в особенности имеющую отношение к его внутренней структуре.

Жанр тесно связан с художественным произведением. Произведение и жанр, по мнению Ю. Тынянова, обусловлены системными отношениями: «Совершенно также ясно, что отдельного произведения в литературе не существует, что отдельное произведение входит в систему литературы, соотносится с ней по жанру и стилю (дифференцируясь внутри системы), что имеется функция произведения в литературной системе данной эпохи. Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами функция его перемещается» [Тынянов 1929: 48 – 49]. Очевидно, что жанр у Тынянова находится в несколько подчиненном по отношению к произведению положении. В определенном смысле это справедливо, так как всякое произведение литературы уникально и неисчерпаемо – оно есть целостное бытие, являясь «сокращенной вселенной», «вселенной в миниатюре» [Гиршман 2007: 45]. В другой же работе Тынянова формализация произведения жанром не говорит о нем, жанре, как о неподвижной структуре, так как, по мнению ученого, «самый

жанр – не постоянная, не неподвижная система», он «как система может, таким образом, колебаться. Он возникает (из выпадов и зачатков и других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем» [Тынянов 1993: 123]. Таким образом, в жанровой системе, как в калейдоскопе, время от времени меняются местами «центральные» и «периферийные» жанры, последние из которых втягиваются в новые жанровые системы, продлевающие им жизнь, и сами становятся при этом мотиваторами зарождения новых принципов. Структурно-иерархический принцип жанровой системы a priori предполагает диалектику сменяемости и постоянства, при котором состояние системы не противоречит основному принципу целостности, из которого следует, что жанр имеет неизменную сущность – внутреннюю структурно-семантической организацию, выступающую противовесом динамичной структуре жанровой системы. На этой архаической стороне (предположительно неизменной) сущности жанра акцентирует внимание эволюционно-генетический подход, концептуализированный в трудах А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, Н. Фрая, С.С. Аверинцева, М.Л. Гаспарова, В.И. Тюпы и др.

О.М. Фрейденберг, в понимании которой архаическая метафора является прообразом и переосмысленным семантическим кодом жанра, рассуждает следующим образом: «Еда, рождение, смерть – это не элементы будущих литературных жанров и сюжетов, и нечего их там искать и отыскивать, но метафоры, которыми оформлено образное представление об еде, рождении и смерти; эти метафоры, перекомбинируясь и варьируясь, оформляют литературные жанры и сюжеты, становятся их морфологической частью» [Фрейденберг 1997: 110]. С точки зрения ученого, жанры выступают как преобразованные со временем метафоры, являвшиеся в свою очередь архаической формой видения действительности «долитературной» стадии. Функция метафоры быть спрессованным мировоззрением подразумевает то, что она входит сначала в мифоритуальный коммуникативный комплекс как его структурный элемент, который затем в перекодированном виде эксплицируется в сюжет и жанр. Метафорические и пражанровые истоки лежат в «первообразах» глубокой древности. Закономерен в этом отношении, поэтому, предложенный О.М.

Фрейденберг генетический метод исследования, «идущий от поверхности явления вглубь, обнажающий слой за слоем, пока не доходит он до неизменно и спокойно пребывающего соотношения между фактором и данным явлением» [Фрейденберг 1995: 85]. На наш взгляд таковой первоосновой, создающей условия «соотношения между фактором и данным явлением», между жанром и его воплощением в произведении является жанровый архетип. Ближе всего к нему подошел в своих исследованиях М.М. Бахтин.

Его жанрологическая концепция существенно дополняет изыскания О.М. Фрейденберг, углубляет поиск жанровых подструктур. Бахтинская жанровая «архаика» выступает онтологическим условием существования жанра как «целостного понимания» [Бахтин 1979: 260] действительности, при котором в соотношении с диалектическим принципом «неповторимой повторяемости», он «всегда и тот и не тот, стар и нов одновременно» [Бахтин 2002: 120]. Жанровая «архаика» – архитектоническая стационарность жанра – обеспечивает ему не только онтологический статус (постоянство его бытия), но и служит основой тому обстоятельству, по которому действительность самого «жанра и действительность, доступная жанру, – органически связаны между собой…» [Бахтин (Медведев) 1928: 184]. А в аспекте понимания жанра (и не только речевого) как «относительно устойчивого типа высказывания» [Бахтин 1997: 159 – 206], это означает, что жанровой «архаике» соответствует некий сопутствующий ей первообраз, имеющий референтный аналог в действительности, коррелирующий с ней, будучи репрезентированный в жанровой структуре. То есть жанровый первообраз – «жанровый архетип» – удовлетворяет условиям корреляции бытия жанра и бытия действительности, воспроизводясь на постоянной основе «памятью жанра», при помощи которой он, жанр, остается самим собой. Животворящий способ гарантированного бытия жанра – его память, которая совместно с архаикой жанра и «жанровым архетипом» образуют фундамент жанровой онтологической экзистенции. Они, если использовать технический язык, составляют статор жанра, который передает вращающий момент другим элементам жанровой структуры.

В структурно-функциональной концепции жанра Н.Л. Лейдермана предположительным компонентом, коррелирующим с «жанровым архетипом», вероятно, является «организация ассоциативного фона» и «образ пневматосферы». Первое представляет собой комплексное образование, отвечающее за семантико-стилистическую аккумуляцию, которое наряду с другими «носителями жанра» – такими, как «субъектная организация», «пространственно-временная организация» и «интонационно-речевая организация» [Лейдерман 2010: 143], определяет если не ядерную структурную область, то околоцентральную жанровую сферу. На эту мысль о вероятностном главенстве «ассоциативного фона» в аспекте локализации в нем «жанрового архетипа», наводит сама древняя природа последнего, которая, как известно, покоится на рационально неизъяснимых коллективных началах в русле «пра-логического» мышления первобытного человека, по Л. Леви-Брюлю [Леви-Брюль 2020]. Второй компонент структуры жанра, сопоставимый по архаичности и центростремительности с «жанровым архетипом», «образ пневматосферы», есть интеллектуально-эмоциональный субстрат реальности [Лейдерман 2004: 20], концептуальная форма конституирования того мирообраза, понимаемого эстетически «как типологически конкретное выражение предикативности бытия» [Щукин 2004: 51].

Древний статус архетипа как структуросообразный коррелят воспринимающего и воображающего сознаний (и автора, и читателя), отображаемый, как нам представляется, в «организации ассоциативного фона», становится уделом жанровой «концепции человека», сложившейся еще на стадии ее выраженности в конкретном творческом акте, как центрального фактора жанрообусловливающей сферы[34]. Она есть «область художественного опыта («жизненный мир» жанра), предшествующего субъект-объектным отношениям, которые реализуются в процессе эстетического познания (создания произведения

[34] Помимо жанровой «концепции человека», сфера жанрообусловливания, по В.М. Головко, имеет в своем составе тему, проблему [Головко 2002]. Здесь напрашивается, пока в натянуто-преждевременном виде проведенная взаимосвязь в аспекте «внешнее – внутреннее» между жанровой темой и жанровым архетипом, так же как между жанровой темой и жанровой «концепцией человека», вбирающего в себя жанровый архетип, аналогия.

в жанровой парадигме)» [Головко 2009: 139]. Жанрообусловливание, по Головко, – это «эмбриональный», если так можно назвать, этап, связанный с появлением жанра в творческом сознании автора еще до создания самого произведения. Данный генуинный период существования жанра детерминирует другую – жанроформирующую сферу жанра, состоящую из аналогичных, упомянутым в концепции Лейдермана, факторов-«организаций»: концептуальный хронотоп, тип повествования, сюжетно-композиционный принцип, образность [Головко 2015: 76 – 113].

С предложенной в структуре жанра Лейдерманом «организацией ассоциативного фона» и «образом пневматосферы» – «сигналами» («эмблематика»), порождающими «специфический… образ мироперeживания как выражение определенной эстетической концепции личности» [Ермоленко 1996: 20], также согласуется концепция перформатива В.И. Тюпы. Перформативное представление более всего проявляется через модальное мироотношение к объекту рефлексии, по сути, строящееся на эмоционально-чувственных началах ситуативного восприятия события как такового, а потому также вероятно детерминировано архаическими аффектами, о чем мы уже говорили ранее.

Феноменологический подход к жанру также не преминет обратиться в лице его представителей к имманентной жанру структуре с ее потаенными глубинами: «Ведь в структуре произведения на уровне “носителей жанров” маркируются признаки, позволяющие в процессе жанровой идентификации констатировать авторский диалог с классическими жанровыми моделями или уже получившими творческое переосмысление в писательской практике отдельными жанровыми кодами», – пишет Н.В. Сподарец [Сподарец 2014: 252–253]. В самых глубинных структурах жанра, древних пластах его долитературного функционирования складывается его архетип, проявленный «чаще всего имплицитно» [Зырянов 2012: 132] в «памяти жанра», которая предполагает «интуитивное ощущение жанровой доминанты текста», что «позволяет вписывать стихотворение в тот или иной контекст, но не жестко сравнивая, а сопоставляя и продолжая традицию с нарушением некоторых признаков» [Артемова 2014: 127], списываемых на авторскую индивидуальность и историческую динамику. Причем, понятая под

феноменологическим углом зрения «память жанра» рождается с тех времен, когда жанр еще не осознал себя, не выделившись из мифа, ритуала, обычая, однако, в эмбриональном виде уже приметный на уровне своего генетического предка – в «мифологическом архетипе». Мифологический архетип, по мнению Г.К. Козубовской, имеется у каждого жанра лирики, находясь «в его основании и сохраняющийся в подтексте лирической структуры» [Козубовская 2006: 5].

Жанровый архетип – это своего рода «прасимвол» (О. Шпенглер), обладающий неким энергетическим импульсом, задающим тематическую траекторию существованию жанра. Поэтому в виде элемента структуры жанра «тотальной истории литературы», наследующей мифу [Frye 1963: 90], он способствует сохранению идентичности жанра по отношению к себе в условиях исторической динамики; в то же время благодаря своей символичной природе, жанровый архетип настолько емок, что в жанровой системе служит источником разнообразия, в частности, жанров мнемонической поэзии. Как точно подмечает А.Ю. Большакова, рассуждая о более широком понятии – литературном архетипе: «Организующий принцип литературного архетипа как ментального первообраза (ментальной “матрицы”, праформы) можно кратко обозначить как вариативность инвариантности: обладая способностью к бесконечным внешним изменениям, он одновременно таит в себе неизменное ядро, обеспечивающее высокую устойчивость архетипической модели. Один из главных признаков, обуславливающих эту устойчивость, – свойство типологической повторяемости» [Большакова 2003: 288]. В понимании жанра как *отвердевшего* мировоззрения[35] заложено наличие в нем архетипа – неумирающего элемента архаики, передающего свойства устойчивости, прочности, стабильности всему произведению.

Свойства преемственности и трансляции архетипа проистекают из его интертекстуального потенциала, выражающегося в том, что «продуцируемый текст повторяет (архетипическую) тему сопряженных с ним претекстов» [Смирнов 1995: 60]. Поэтому именно жанровый архетип принадлежит к наиболее устойчиво-типовым признакам жанра, позволяющим придать ему значение

[35] «Жанр, как и всякая художественная форма, есть отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание» [Гачев, Кожинов 1964: 21].

центральной категории, обладающей собственной литературной нормой, с которой соотносится в исторических условиях существования произведение [Чернец 1982: 3].

Синонимичной понятию «жанрового архетипа», стержня жанровой архаики, является введенная Н.Д. Тамарченко «внутренняя мера», которая фигурирует в качестве реконструктива ритуально-мифологической (генетической) основы жанра, по которой узнается начало его эмбрионального развития. В связи с чем она «не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра», «а может быть лишь логически реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений…» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004: 370]. Важным в таком понимании «внутренней меры» является не столько ее инволюционно-генетическая направленность, сколько потенциальная структуросообразность, способная к восстанавливанию/восстановлению облика жанра в зачаточном состоянии. Именно в данном аспекте «работает» когнитивный подход, теории и концепции которого всецело поглощены поиском структурно-семантического ядра (синонимы – схема, фрейм, модель) жанровой организации, потенциально применимой к ряду типологичных жанров (произведений, если речь идет о невозможности однозначного выявления жанра/жанровой доминанты).

Так, Е.Л. Конявская, следуя данному подходу, выделяет его прагматическую составляющую, представленную в том, что «…жанр – это некая идеальная модель того или иного типа словесного произведения, определяемая традицией. Особенностями адресата, утилитарно-функциональными характеристиками, на которую ориентируется автор» [Конявская 2005: 255][36]. Структурно-системная

[36] Важно отметить, что исследователь выделяет целевую и утилитарную жанровую установку, необходимую и актуальную для литератур, начиная с античности вплоть до XVIII – середины XIX века, имея ввиду то, что в это время жанровая природа особенно прочно связана с бытом, обрядом и ритуалом. Дальнейшая же взаимосвязь жанра с обычаем, хозяйственной, религиозно-культурной деятельностью «уходит» в глубинные эстетические структуры произведения, скрываясь в образно-субъектной системе, стиле, фигурах речи, архаике как ядре жанровой памяти или же подвергается со стороны изменившейся эстетики трансформации. Так, например, элегия, обязанная своим появлением погребальному ритуалу, в новоевропейскую эпоху теряет эту зависимость, на первое место выдвигает личностно-эстетический ориентир печальной песни о скоротечности жизни, в структуре своей сохраняя при этом рудименты «общих мест» – образности и хронотопа – похоронного обряда.

интерпретация жанра сквозь призму многих видов искусства, принадлежащая М.С. Кагану, также примыкает к когнитивному подходу, в которой важным маркером жанровой идентификации является критерий воспроизведения моделей изображения реальности [Каган 1972: 67]. Моделирование жанра через «выявление типичных концептов, реализуемых в каждом жанре» [Тарасова 2018: 89], заявленное в работах Г.Г. Слышкина, Т.В. Шмелевой, И.А. Тарасовой, находит сходство в вышеназванных жанрологических подходах – феноменологическом (О.В. Зырянов, А.Ю. Большакова), структурно-функциональном (Н.Л. Лейдерман), герменевтическом (В.М. Головко), структурно-типологическом (Б.П. Иванюк), вышедших из эволюционно-генетических (О.М. Фрейденберг), социологических (М.М. Бахтин) методологических направлений. Оно обнаруживается в главном – в процессе поиска «сингулярности», лежащей в основе жанра, представленной: типичными структурно-функциональными и одновременно когнитивно-семантическими моделями (когнитивная жанрология, в понимании И.А. Тарасовой), являющимися смыслопорождаемыми явлениями; жанровым образцом и жанровым архетипом, составляющими межструктурные связи однородных жанровых образований (феноменология жанра О.В. Зырянова); концентрацией трех объясняющих – жанрообусловливающей, жанроформирующей и жанрообразующей – сфер, примененных в жанровой типике (жанровая герменевтика в представлении В.М. Головко); перформативом – праосновой жанра (В.И. Тюпа); наконец, жанровой модальностью – центральным элементом жанровой матрицы, заменяющей на определенной стадии развития литературы жанровую тему и потому способствующей осуществлению жанровой типологии, подлежащей теоретическому описанию (Б.П. Иванюк).

Каждая из представленных концепций методологически направлена на выявление такой общей особенности жанра, которая удовлетворяла бы главному – самому принципу объединения жанров в определенную жанровую типологию, строящуюся на основе взаимосвязей между элементами внутри жанровой структуры и между самими структурами в их иерархии, что и составляет суть

систематизма[37], предложенного нами в качестве критерия идентификации жанровой системы мнемонической поэзии.

На роль такого элемента, определяющего постоянство жанра по отношению к своей природе и по отношению к его функции в системе, подходит жанровый архетип. Совместно с темой и жанровой модальностью он становится маркером, по которому можно идентифицировать жанр и жанровую систему. И если в жанровой архаике сосредоточено единство эпистемологического, онтологического и эстетического освоения действительности жанром, то в ее подструктуре – жанровом архетипе – сконцентрирован образно-памятный реликт, который служит объединяющим конструктом жанров, например, одной жанровой типологии.

В целом, жанровый архетип представляет собой уменьшенный до формально-ассоциативной структуры образ мира. Приведем в качестве аргумента «мироподобности» жанрового архетипа, являющегося фактом содержания жанра, суждение Н.Л. Лейдермана: «…смысл жанровой структуры … состоит в создании некоторой образной “модели” мира, в которой всё сущее обретало бы свою цель и порядок, сливалось бы в завершенную картину бытия, свершающегося в соответствии с неким общим законом жизни…» [Лейдерман 1982: 18].

Таким образом, жанровый архетип структуросообразен устройству мира, преображенного в жанре, обладающем мировоззренчески структурной целостностью [Грехнев 1985: 77] и, в первую очередь, способу этого преображения – жанровой рефлексии. Поэтому самыми продуктивными и целесообразными составляющими жанровой сущности, подходящими к признанию за миром системы, так же как за жанром, являются его неотъемлемые («презентационноспособные») реквизиты – тема и архетип. Имеющие между собой непосредственную взаимосвязь, они распространяют свое влияние на ряд близких литературных явлений, образующих в этом аспекте обобщения жанровую систему. Сказанное подходит и для частного проявления принципа

[37] О методологической взаимосвязи структурализма и системного подхода, в синтезе представляющих системно-структурное направление методологии см.: [Блауберг, Юдин 1973: 122 – 155].

воздействия жанрового архетипа и темы – на жанровую систему мнемонической поэзии, объединяющими свойствами и признаками которой они становятся.

Итак, каждому жанру свойствен свой архетип, имеющий определенный образ, возникающий в точке пересечения денотативного и коннотативного компонентов значения номинации» [Самигуллина 2009: 115]. Именно образная организация жанрового архетипа мнемонической поэзии отвечает его природе как идеалистического объекта. Мнемонический архетип, если употребить неологизм Н.А. Бердяева, «идеирует» жанр, наделяя его энергией памяти. Обратимся к проблеме репрезентации жанрового архетипа в системе мнемонической поэзии. Совместно с темой жанровый архетип является маркером идентификации жанровой системы мнемонической поэзии. Другое дело, какой вид имеет этот жанровый архетип, одинаково подходящий для жанров мнемонической поэзии. Этому посвящен следующий параграф диссертационной работы.

§ 2. Архетип камня в мнемонической поэзии

Известно, что художественный мир литературного жанра, обусловленный относительным самостоятельным бытием, обладает эпистемологическим потенциалом [Головко 2009], тем набором специфических средств и методов, с помощью которых он мыслит о действительности. В таком случае к жанру может быть применим афоризм М.К. Мамардашвили – «Мышление о бытии есть способ бытия мыслящего» [Мамардашвили 2012: 86], – который перефразируем следующим образом «Жанровая мысль о бытии есть способ бытия жанровой мысли». Мыслит жанр бытие через присущую ему жанровую «концепцию личности/человека», которая определяется устоявшейся, но органически меняющейся в пределах исторических эпох и периодов точку зрения на мир и общество. Являясь мыслительной художественной единицей в системе мнемонической поэзии, жанр приобретает тем самым особый способ видения, познания и понимания действительности, в онтологическом статусе сообразующийся с «бытием к памяти», наподобие того, как осмысленное существование человека определяется «болезнью к смерти» (по С. Кьеркегору), «бытием к смерти», по М. Хайдеггеру). Следовательно, архаическая структура

мировидения, а значит и способа мышления мнемонического жанра, центром которой является, как было выяснено, первообраз – жанровый архетип, должна связана с «памятью».

Генезис всякого жанра уходит корнями в античность, в которой неизживаемой основой и во многом влияющей на другие формы художественной культуры является миф и ритуал, размеривающие весь комплекс хозяйственно-бытовой деятельности человека. Литературный эпос (героический, этиологический), стадиально являющийся переходным историко-культурным явлением от фольклора к литературе [Мелетинский 2004: 19][38], руководящим эстетико-эпистемологическим принципом для которого характерна «воссоздающая способность воображения (память)» [Михайлов М. 2006: 35], и гимн, служащий прагматической цели коммуникации с божеством, – одни из ранних жанров литературы, были настолько тесно связаны с мифоритуальным комплексом, что отголоски его находятся в структуре эпического и гимнического текстов в виде устойчивых вербальных формул [Топоров 1988: 15]. Они, будучи рудиментом амбивалентного сознания древнего человека [Маковский 2007: 35 – 58], как правило, расположены в крайних (начало[39] и конец) компонентах (молитва, просьба хвала, прославление и т.п.) художественной композиции [Топоров 1999: 452], обращенных (вероятно, изначально произносимые по памяти) к читателю с целью возбуждения в них внимания. Так, данные композиты отражают мнемотехническую установку (замысел) указанных жанров, вместе с образом музы, о чем говорилось выше (первая глава), участвуют в процессе запоминания, важном в условии устного хождения текстов. Они являются наружными (фоновыми) показателями мнемонического, находящиеся на полпути к тематической репрезентации памяти, составляющей базис мнемонических

[38] Е.М. Мелетинский небезосновательно полагает, что героический эпос есть наследник древнего фольклора, прежде всего народного доклассового эпоса, отражающего родоплеменное архаическое сознание, а значит, в определенной степени можно говорить о его срединном положении между фольклором и литературой.

[39] О.М. Фрейденберг полагает, что в эпическом зачине сохранился остаток гимна божеству, являющийся в свою очередь первой (хвалебной) частью песни плача, называемой “прооймион” – предпуть, предисловие [Фрейденберг 1997: 115]. Такая точка зрения не меняет кардинальным образом мнемоническую функцию инициальной част эпоса, обращенной к архаическому осмыслению действительности сквозь призму повторяющегося ритуального действия, тем более что и молитва, и гимн лежат в плоскости коммуникативной связи с божеством, наполненной эпидейктической модальностью.

жанров. В мнемотехническом задании между мотивом и памятным архетипом образуется пока что поверхностная связь, нелокализованная конкретным референтом.

Однако и на данном эмбриональном этапе мнемоническое уже себя проявляет в каузальной связи с мнемоническим жанром. Так, есть предположения, что апеллятивное гимновое начало и его конец, эти «разделившиеся части первотекста некоего ядра “пред-гимнового” этапа развития» [Там же: 454], имплицированы в стихотворный «памятник», где выглядят вполне подходящим к одической традиции эпилогом[40] (он типично выражен вокативной эпифонемой «О, Муза…»), если учитывать, что ода генетически связана с гимном, а вместе, опять-таки, они восходят к праистокам хвалебных жанров.

Процесс «овнутрения» мотива, то есть превращения его в тематический элемент, проходит параллельно. В сознании древнего грека настолько укоренена мысль о том, что не являться причастным к музам – равнозначно быть лишенным памяти. В лирическом проклятии, посвященном одной из подруг, поэтесса Сапфо произносит с упреком следующее:

Срок настанет: в земле
Будешь лежать,
Ласковой *памяти*
Не оставя в сердцах.
Тщетно живешь!
Розы Пиерии
Лень тебе собирать
С хором подруг.
Так и сойдешь в Аид,
Тень без лика, к толпе
Смутных теней,
Стертых *забвением*. (пер. Вяч. Иванова)

[Сафо 2003: 183]

[40] О взаимосвязи стихотворного «памятника» Горация с VI Пифийской одой Пиндара, который в цитируемом тексте В.Н. Топоров называет гимном, писала Н.В. Морева-Вулих [Морева-Вулих 2000: 262 –267].

Очевидно, причина забвения для адресата вызвана следствием нежелания заниматься поэтическим искусством, о чем говорится в перифразе: «Розы Пиерии // Лень тебе собирать / С хором подруг». Причем, проклятие беспамятства распространяется и на загробный мир.

Таким образом, повторимся, обязательные своей важностью молитвенные обращения к музе (этимология: «размышляющая», «помышляющая», «мыслящая») – дочери Мнемозины (этимология: «память») [Немировский 2000: 56] во многих образцах героического эпоса, гимнах настраивают слушателя на совместное с аэдом или рапсодом *воспоминание* того, что было в начале времени творения, а также на события, рассказанные эпосом, предлагаемые поэтому стать достоянием коллективной памяти.

Все это нацеливает на несколько предварительных выводов: 1) наличие в свернутом виде мнемонического мотива в стихотворной молитве, экспортируемого ритуальной практикой на эпическую типическую ситуацию, являющуюся «общим местом» в различных национальных вариантах эпоса, а также гимна; 3) мнемоническая установка инициальных строк функционально интегрируется с развернутой тематической рефлексией памяти о прошедших временах всего героического эпоса, настраивающей реципиента на соответствующий анамнесис; 4) широкое эпическое использование таких структурных стихотворных дебютов, «общих мест» (мотивов, по терминологии А.Н. Веселовского) говорит о сложившейся традиции, в которой внутрилитературный диалог, основанный опять-таки на памяти об этом воспроизведении, играет существенную роль. Он создает условия понимания и восприятия подобных литературных феноменов в мнемоническом ключе, в котором сам внутрилитературный диалог понимается гораздо шире – он также включает фольклорно-ритуальную традицию взаимодействия с собственно литературой, которая на протяжении длительной истории словесности будет сосуществовать[41]; 5) наконец, все это наводит на мысль, что героический эпос и

[41] В.П. Адрианова-Перетц показывает сближение фольклора и литературы через сохраняющуюся в них жизненную обрядность плача, «похвалы» и проч. [Адрианова–Перетц 1974]. Полагаем, что древнерусская литература в этом смысле типична античной европейской и другим национально-историческим этапам ее развития.

близкие ему жанры – такие, как дидактический эпос, философский эпос и другие не могут быть в строгом (узком) смысле отнесены к мнемонической поэзии, поскольку тематизируют, функционально используют мнемонические концепты, приемы и иные средства репрезентации памяти о прошлом для его лучшего *запоминания*.

Подробно о примерах аккумулирования мнемонически повторяющихся формул, эпитетов повествуется на основании изучения древнеиндийского эпоса с необходимым включением сравнительно-типологического материала П.А. Гринцер [Гринцер: 1974]. Поэтика изобразительно-выразительных средств эпоса только поверхностно затрагивает суть мнемонического (а для реципиента обладает и анамнестическим воздействием), использованного в виде мнемотехнических устойчивых формул, эпитетов, повторов, являющихся следствием концентрирования в них «памяти-привычки» (П.П. Блонский), которая, по сути, на бессознательной основе, на базе предшествующего образца, прецедента включается в нарратив о прошлых деяниях. Такая память-привычка, или, память-легендаризация, уже в древности обладает той мнемонической инерцией, которая придает всем художественным средствам и способу донесения информации мнемотехническое значение. Подобно изобразительно-выразительным фольклорным средствам (лексические, семантические и синтаксические повторы, эпитеты), указанные мнемонические формулы «придают эпическому повествованию своеобразный характерный колорит» [Пюрвеева 2003: 39], связанный с так называемыми ассоциативными рядами (устойчивые словесные комплексы типа *середь лесу, середь садику, во славном городе* и проч.), предназначенными главным делом для того, чтобы «хранить в памяти и творчески преобразовывать» [Хроленко 1981: 11] художественную речь.

Таким образом, эпос в его национальных разновидностях и формах, гимн[42] несут в своей поэтике аккумулирующее начало мнемонического аспекта мировоззрения, принадлежащего коллективу, которое в проспективе развернется в собственно жанровые формы мнемонической поэзии, базирующиеся на

[42] Мотив воспоминания звучит в обращении к музе в начале приписанного Сапфо гимна: «Муза, с высоты золотого трона / Мне напомни песнь, что в земле Теосской, / Где прекрасны жены, сложил усладно / Лирник маститый!» [Сафо 2003: 144].

конкретных идейно-концептуальных основах и принципах памяти. Основы эти объединяет архетипический образ памяти, отчетливо проступающий в знаках и «местах памяти», связанных с мнемоническим культом.

Ретроспективный взгляд на древнегреческий ритуал позволяет сосредоточить внимание на одном из богов греческого пантеона – Гермесе, связанном с потусторонним миром, его ассоциативно-образными коннотациями и выступающим в амплуа посредника между живыми и мертвыми, являющего к тому же создателем музыкальных инструментов – лиры, плектра и свирели [Аполлодор 2006: 102], что метонимически может указывать на родоначальника лирики, никак не обходящейся без музы (с которой он, между прочим, соотносится хтоническим происхождением), а значит без памяти.

Выдающийся французский лингвист и культуролог Э. Бенвенист пишет: «Бог Гермес поет о происхождении вещей и своим пением “вызывает к существованию” богов – метафора смелая, но согласующаяся с ролью поэта-бога. Поэт дает жизнь: воплощается в реальность все, о чем он поет в своей песне» [Бенвенист 1995: 267]. В одном из Гомеровских гимнов к Гермесу адресат выступает в роли того, кто заложил образец ритуальной формулы зачина в поэзии, заключающейся в обращении в первую очередь к Мнемосине: «Начал он петь, и прелестный за лирою следовал голос. / Вечноживущих богов воспевал он и темную землю, – / Как и когда родились и какой кому жребий достался. / *Первою меж богинями он Мнемозину восславил, / Матерь божественных Муз: то она вдохновляла Гермеса*…»[43] [Эллинские поэты в переводах 1963: 72]. В свою очередь подражание Гермесу как первому поэту, усиливающее традицию «зачинной» апелляции к музе, звучит уже в другом Гомеровом гимне: «Радуйся с нами и ты, *сын Зевса-владыки и Майи!* / Песню начавши с тебя, приступаю к другому я гимну» [Там же: 119].

Функция Гермеса как поэта-бога (культурного героя) выступает метонимическим переосмыслением одного из знаков входа в нижний мир

[43] В этом видится, на наш взгляд, родоначальник генеалогического и теологического эпоса.

(могила), а заодно и проводника между мирами,[44] а значит, насколько можно судить по многочисленным функциям бога, и в какой-то мере «вдохновителем» и «покровителем» мортальной и поминальной поэзии. Так, небольшие гермы – «кучи камней», символизирующие присутствие Гермеса, первоначально духа камней [Нильссон 1998: 13–15, 29], были распространены в античности[45]: они стояли на перекрестье дорог, «устраивались в Греции прежде всего на могилах», служа «путевыми знаками, ориентирами для путников» [Зайцев 2005: 129]. По мнению ученых, в гермах, часто находящихся на могилах в виде небольшого каменного столбика, увенчанного головой Гермеса [Античная культура 1995: 83], воплощающего идею теофании, прослеживается связь этого божества не только с потусторонним миром, но что еще важнее, камни, являясь свидетельством присутствия бога, воплощают двойную семантику: одновременно используются в качестве локуса жертвоприношения в честь поминания[46] предков на анфестериях[47] [Лосев, Тахо-Годи 2002: 114], [Зайцев 2005: 131], а также в образе места сообщения трех миров – божественного, земного и подземного [Элиаде 1999: 221], символизирующего центр мира, сквозь который проходит ось коммуникативного пространства.

Сказанное подтверждается древнегреческой трагедией – самым надежным источником, сохранившим массу элементов культа и мифа. В трагедии Эсхила «Жертва у гроба» в самом начале находим молитвенное обращение Ореста к хтоническому Гермесу, являющемуся покровителем памяти о мертвом отце:

---

[44] Гермес предстает в античной культуре «также основателем элевсинских кериков, «вестников» и жрецов» [Буркерт 2004: 263], то есть всех тех, кто сообщался с иным миром и отправлял заупокойный культ.

[45] Неизвестный античный лирик демонстрирует это в экфрастической эпиграмме: «Что видишь Гермеса простого ты во мне / Стоят которые везде…» (пер. С.П. Кондратьева) [Античные поэты об искусстве 1996: 73].

[46] Интересно отметить, что собранные в кучу камни – своеобразный реликтовый «памятник», который «был не только «мемориалом» (сакральным центром мира) – местом «памятного события», а и «текстом», «каменной летописью», достаточно красноречивой и для современников, и для потомков» [Ерофеева 2000: 130]. Каменные знаки в древности служили памятным местом теофании, на котором совершались жертвоприношения, воспроизводя таким образом повторение космогонии в локусе границы и обусловленные е ею начало времен и освящение пространства [Элиаде 1994: 22–30]. Это укрепляет ранее высказанную мысль о связи поэтического текста с жертвой и его структурных частей (обращение к музе) – с рудиментами композиции процесса жертвоприношения (молитвы).

[47] Типичные праздники аграрно-календарного цикла, обусловленные мифологическими вегетативными представлениями о воскрешении природы и богов, известны во многих культурных традициях. У восточных славян – радуница, у белорусов – деды, у поляков – дзяды. Предположительно, в мнемонической семантике культа Гермеса, вероятно, обнаруживаются начала поминальной поэтической традиции.

Гермес подземный, *память* об отце храня[48],
Соратником явись мне и спасителем!
Вот я вернулся в эту землю милую
И здесь, *над холмом гробовым*, отца молю
Меня услышать. Возмужав, я отдал прядь
Кудрей моих Инаху, а вторую прядь,
Печальный дар, я отдаю родителю.

[Эсхил 1971: 277]

Характерно, что в пролог интегрирован, собственно говоря, весь ритуал жертвоприношения с типичным хронотопом, в котором совмещены молитва, память/поминовение и жертва. Таким образном, перед нами ряд существенных ритуально-текстовых деталей, коннотаций и представлений, связанных с музами и Гермесом[49], очерчивающих возможную сферу генезиса мнемонических жанров, обусловленного рефлексией о культовом каменном знаке, принявшем со временем вид мифопоэтического образа, или жанрового архетипа.

Жизнесфера, связанная с отправлением погребального культа и посмертным поминанием, концентрируется вокруг архаического образа камня, представляющего собой развитую и распространенную архетипичную мифологему. Археология и история культуры показывает, что многие тысячелетия архетип камня, будучи важной смысловой и хозяйственной доминантой, начиная с культуры палеолита, воспроизводится в искусстве (скульптура, архитектура, литература), находя ему в ходе исторической эволюции человечества различные формы применения. Камень как будто сохраняет в себе

[48] Предположительно, локус могилы совместно с хронотопом обращения к богу как хранителю памяти об отце, являются семиотическими координатами генеалогической памяти и отправной точкой отчета генеалогической поэзии.

[49] Так, по мнению крупнейшего русского интеллектуала, «православного Леонардо», П.А. Флоренского, Гермес словообразовательно связан с Германевтикой и Terminus (ом) – богом границ в Древнем Риме [Флоренский 1990: 230], откуда, исходит лингвистическая этимология термина как предельного (пограничного) выражения всякого значения. Отсюда логично предположить, что в в*е*дении Гермеса находится искусство истолкования через воспоминаемый истинный смысл – на чем акцентирует внимание Ф.И. Буслаев, выстраивая в один ряд такие семантически взаимосвязанные языковые эквиваленты, как «помнить, воспоминать, напоминать… думать, вздумать» [Буслаев 1959: 507]. Семиотическая связка памяти – знания как поиска смысла, Гермеса и музы прослеживается также в этимологии слово «муза» - мыслящая, являющаяся в генеалогических отношениях дочерью Мнемозины – «памятующей» [Лосев, Тахо-Годи 2002: 129, 156].

следы напоминания о том, что культура многим обязана именно ему как первооснове духовной и материальной деятельности [Лаевская 1997].

В фундаментальной работе «Очерки сравнительного религиоведения» (глава VI) М. Элиаде приводит широкий обзор функционального предназначения, в том числе памятного, образа камня в религиозных мировоззрениях многих народов, завершая повествование обширной библиографией данного вопроса [Элиаде 1999: 208 – 228]. Очевидно, «литосемантика» (значение камня) типологична во многих культурах, что наводит на мысль не только о распространенном на земле универсальном мировоззрении, сконцентрированном вокруг «каменности», что уже и так заложено археологами в универсальных сменяющих друг друга культурных периодах – палеолит, мезолит, неолит, но и о том, что образ камня, как и его дериваций – гора, курган, надгробие и т.д. – надолго задержались в хозяйственной и духовной сферах. Артефакты «каменной» культуры находятся повсюду: это прежде всего загробные погребальные комплексы, египетские пирамиды, знаменитый Стоунхендж, литография и первые наскальные изображения; груда камней, увенчивающаяся статуэткой Гермеса и служащая одновременно знаком земельной границы и погребальным памятником; куросы – антропоморфные каменные рельефы [Лаевская 1997: 146 – 147], надгробия и прочие неоформленные камни, служащие символом памятного события, – весь этот комплекс объектов освоенной человеком литосферы представляет собой каменный космос, который таит в себе идею преодоления смерти и времени, сохранения памяти. Руины – исторические остатки отживших свой век значимых строений архитектуры и скульптуры, начиная с эпохи Возрождения «становились местами памяти» [Дегтярев 2023: 64], давали наблюдающему за ними творческому сознанию импульс для воссоздания их прежнего величия. Накопленная архаичным хозяйственным бытом каменная семантика, приобретшая со временем достаточно устойчивую мировоззренческую форму, передается культурной традицией, находя, кроме архитектурно-пластического претворения, вдобавок отрефлексированное литературой решение, – применение в виде концептуального жанрового воплощения (сначала в виде надписи, эпитафии, скорбной элегии, генетически восходящей к надгробному

причитанию и т.д.), а также фольклорной традиции почитания памяти предков (например, поминальные обряды)… Но об этом по порядку.

Гора и камни, культовое поклонение которым прослеживается уже на заре развития ранних цивилизаций, обладают свойством воспроизводить/рождать в прямом (мифология, фольклор) и переносном (литература) смысле. Об этой уникальной и в то же время взаимообратимой универсально-культурной строительно-генетической функции писал академик Вяч. Вс. Иванов [Иванов Вяч. Вс. 2015]. До Вяч. Вс. Иванова на подобное тождество «камня» «новорожденному» в цикле мифов о космогонии и потопе указывала О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 1997: 322]. О важности мифологемы «окаменения», предвосхищающей своей деструктивной коннотацией смерть, писал Р.О. Якобсон [Якобсон 1987: 145 –180].

С древности в сознании человека существует взаимосвязь мифологического субстрата мировой горы с его производным – образом камня в различных его денотатах, в который, согласно М.М. Маковскому, привносится сакральный смысл символа «божественного первотворения» [Маковский 1996: 127]. Методом сравнительного изучения индоевропейских языков выявлена амбивалентная природа камня и горы. Они представляются локализованными по преимуществу в верхней части архаической модели Вселенной [Гамкрелидзе, Иванов 1984: 665–670], в то же время каменные образы и их предикаты содержат семантику знаков нижней (подземной) сферы – того места, где совершался поминально-погребальный ритуальный комплекс хтоническим богам, опредмеченный могилой, надгробием, жертвенником, памятником и другими материальными референтами памяти. Возможно (в качестве предположения), это объясняет дихотомию жанров оды и элегии как бинарное противостояние верха и низа.

В дописьменной традиции, по словам Ю.М. Лотмана, семиотическую функцию письменности принимают на себя «мнемонические символы – природные (особо примечательные деревья, *скалы,* звезды и вообще небесные светила) и созданные человеком: *идолы, курганы, архитектурные сооружения* – и ритуалы, в которые эти урочища и святилища включены» [Лотман 2000: 365]. Ученые считают, что самыми первыми материалами для протописьма были

внутренние поверхности скал и речная галька, камни мегалитических могильников. Последние получили название петроглифов [Дирингер 1963: 38].

Вокруг мифологемы камня и горы, архетипически вбирающих в себя изоморфные образы дерева, холма, колонна, столб – знаки-репрезентанты «центра мира», «Пупа Земли» [Элиаде 1994: 34 – 37], концентрируются архаические, сначала дожанрово-ритуальные (дописьменная коммуникация), а затем и собственно жанровые смыслы (письменный период). Сам переход от устной коммуникации к письменной ознаменовывается столкновением в извечном споре архитектурно-скульптурной и вербальной памяти, начатом именно в ту древнюю пору (III – II тыс. до н.э. в Египте и Месопотамии), когда набирает оборот популярность профессия писца, создавшая новую традицию хранения и передачи информации [Перлов 1998], отраженную, в частности, в знаменитом древнеегипетском поучении «Прославление писцов». Кульминацией развития этого процесса является транслируемая новым жанром стихотворного «Памятника» (ода III, 30 Горация «К Мельпомене») идея окончательного превосходства слова, поэзии, книги. Красной линией проходит лейтмотив антитетического противопоставления письменности устной форме передачи информации как соответствующих видов ее мнемонизации (запоминания). Так, в диалоге Платона «Федр» поражает своей бескомпромиссностью убежденность Сократа в аномальности общества с преимущественной письменной коммуникацией (в центре философской беседы воспроизводится мифологический эпизод о египетском боге Тоте, совмещающем черты культурного героя, – Тевте, изобретшим письмо). В ветхозаветном (Исх 32: 15 – 20) противопоставлении Моисея, получившего скрижали (две каменные плиты) завета, и «синкретического единства идола и ритуала (пляски), воплощающих старый тип хранения информации» [Лотман 2000: 368], также проступает указанная антитеза.

Однако письменная и устная формы памяти существуют параллельно в некоем симбиозе долгое время. В качестве зримого символа памяти для потомков – памятника – образ камня фигурирует как магистрально-сквозной в ветхозаветной «Книге Иисуса Навина», который по повелению Бога просит двенадцать человек (из рода по одному) при переходе через реку Иордан в землю

обетованную взять по одному камню, «чтобы они были <…> знамением» (Нав 4: 6). И «когда спросят вас последующее время сыны ваши и скажут: “к чему у вас *камни*?”, вы скажете им: “в *память* того, что вода Иордана разделилась пред ковчегом завета Господа [всей земли]; когда он переходил через Иордан, тогда вода Иордана разделилась”; таким образом, камни сии будут [у вас] для сынов Израилевых *памятником* навек» (Нав 4: 6 – 7).

Заметим, что такого рода память является также коллективной памятью-легендаризацией, объясняемой через взаимосвязь с цитируемым библейским эпизодом как с легендой: от «…(лат. legenda – «подлежащее чтению», должное чтение) – лиро-эпический жанр, поэтическая обработка сохраненного в коллективной памяти-воображении невероятной истории и/или необыкновенной личности(ях)» [Иванюк Стихотворные былина, легенда 2019: 40]. Использование понятия оправдано в условиях применения его к «Книге Иисуса Навина», относящейся к жанровой типологии героического воинского эпоса [Аверинцев 1983: 283], [Синило 1998: 231], к которой также относятся и другие национальные эпические поэмы («Илиада», «Энеида», «Кёр-оглы», «Калевала», «Песнь о Роланде» и т.д.), о которых речь шла в первой главе.

Архетипический образ камня, порождающий универсальные смыслы, обнаруживается и в Новом Завете. Так, в имени собственном первоапостола Петра артикулируется этимология камня: «…и Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее…» (Мф 16: 18).

По древнеславянским представлениям «душа после смерти находит себе пристанище в дереве или камне» [Толстой 1995: 207], что свидетельствует о двух вещах: о выбираемом материале для надгробия и о его местообразующей (а значит и жанрообразующей) функции каменного архетипа.

Мысль о «вечном возвращении» – основном мифоконцепте учения Ницше – приходит к нему, по словам М. Хайдеггера, опирающегося на этот счет на размышления самого философа, когда тот находился рядом с могучим пирамидальным камнем, у озера Сильваплана, поблизости от Сурлея [Хайдеггер 2016: 68]. Переклички с ветхозаветным сюжетом об откровении, ниспосланном во сне Иакову, в котором тоже фигурировал камень, здесь очевидны.

Всюду, как это видно из приведенных примеров, «каменная» семантика несет основной памятиобразующий и памятиориентирующий смысл. Она переносится из хозяйственной сферы в литературу через письменность, в которой не могут не отражаться жизненные реалии. В этой связи можно высказать предположение о том, что в архетипическом образе камня сосредотачиваются коннотативы, смыслы и аллюзии памяти и смерти, оформленные в соответствующих поминальных, мнемонических, мемориальных и мортальных жанрах, совокупно составляющих существо мнемонической поэзии.

На основе собранного эмпирического (текстового) материала, понятно, что в своей архаике (внутренней семантико-семиотической сфере произведения – там, где закладывается генетика «памяти» жанра) некоторые художественные типологические формы поэзии, обусловленные тематической рефлексией смерти и памяти – как отдельно, так и вместе взятых – имеют архетипический образ камня. Так, эпитафия, генетически связанная с надписью на камне, а потому имеющая регламентировано малый объем; автобиографическое самовозвеличивание исторических личностей (древнеегипетские надписи пирамид, надпись в форме автопанегирического отчета «Деяний божественного Августа», «вырезанных на двух бронзовых столбах, которые установлены в Риме»[50] [Шифман 1990: 189]); надгробная элегия, определяемая в пафосном отношении хронотопом могильного камня; стихотворный «памятник», жанровая история которого показывает его продуктивное соперничество как с монументами правителей и политических деятелей, так и превосходящее мемориальное поэтическое бессмертие. «Реквием» А. Ахматовой, «Реквием» Р. Рождественского содержат мортально и мнемонически значимые образы камня и его дериватов; эпиграфическая поэзия – стихотворные надписи, уже самим происхождением отнесены к камню.

[50] Мотивы эпитафиальной поэтики в автобиографии Принцепса отчетливо видны, если учесть предсмертную итоговую задачу «бронзового» текста как одной из разновидности надписей на камне, предикативным носителем чего выступает металл (ср.: метафорические номинативы эпох «каменный век», «бронзовый век»). Значение прогрессивности «бронзового» века, в сравнении с «железным» в мифологическом контексте и «каменным» - в цивилизационно-архитектурном, думается, приобретает смысловой приоритет в пользу большего величия Августа в состязании с его переднеазиатскими и ближневосточными (Египет, Шумер, Вавилон) коллегами-правителями.

Описание предметов «памятизирует» хронотоп, в координатах которого те описываются в экфрастических текстах и их жанровых формах – эпиграммах, поэмах, получающих распространение в мировой литературе (творчество Марциала (I – II в. н.э.), «Сильвы» П.П. Стация (I в. н.э.)), знаменитый «Медный всадник» А.С. Пушкина и т.д. Камень размеривает счет времени в четках. В цикле стихов «Гряда камней» (1987) Б. Ахмадулиной камень окружен полисемантическим комплексом, среди которых высвечивается строительная коннотация, защитно-онтологическая, экзистенциальная, автореминисцентная и т.д.

От каменного носителя неотделима идея сакрального слова. Показателем этого становится сюжет с божественным откровением в мировых религиях. В иудаизме на горе Синай Моисею богом вручены Скрижали Завета. Первые пять аятов суры аль-‘Аляḳ («Сгусток») были ниспосланы Аллахом Мухаммаду в пещере Хира. Иисус истолковывает христианское учение в Нагорной проповеди. В Древней Греции поэтическое вдохновение, полученное от муз, реализуется на горе – священном инициационном центре (Гесиод на Геликоне начинает свое творчество). По сообщению Плутарха, Солон на агоре, стоя на камне, декламирует стихи о Саламине [Плутарх 1994: 96], призывающие афинян вести с жителями острова войну. Ветхозаветный храм Соломона возводится на горе Мориа, на которой богом было указание принести в жертву Исаака Авраамом. Камень и его производные, символизирующие Пуп Земли, окружены важнейшими экзистенциальными событиями глобального масштаба.

Подобное встречается и в дальневосточной поэтической традиции, где одухотворение природы является ведущим принципом религиозного мировоззрения (например, японский синтоизм) и сохраняется до сих пор, вдохновение нисходит на автора возле горы, порождающего локуса семантики поэтических смыслов. «Горный» хронотоп инспирации вызывает к появлению типов стихотворений, тематически обусловленных медитацией в непосредственной близости этих природных объектов (Тю Ван Ан «Впечатление на горе Ти-Линь», Фам Шы Мань «Ущелье Ти-Ланг», «Поднявшись на гору Тхать-Мон, оставляю надпись», Вьетнам, XIV в.).

Нужно отметить, что внутри мнемонической поэзии происходит жанровая дифференциация по степени первичной и вторичной рефлексии каменного архетипа. Так, получает разграничение первичная и непосредственная рефлексия, сопряженная с семиотической слитностью камня – носителя, материала – и жанра (эпитафия, элегия, экфрастические жанровые формы) и вторичная, опосредованная, выраженная тем, что внутри вербального дискурса содержатся контекстуальные аллюзии, символы, образы, метафоры, обусловленные литосемантикой. К таким жанрам относятся стихотворный «памятник», стихотворное «воспоминание», стихотворение «Памяти» и т.д.

Судя по всему, мифологема камня являет собой связующее звено между культурной историей и литературой. Показателен стихотворный диалог (апология антропологии) в произведении Томаса Гарди (Англия, XIX – XX вв.) «В британском музее», начинающийся вопросом: «”Чем так привлек тебя этот *обломок* / Серой шершавой плиты? / Грубый, изъеденный временем *камень* – / Что в нем увидел ты?”, на который следует ответ: «Я не знаток, но тревожит мне душу / Стершийся этот гранит: / Может быть, голос апостола Павла / Он и поныне *хранит*?.. И потому не могу я не думать, / Тихий, простой человек: / Голос святого апостола Павла / Здесь *поселился навек*» [Гарди 1989: 395].

Мифологема камня является и средством объединения пространственных и временных видов искусства. Неслучайно латышским поэтом Я. Райнисом («Неумирающая память») воспоминание сравнивается с образом камня – частью воздвигнутого здания (любви), лирика которого продолжает инерцию классического пути:

Все то, что я любил года,
Мне не наскучит никогда.
Как о любви убить *воспоминанья*?
Как вырвать *камень*, плод труда,
Из мной *воздвигнутого зданья*?

[Райнис 1976: 327]

Таким образом, в мифологеме (архетипе) камня концентрируется, судя по приведенным многочисленным примерам, семантика памяти и смерти, памяти и

истории, памяти и славы и т.д. Камень как удобный образ замещающего тела умершего человека, а также знак достоверности события с самой глубокой древности стал центральным в бытовом и хозяйственно-культурном (включающем религиозно-культовую сферу) обиходе. Недаром в среде древних римлян был распространен предупреждающий императив: «Memento mori» (Помни о смерти). Мысль о неотвратимости смерти представлена в связи с жанровым архетипом камня в образе архитектурного сооружения, мотивирующего воспоминание о смерти, в эпиграмме (II, 59) Марциала: «”Крошкой”» зовусь я, столовая малая. Милости просим! / Виден в окошко мое Цезарев купол: смотри. / Розы бери, развались, пей вино, умащайся ты нардом: / Повелевает сам бог *помнить о смерти* тебе» [Марциал 2000: 67]. В этом, реанимирующем воспоминание о смерти, статусе образ камня, включая его производные, становится определяющим элементом структуры жанра, а точнее – его архетипом. Об этом свидетельствует то постоянство, с которым жанровый архетип присутствует в мнемонических жанрах.

Окаменелость – неотъемлемое свойство «мертвой заледенелой материи» [Лаевская 1997: 45], уподобляется в феноменальном аспекте восприятия поляризации жизни – смерти со всеми отсюда вытекающими концептами – вечной неизменяемостью и неподвижностью, глухотой и холодом. Художественное сознание переносит их в область имагинации жанров, подотчетных регламентацией смерти, – стихотворных «На смерть…», «Памяти…», элегии, эпитафии и т.д. Надгробный камень недаром – не только вследствие той же семиотической предсказуемой детерминации «обслуживает» сферу погребения, поскольку без лишних слов позволяет прочувствовать глубину трагического события смерти, результатом которой является обреченная закоснелость и окоченение, кон-фигуративно обрамляющие уход из жизни. Сообразность семантической констелляции «камень – смерть – вечность – память» образует неразрывное единство на протяжении всей истории homo sapiens.

Каждому жанру мнемонической системы свойственна собственная аутентичная репрезентация архетипа. «Каменная» память, сосредоточенная в нем,

разноаспектно воплощается в жанровую концепцию произведения, имплицируясь в нее в силу своей специфики, распространяет мнемоническую идею, создавая целостную систему непрерывной поэтической традиции. С ней согласуются хронотоп и жанровая концепция личности/человека, «идея человека», которая может трактоваться не только как «предельно общий принцип миропонимания» или «общий тип мироотношения» [Москвина, Мокроносов 1987: 89, 112], определяемые эпохальными спекулятивными доминантами, но и как «идея человеческой жизни вообще», определяемая через «представление о том, каковы характеристические особенности человека с точки зрения необходимости, возможности и какова общая линия его поведения» [Ортега-и-Гассет 2000: 241]. Все это придает простор для экспликации онтологического феномена «каменности» и экспонирования его в литературном процессе, взаимодействующим так или иначе с культурными парадигмами, складывающимися в рамках традиций и нарушающими их трансформациями.

Согласно Н.Ф. Федорову, «истинное искусство возникает из жалоб, из причитаний дочерей у надмогильных памятников отцов или в самом памятнике-храме» [Федоров Н. 1982: 573]. В вертикальном стоянии с обращенной к небу молитвой и плачем, в хронотопе храма, который является интеграцией мольбы, плача – самых древних жанров искусства – начинается настоящий процесс реанимации памяти предков, неизбежно приводящий к их воскрешению. Миф о вечном возвращении – неизменный принцип бытия – принимает одну из своих форм существования в виде реализации проекта Н.Ф. Федорова по всеобщему воскрешению предков, происходящему в рамках исходного хронотопа похорон, надмогильных памятников, храма. Инструментом данной мнемонической реанимации, исходя из этого, являются жанры плача, молитвы и жалобы [Федоров Н. 1982: 573]. Источником мнемонической поэзии и мортальных жанров включительно становится мифоритуальное тождество памяти и смерти. Ввиду этого хронотоп, окаймляющий храм, надгробный памятник, могилу является одновременно хронотопом мнемонической реанимации, а жанры, обусловившие и регламентирующие храмовое богослужение (литургия), процесс погребения и поминания, составляют основной костяк жанров мнемонической

системы, а именно: элегия, реквием, плач, эпитафия, эпиграфия. В то же время эти жанры, обслуживающие «нижнюю» сферу, противостоят жизнепродлевающим оде и генетлиаконе, «памятнику», содержащих в архитектонике архетипы семиотического «верха» – горы, монумента и т.д.

Память, как мы неоднократно подчеркивали, является особо значимым экзистенциально-онтологическим модусом литературы и культуры вообще. Культурная память высвечивается из повторяемости ритуала как возвращения к первоначальному времени творения с расчетом на восстановление гармонии, космоса [Топоров 1988]. В античной Греции, как замечает М. Элиаде, существовало два вида памяти: «первая – та, которая сохраняет первозданные события (космогония, теология, генеалогия)»; и «…вторая сохраняет предшествующие существования, то есть события исторические и произошедшие в жизни отдельной личности» [Элиаде 2001: 141]. Похожая ситуация была, по всей видимости, и в других культурах. В связи с чем закономерно дифференцировать эти два вида памяти с точки зрения литературной атрибуции на коллективную и личную. И если коллективная память функционирует в эпосе и его разновидностях, а также в поздних поэтических переложениях – в стихотворных предании, сказании, легенде, были, то личная память находит отражение в экфрасисе (экфразе)[51], стихотворном «памятнике», элегии и других жанрах мнемонической поэзии, о которых более подробно речь пойдет ниже.

Экфраза как «тип текста» [Брагинская 1977], тяготеющий к жанровой конкретизации (по М. Бахтину, литературный жанр есть относительно устойчивое типологическое высказывание текстового извода [Бахтин 1997: 159]), в качестве ведущего эстетико-поэтического принципа предлагает описание мира, в особенности предметов и вещей, посредством визуального обращения к которым выражается мироотношение субъекта речи. Экфраза, аспектирующая визуальное восприятие, получает особенное распространение в периоды «чувственного типа культуры», по П.А. Сорокину, хронологически приходящиеся на конец IV – I вв. до н.э. (Греция), I – IV вв. н.э. (Рим), XIV – XIX вв. (Европа) [Сорокин 2006: 236–

[51] Экфраза (экфрасис) – понятие, употребляемое в двух значениях: как жанр и тип текста (описание). Далее с помощью контекста, а также посредством специального акцента оба значения будут различаться.

282]. Визуальный контакт с камнем – объектом лирической рефлексии – запечатлен в структурно-семантическом и идейно-образном аспектах экфрастического произведения. Приведем примеры. Экфрастическая эпиграмма «Немезида Агоракрита» Феэтета Схоластика начинается так: «*Мрамор* белый, как снег, из утесов живущих, / Видимых издалека, выломал *каменотес*…» [Античные поэты об искусстве 1996: 76]; «Немезида Агоракрита» Пармениона имеет следующие строки: «Тщетными сделав надежды мидян, их победным стать *камнем*…» [Там же: 77]; в «Немезиде Агоракрита» неизвестного автора звучат такие стихи: «Некогда *мраморной глыбой* меня привезли сюда персы…» [Там же: 77]. Экфрастическая эпиграмма (I, 1) Марциала, начинающая «Книгу зрелищ» перифразирует стихотворный «памятник», резюмирую недостижимую славу амфитеатра (Колизея): «Сооружения все перед цезарским амфитеатром / Меркнут, и только его пусть величает молва» [Марциал 2000: 11]. В основу величия материального памятника искусства, символизирующего державный Рим, положено соперничество с пирамидами и другими архитектурными строениями, возведенными из камня или его производных. В экфрастической эпиграмме «Величайшая конная статуя императора Домициана», помимо описания самой статуи, которую в широком контексте можно принять за производную из каменного архетипа, Стаций использует также мотив стихотворного «памятника», окруженный узнаваемыми коннотациями: «Памятник этот ни зим не боится дождливых, ни блеска / Молний Юпитера, ни заключенных темницы Эола, / Ни ускользающих лет. Пребудет, как небо и суша, / Град доколе стоит…» [Стаций 2019: 36].

Основная функция экфрасиса – восхищение объектом описания (эстетическая), передача и сохранение изображаемого в памяти (прагматическая). Обе они находятся в равновесном соответствии в тексте произведения. Однако прагматическое предназначение экфрастического текста служить комментарием к объектам так называемых «мест памяти», соотносится с его мемориальной ролью. От этого жанры экфрастического текста получают статус мемориальных, имеющих самостоятельное значение только в отношении к знакам памяти. Вследствие этого авторская рефлексия также зависима от носителя

изображаемого – камня и его предикатов, находящихся в постоянном фокусе художественного в*и*дения. К группе мемориальных жанров отчасти относится поэма Пушкина «Медный всадник» (в ней очевидно наличие сюжетно-мотивной мемориальной конфигурации), эпиграфические стихотворения с типологическим названием «На памятник…», «На статую…» и знаменитый стихотворный «памятник».

Стихотворный «памятник» во всех своих исторических и национальных экземплярах, уже содержащий в заголовочном комплексе номинацию памяти о мемориале, вполне предсказуемо обладает большей концентрацией тематической рефлексии, связанной с архетипическим образом камня. Между тематической рефлексией и жанровым архетипом наблюдается крепкая связь.

Плач – литературно-фольклорный (лирический или лиро-эпический) жанр, представляющий собой поэтическую реакцию на событие смерти человека или иного объекта оплакивания (животное, растение и проч.) «с его установкой на осознание человеком своего пограничного – между живым и мертвым мирами – существования. К его основным жанрообразующим мотивам, помимо упоминаемых достоинств умершего, относится нередко сопереживаемое природой горе близких, сохраняющих актуальную, еще не мнемонизированную связь с покойником» [Иванюк Плач 2015: 24], но в ближайшей перспективе готовящуюся быть таковой. В глубинных структурах внутренней архитектоники плач содержит аллюзии, образы могильной атрибутики с присущей ей каменной коннотацией. Так, в плачах о городах образы беспорядочно разбросанных камней или их отсутствие выходят на первый план как напоминание об утраченном былом величии: «И сделаю Иерусалим *грудою камней*, жилищем шакалов, и города сделаю пустынею, без жителей» (Иер 9:11). Естественной разновидностью плача является эпицедиум – оплакивание со стороны близких родственников, во второй регламентированной правилами риторики – хвале прижизненных заслуг адресата – часто содержащий мнемонический материал. Плач лег в основу элегии – тематически неоднородного и в этом отношении пространного лирического жанра. Оба жанра принадлежат группе мортальной поэзии, тематической грунтовкой которой является смерть, а память выступает в качестве

вспомогательно-факультативной потенции, в разной степени развернутой в поэтической организации произведения.

Своей предпочтительной разновидностью траурная элегия – жанра необычайно широкого по тематике [Фрейденберг 1997: 256 – 258] – вошла в европейский литературный обиход, получив одно из самых почетных мест среди других жанров лирики. Общим местом элегической художественности в античности становится размышление о смысле жизни, смерти, неизбежно приводящие к образу могилы, впоследствии ставшим центральным локусом для европейской литературной традиции. Вот, о чем повествует воинская элегия греческого поэта Тиртея (VII в. до н.э.): «Тот же, кто в первых рядах распростившись с жизнью желанной, / Сгибнет, прославив отца, город и граждан своих… / Будет в чести и *могила* героя, отведают чести / Дети и дети детей, и все потомство его, / И не погибнет вовек ни громкая слава, ни имя, – / Будет бессмертным всегда, даже под землю сойдя…» [Древнегреческая элегия 1996: 69]. Очевидно, скрещивание мортального мотива с мемориальным, выраженным в более известном мотиве стихотворного «памятника», неоднократно нами упомянутому. Такая интеграция названных мотивов в мировой литературе традиционна и определяется общей взаимосвязью с погребальной церемонией и ее составляющих – загробное путешествие, размышление о метафизическом путешествии души после смерти. «Похоронный обряд шумеров известен из двух погребальных элегий (как обозначил эти тексты первый издатель С.Н. Крамер), а также из текста условно называемого “Нисхождение Ур-Намму в Подземный мир”» [Емельянов 2003: 108]. Интересно, что и Козубовская, утверждает мысль о генетическом родстве элегии с «мифами об Орфее и Эвридике, с мотивами спуска в Аид и оглядки» [Козубовская 2006: 5]. Важны здесь два аспекта: обусловливание нарратива элегии путешествием по оси Центра мира и ретроспективная эмоция о невозможности возврата бывшего. Именно на основе этих двух условий складываются локальные контуры жанра, акцентуированные в образе могилы со всеми исходящими из него коннотациями – камня, плача и т.д. Вокруг него разворачивается мотив встречи настоящего с прошлым. Классическим примером могут служить «Стихи, написанные под старым вязом на

кладбище Харроу» (1807) Дж.Г. Байрона, в коих очевидны образы могилы, Мирового древа, медитативное воспоминание. Через несколько лет у Пушкина погребальный символ соединения двух миров отчетливо виден в структуре его любовных (с мортальным мотивом) элегий: «…Уж гаснет пламень мой / Схожу я в хладную могилу, / И смерти сумрак роковой / С мученьями любви покроет жизнь унылу» [Пушкин 1950, т. 1: 214]. Мотив пути, тесно связанный с пространственными координатами, в медитативно-временном аспекте переориентирует элегию в стихотворное «воспоминание», который имеет с ней близкородственные связи.

Элегический образ могилы трансформируется в дом, домашний очаг, реанимируя древний ветхозаветный архетип камня, известный по сюжету об Иакове (Бытие, XXVIII, 12-19). В нем речь идет о том, что сын Исаака во сне видит лестницу, ведущую в небеса, по которой поднимаются ангелы, призываемые божественным словом. Это становится для него сигналом к установке на том месте камня в ознаменование «дома Божия» (Бет-Иль (Бейт-Эль), Вефиль) – сакрального архетипа всего лексического ряда слова «дом».

Итак, архетипический образ камня эксплицируется в дом и храм, имея двоякую семантику. Она в свою очередь играет роль «пускового момента» в рождении двух жанров – «воспоминания»[52] и реквиема. К примеру, в «Воспоминании» И. Бродского визуализируется внешний облик дома: «*Дом* был прыжком геометрии в глухонемую зелень / парка, чьи праздные статуи, как бросившие ключи жильцы, слонялись в аллеях, оставшихся от извилин…» [Бродский 2018: 619], а у О. Берггольц фигурирует описание внутреннего интерьера дома: «Ночника зеленоватый свет, / Бабочка и жук на абажуре…» [Берггольц 2021: 47]. И далее О. Берггольц эпитетом «каменный», вписанным в контекст еще одного не менее важного мифопоэтического образа света, будто намекает на верное направление нашей мысли: «…мне из детства, мне издалека /

[52] Небезынтересно на этот счет рассуждение о ветхозаветном сюжете с Иаковом религиозного философа Рене Генона, также указывающего на взаимосвязь камня, олицетворяющего Омфалос («пуп Земли» – сакральный центр Мира), с домом Бога («Бейт Эль»), впоследствии (в Евангелии) трансформированного в «Бейт Лехем» (Вифлеем) («дом Хлеба»), стало быть, дом Христа. (Ведь в таинстве Евхаристии хлеб пресуществляется в Его тело!) [Генон 2024: 79 – 80]. Таким образом, архетипический образ камня – сквозной в мировой культуре, а потому имеет одно из центральных значений и в жанре «воспоминания», текстуально воспроизводящего его семантику.

льется в эту каменную мглу / только свет зеленый ночника…» [Там же: 47 – 48]. Дистанцируясь от элегии в несколько иной тематической траектории с минимальным вовлечением мортального контекста, стихотворное «воспоминание», входит в состав мнемонической группы жанров.

Элегия также связана с эпитафией, оканчивающей траурную погребальную церемонию посвятительной умершему надписью *биографического* характера, закрепленной затем на *надгробии*. В этом проявлена двойная (мортально-мемориальная) природа жанра. Эпитафиальные формулы сохранили образ знака погребения – могилы, памятника (дериваты камня), от которого исходит лирическое обращение: «Это *могила*…»; «В сумраке вечном, *могила*…»; «*Памятник* здесь…» [Греческая эпиграмма 1993: 126 – 127]. Мнемоническая функция камня и его заместителей конституирует поэтику жанра надгробной надписи. Каменный носитель является также начальным источником существования эпиграфической поэзии с присущей ей разносортными надписями – посвятительными, книжными, надгробными (собственно эпитафия) и другими, представляющими собой жанровые формы [Иванюк Эпиграфия стихотворная 2022: 50 – 55]. При всей многочисленности применения и гибкости авторской рефлексии за эпиграфией закрепляется в глубине «памяти жанра» в качестве постоянного критерия связь с материальным носителем, которая, однако, не перекрывает художественной самостоятельности вербального текста. Эта двойственность эпиграфии (самостоятельное поэтическое слово, эмансипированное от своего носителя, и синтезированное с ним ороговевшее слово) в исторических условиях чрезмерного обращения к жанру иронически обыгрывается в произведении «В альбом» (1829) Е.А. Боратынского: «*Альбом* походит на *кладбище*: / Для всех открытое жилище. / Он так же множеством имен / Самолюбиво испещрен…» [Боратынский 1977: 241][53]. Тематически

[53] Интересно отметить жанровые переклички со стихотворением «В альбом» (1809) Дж.Г. Байрона: помимо мнемонического мотива, втиснутого в строки произведения, страница альбома находит формульное уподобление гробнице, метонимически претворяя (если дальше развивать сопоставление) сам альбом в кладбище: «Как одинокая гробница / Вниманье путника зовет, / Так эта бледная страница / Пусть милый взор твой привлечет» [Байрон 1974: 58]. Также обращает на себя внимания тот факт, что за год до стихотворения Байрона выходит в свет произведение «Альбаум» (1808) Г.Р. Державина, в котором автор со свойственной ему этимологической скрупулезностью (о чем можно судить по заголовку, имеющему форму латинской кальки) в образ альбома (с лат.

равноправное единство смерти и памяти, репрезентированное в материальном носителе, предполагает включение эпиграфической поэзии в группу мемориальных жанров, а образно-семантическое пересечение стихотворения «В альбом» с эпитафией убеждает в близкой соотнесенности ее с мортальной подсистемой жанров мнемонической поэзии.

Поминальные жанры – реквием, дзяды [Иванюк Репрезентация времени 2017: 97 – 98], а также стихотворение «Памяти…» близки к вышепредставленным тем, что репрезентируют посмертную память, с одной стороны, а с другой, в своей структуре содержат архетипический образ камня, предстоящий в разных ипостасях – включенного мотива стихотворного «памятника» и обусловленного сюжетом изображения смерти как «окаменелости» в «Реквиеме» А. Ахматовой, всенародного горя в образе черного камня («Реквием» Р. Рождественского), земной тверди – общей могилы человечества («Реквием» Х.Р. Хименеса, Испания, XX в.). Архитектоническая целостность поэмы польского поэта А. Мицкевича «Дзяды» связана с образом могилы. Память о предках становится рудиментом могильных надписей имен в поэме «Дзяды» белорусского поэта В. Стебурако. Память – связующая нить живых с мертвыми, становится идейно-смысловым наполнением провозглашаемого вечного круговорота бытия в стихотворении «Дзяды» (1998) белорусского поэта Георгия Лихтаровича.

В поминальном стихотворении «Памяти…», как правило, к узнаваемому архетипическому образу камня, представленному могилой, добавляются образы воды, земли, обладающие целым спектром мифологических и ритуальных коннотаций, определяющих «регион» смерти, представленный возвратом в первоначальное состояние Хаоса, предшествующее начальному акту Творения мира [Элиаде 1994: 34]. Очевидно, в этом эпистемологическом и эстетическом аспектах необходимо понимать образную систему таких стихотворных типологий, как «Памяти брата моего отца» И. де Деккера (Нидерланды, XVII), «Памяти Йейтса» У. Х. Одена (Англия – США, XX), «Памяти Мухаммеда Шеаба» Дж. Унгаретти (Италия, XX), «Памяти А.А. Фета» А. Блока, «Памяти

---

album – белая таблица для записи, именной список) помещает метафору загробной (посмертной) книги человека, по состоянию которой можно судить о его биографических (прижизненных) характеристиках.

Анненского» Н. Гумилева, «Памяти Александра Блока» («Пора забыть верблюжий этот гам…»), «Памяти Александра Блока» («Он прав – опять фонарь, аптека…») А. Ахматовой, «Памяти…» Цветаевой, «Памяти М. Цветаевой» Арс. Тарковского, «Памяти друга» И. Бунина, «Памяти Рейснер», «Памяти Марины Цветаевой» Б. Пастернака, «Памяти Клиффорда Брауна», «Памяти Т.», И. Бродского, «Памяти Василия Шукшина» В. Высоцкого.

Стихотворение «Памяти…» содержит «мерцающий» образ надгробного камня в отличие, например, от жанрового стихотворения «На смерть…», потому как оно опосредовано (метафизически) связано с посмертным посвящением, заостряя внимание в первую очередь на идейно-тематическом оказании чести посмертной памяти человека, и лишь во вторую – на увековечивании памяти в виде материального носителя. (Присутствие мнемонического, однако, усиливается реминисцентной поэтикой – поминание покойного конституируется его же словами.) Хотя и в нем архетипический образ камня восстанавливается посредством интерпретации похоронных атрибутов (гроб, лежащее тело) и, объединяющего мортальную и поминальную жанровые группы семиотического «низа».

Жизнь и мортальность как ее ограничительное проявление взаимоувязаны памятью. Показательным является поэтико-семиотическая дихотомия генетлиакона (ода на память о рождении) и стихотворения «На смерть…» [Жиляков «На рождение в севере порфирородного отрока» 2024]. Кроме того, уже эпитафия, сопричастная каменному и надгробиям из других материалов (в основном это дерево), увенчивается краткими сведениями, как правило, биографического (или автобиографического, если речь идет об автоэпитафии) характера с указанием на объекты, навсегда скрытые под ними.

Возникнув в лоне надписей, богатых сведениями личностного характера (Древний Египет, Древний Рим), сначала на материальном носителе – преимущественно камне, автобиография, войдя в литературное пространство, обрела две стратегии собственного развития в процессе дальнейшего жанрообразования, зависимого от изменяющейся со временем «идеи» человека, – в качестве посмертной надписи, ранее локализованной на надгробной каменной

плите, камне, саркофаге – эпитафии и автоэпитафии, в виде субъективно организуемых аутентичных авторских жизнеописаний. Вторая линия развития инициировала появление жанра стихотворной автобиографии. К стихотворной автобиографии относятся произведения с типологическими названиями: «О себе», «Я», «Автобиография», содержащие словоформу «жизни» («О моей жизни») или с номинацией первой строки и т.д. Понятно, что в первом случае в фокусе жанровой рефлексии не прекратил своего существования архетипический образ камня, который совместно со сфрагидой – рудиментом авторского «я» и составил поэтику эпитафии и автоэпитафии[54]. В отличие от них прижизненная автобиография, сотканная из поэтики воспоминания, утратив архаику камня и оторвавшись от материального носителя, навсегда эмансипировалась от него и проторила свой собственный путь исторического развития, построенный главным образом на природе мнемонической экспликации безграничной организации «Я», достигающей черт мифологизма [Жиляков Мнемоническая рефлексия 2022]. Отнесение автобиографии, как и смежного с ней жанра стихотворной биографии, к мнемонической группе, продиктовано чисто позитивистским доминированием темы памяти над темой смерти, как бы стремящейся преодолеть последнюю или вписаться в нее. В силу преимущественной мнемонической рефлексии стихотворная автобиография в большей степени сближена со стихотворным «воспоминанием» и даже в меру проявления жанрового архетипа в структуре. Он, как правило, принадлежит рудименту жанровой памяти, а значит его присутствие в архитектонике произведений стихотворной автобиографии необязательно.

Показательным в плане архетипического образа памяти камень являет себя в «поэзии руин», возникшей в качестве феномена к концу XVIII – началу XIX века, в период упадка просветительской парадигмы, нацеленной в будущее, в результате чего ретроспективный пассеизм стал преобладающим. В ней «каменная» память архитектурных обветшалостей, обусловленная инверсией мнемонической интенции, на которую сильнейшим образом повлиял культурный переворот, «связанный одновременно с дискредитацией рациональной философии

[54] Подробнее об этом речь пойдет в Главе 3.

и изменением художественных приоритетов» [Комарда 2001: 97], становится общим поэтическим местом, выдвигая на первое место геронтологическую эстетику. Смена мнемонического мировоззрения с футуристической интенции на восстанавливающую (реставрационную), наложившаяся на трансформацию художественной парадигмы этого времени (напомним, что литература эпохи «рефлективного традиционализма» уступает место поэтике «художественной модальности»), сказалась на выдвижении на первый план жанров элегии, стихотворного «воспоминания», обретшего самостоятельный статус именно благодаря элегической «сверхпродуктивности», эпитафии, эпиграфической поэзии. Причиной популярности этих жанров мнемонической поэзии становится сдвиг в литературном процессе, связанный с реанимированием памяти, обращенной на былую славу отжившего мира в условиях стремительно нарождающегося романтического метода, окруженного эстетизацией руинного комплекса (ветхие кладбища, разрушенные храмы, дворцы, замки). Не в последнюю очередь такая продуктивность французских и опосредованных ею античных мортальных и мемориальных жанровых форм была вызвана механизмом культивирования собственных форм искусства, закономерно возникшего в условиях процесса диалога культур, предложенного Ю.М. Лотманом [Лотман, Успенский 1971]. На смену пассивного восприятия чужой культуры приходит активная фаза ее продуцирования и дальнейшего транслирования на своей почве.

В русле восстанавливающей поэтики возвращается и мнемонический архетип камня, становящийся моментом сближения далеких между собой образов, претворенных в метафору. Так вводятся новые метафорические образы альбома – кладбища в уже упоминаемом нами стихотворении Е.А. Боратынского («В альбом»); альбома-гроба в произведении В.А. Жуковского: «И добровольным мертвецом / Я, Феба чтитель недостойный, / Певец давно уже покойный, / Спешу *зарыться в ваш альбом*» [Жуковский 1980: 312]. В мнемонической поэзии в это время наблюдается наиболее прочный союз мнемонических, мемориальных и мортальных жанров: он отражает интеграцию памяти литературной (мнемоническая рецепция – см.: глава 1) с жанровой памятью в единстве

геронтопоэтики, воспроизводящей в хронотопических условиях мортальных координат рефлексию над «каменным» прошлым. Это служит в свою очередь поводом для межродового, межжанрового синтеза, интеграции внелитературных (бытовых, хозяйственных или из сферы другого вида искусства) и литературных форм.

В модернизме мифопоэтизация жанра становится не только требованием времени, но и симптоматическим сигналом к трансформации всей жанровой системы в плане синкретизации ее форм [Полонский 2008: 76]. Историческим приобретением на пути данного модернистского жанрово-эстетического преобразования стало творчество поэтов, адсорбирующих различные литературные течения конца XIX – начала XX века (Вяч. Иванов, В. Брюсов, Ф. Сологуб, М. Кузмин, В. Маяковский, Н. Гумилев, В. Хлебников, П. Валери, Т. Элиот, У. Йейтс).

В литературе конца XX века поэтика «камня» обретает устойчивую онтологическую самостоятельность и самодостаточность. Архетип камня, обособившись, оброс плотью живой материи. Показателем этого процесса является наличие не только огромного числа жанровых примеров мнемонической поэзии, но и также тенденция, наметившаяся в рецептивной технике, использующей персонификацию «архитектурного объекта и последовательное превращение его из объекта в субъект в литературе XX века (П. Акройд «Дом доктора Ди», У. Голдинг «Шпиль»)» [Кузнецова А. 2020: 424].

По сути, объединившись вокруг мифопоэтического образа камня, иногда скрытого в архитектонических недрах, иногда нарочито явленного в поэтической дескрипции и авторской рефлексии, мнемонические жанры, будучи обособленными, прониклись тенденцией «совместимости на основе несовместимости начал» (гибридизации), вызванной реанимированной и приспособленной для этого техникой просопопейи. Неоархаика (реконструкция хорошо забытых образов и тенденций) постмодернизма (в основе которого игра с текстом) и метамодернизма (для которого гибридизация является показателем существования [Хейзер 2020]) XX и начала XXI века дали новый импульс развитию мнемонических жанров, преимущественно, правда, прозаических.

С изменением представления о жанре, которое подробнее будет освещено в следующих главах диссертационного исследования, меняется отношение к субъектно-образной структуре мнемонической поэзии, трансформируется сама функция и статус жанрового архетипа камня. Вся образно-функциональная мифологема, метафорика камня, с которой он выступает как знак, олицетворяющий всякий объект памяти в разных вариантах (посмертная, будущая и т.д.), представляет собой, если использовать структуралистский язык, паттерн – в методологическом и эпистемологическом аспектах настолько важный и повторяющийся во всем многообразии и комбинаторике элемент, что по его наличию в произведении часто возможно определить жанр или приблизительно очертить жанровую группу (жанровый ряд, как пишет Ю.Н. Тынянов), в которую он входит.

Мортальные жанры, поглощенные, как мы выяснили, тематикой смерти, память обнаруживают в относительной самостоятельности в обязательной связке с окончанием жизни. Мемориальные и поминальные жанры, к примеру, обусловлены (вызваны) рефлексией памяти, запечатленной в ее посмертном материальном носителе, в качестве которого выступают памятники, надгробия, постаменты, могилы, обелиски – фактически те «места памяти» (П. Нора), куда стекаются в определенные даты, «по случаю события» люди. Обе группы жанров, точнее их жанровые концепции, концентрируются вокруг идеи «… могилы как вечного памятника погребенному» [Формозов 1971: 55] с тем лишь отличием, что для мемориальных жанров эта идея выступает наглядным образцом-напоминанием, тогда как поминальные – воплощают ее в локусе, концентрирующем энергетику посмертного воспоминания, продолженную во времени и проникнутого личным соучастием.

Собственно мнемонические, в автологическом смысле слова, – оторванные с помощью поэтической рефлексии, контролируемой психологическим состоянием автора, от первоначального культового локуса похорон, часто представляют камень в виде модифицированного образа – родного дома, жилища и проч. И если первые три группы жанров практически всегда в том или ином виде презентируют наличие жанрового архетипа, то для стихотворных

«воспоминания», автобиографии, биографии, мемуаристики и других жанров демонстрация его на структурно-семантическом уровне сильно затруднена в силу предельной субъективации данных жанровых форм. Кроме того, примыкают по причине генеалогической близости к мнемонической системе поэзии такие жанры, как травелог, идиллия, визионерская группа жанров и проч. Травелог, например, может также использовать самодовлеющий сюжет путешествия по памяти или памяти о путешествии, но в качестве комментирования к нему часто использует мнемонические образы, восхищающие и «опоэтизирующие», как правило, документальное повествование («Житие и хождение Игумена Даниила из Русской земли»). Визионерские жанры – видения, сновидения также на уровне представлений субъекта визионера, имеющего свою методику лирического в*и*дения действительности, в которой перемежаются реальные и онейрические образы либо созданные под «давлением» воображаемой реальности и связанной с ней мироустройством. Валета также может иметь входящую в качестве предиката в тематическую рефлексию воспоминание, методически помогающее ощутить и пережить расставание, утрату физического контакта с объектом любви, родства в непосредственном фокусе в*и*дения.

С мнемонической поэзией сопряжены поэтические (стихотворные и прозаические) жанры с вплетенным в них мотивом памяти («Сонеты» Шекспира, «Шах-Наме» Фирдуоси, героический национальный эпос, стихотворные легенда, предание, сказание, сага, ода, эпиграмма). Литературную память содержат смежные с мнемонической поэзией жанры с так называемой «вторичной мнемонической рефлексией» – разного рода литературные подражания (вариация, пародия), а также эпиллий (пересказ античных эпических эпизодов) и его скандинавская аналогия – рима (пересказ саги).

Кроме того, внутрилитературная память, составляющая отдельную мнемоническую сферу («генетическая память литературы» С.Г. Бочаров), своим существованием подтверждает экзистенциальную диалоговую сущность литературы, позволяющую ей сохраниться как в способ противостояния времени. Она встречается в нескольких формах: бродячие сюжеты, вечные образы, культурные архетипы, мифологемы, реминисценции, аллюзии, мнеморитм

(Маяковский использует ритм как воссоздание в воображении марша, Уитмен – сверхдлинный стихотворный синтаксис уподобляет библейскому открытому стиху и проч.) и т.д.

Необходимо отметить также двуосновность некоторых жанров, вследствие чего они одновременно дистрибутируются в двух жанровых группах. Так, плач одновременно является и мортальным, и поминальным жанром, поскольку существует такая модификация плача как плач-реминисценция (воспоминание). Элегия, возникшая из ритуальной заплачки, также имеет двойственную природу – мортальную, тематически связанную непосредственно с процессом погребения и эмоциональным его сопровождением, и мнемоническую – как содержащую условие реминисценции, ее тематизацию. Однако во втором случае она представлена чаще всего стихотворным «воспоминанием». Эпитафия, подразумевающая указание на надгробие, соотносится с мемориальной, а тематизирующая биографические сведения в мнемонической функции связана с мортальной подсистемой мнемонической поэзии.

Вывод по ГЛАВЕ 2

Принимая во внимание методологический завет – «изучать исторические системы жанров и их динамику в литературном процессе» [Захаров 2012: 55], мы необходимым образом для начала предпочли выявление самого фактора системности мнемонической поэзии, понимая при этом трудность стоящей задачи. Дело в том, что лирика в отличие от других родов – эпоса и драмы, участвует в миропреображении, и степень применения творческой свободы в этом роде литературы несоизмерима выше, поскольку «бытие личности в пределах лирической поэзии… протекает не в дискретном времени (с его прошлым, настоящим и будущим), а в разрезе мгновения-вечности…» [Михайлов М. 2006: 34], а значит и подведение под систематизацию лирического материала затруднительно, но все же возможно и даже вероятностно.

Проведенный нами историко-культурный экскурс позволил теоретизировать генезис мнемонических жанров, выявив при этом общую генетическую основу, что в целом способствовало пониманию мнемонической системы как единства

литературных жанров. Объединительным началом и стержнем данной системы выступают два параметра – тема и жанровый архетип, вышедшие из-под влияния мифоритуального единства, генетически связанного с обрядом погребения. Тема («жанрообусловливающий фактор», по В.М. Головко) определяет устойчивое отражение в художественном произведении жизненного материала, а жанровый архетип формирует (от этого является жанроформирующим в дополнении к хронотопу фактором) такое же постоянное отношение к объекту рефлексии через общеизвестный и сохраненный на продолжении долгого развития образ.

Жанровый архетип в своем нейтральном виде имеет абстрактное значение, предшествующее всякому конкретно-опредмеченному воплощению. По определению он является чисто гипостазированной смысловой конструкцией, универсальной по своему характеру, подобно тому, как в номинализме любая универсалия есть своего рода всего лишь феномен сознания. Однако в нем, жанровом архетипе, удивительным образом проявляется и диалектическая природа, согласно которой жанровый архетип ощутим и овеществлен в качестве прочного знака-репрезентанта памяти, генетически связанный с жизнедеятельностью. Архетип есть генетическая точка начала рождения (подоснова) мнемонического жанра, некая ядерная структура, обладающая квантом энергии мнемонического мировоззрения, экстраполирующейся благодаря «памяти жанра» и валентности (способности притягивать близкое или подобное) на систему мнемонических жанров.

Жанровый архетип мнемонической жанровой системы в целом и каждого отдельно взятого жанра чаще всего воплощен в образе камня как знаке поминовения, погребения, запоминания по причине высокой износостойкости и прочности материала. Однако при этом в некоторых жанрах он варьируется, а также обладает разной степенью проявленности. В поминальных (реквием) иногда, наряду с храмом, используется архетипизированный образ земли, земной тверди и т.д., в «воспоминании» – образ дома, реконструирующийся в семантике первобытной пещеры, закладки камня и домашнего очага.

Таким образом, мнемоническая поэзия – жанровое направление, объединяющее стихотворные произведения с телеологической установкой на

памятование, поминание, запоминание. Характер жанровой системы мнемонической поэзии обусловлен общностью темы памяти и ее дериватов, а также содержанием в большинстве произведений архетипического образа камня (имеющего абстрактно-идеалистическую природу, не зависимую от вида минерала, как и следует его статусу архетипа), который трансформируется в жанр, проявляясь как на выраженном, так и на латентном уровнях. Если каменные отложения материальных частиц растений и животных древности послужили естественной основой для сохранения информации, по которой восстанавливается их облик и структура, то эпитафия, траурная элегия и другие жанры мнемонической поэзии используют образ камня в качестве негатива, на котором проявляется жанровый архетип памяти, отражающий ее содержание и авторскую установку, идейно-концептуальную проекцию.

Воплощенная в жанровом архетипе камня и его производных (земная твердь, гора, могила, надгробие, саркофаг) память есть опора и ядро жанровой архаики мнемонической поэзии, выражением которой и является, собственно говоря, жанровый архетип. Он сопряжен еще с одним литературоведческим понятием – жанровой «концепцией человека», которая заключает в себе мотивировку экзистирования в направлении памяти, т.е. постоянное пребывание в процессе памятования, заставляющее сквозь ее призму думать, мыслить, творить и жить этим. Архетипический образ камня, как и тема, являющиеся объединительным – структурно-семантическим и идейно-эстетическим – началом жанров мнемонической поэзии, по-разному себя проявляют в ее произведениях. Жанровый архетип камня, в обобщенном отношении предстоящий художественным образом, обладает «семиотической природой знака» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004: 50], поэтому для мнемонической поэзии служит своего рода мнемоническим идентификатором, по которому он узнается среди прочих. В зависимости от качества и критериев имплицитной или эксплицитной презентации архетипического образа жанры мнемонической поэзии дифференцируются на несколько групп, включающих характерологические признаки и особенности отношения к феномену памяти (посмертная, автобиографическая и т.д.), субъектно-образной организации (коллективный,

субъективно-личный, объективно-личный и проч.), а также иные функциональные характеристики.

Примечательно для нас, что, даже не затрагивая проблему мнемонических жанров, Н.Л. Лейдерман образно определяет «память жанра» через свойство *окаменения*: «Память жанра – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшая в жанровом каноне (архетипе, первообразе)» [Лейдерман 2010: 87]. В этом же ключе стоит привести строки армянской поэтессы Сильвы Капутикян (XX в.) из стихотворения «Дума на улицах Еревана» (1971), подтверждающие справедливость использования понятия «архетипический образ камня» в качестве идеального или реального референта-репрезентанта памяти:

И *камень* имеет *гены*.
Хранит он семя и *память*
В *окаменевшей* крови…

[Капутикян 1989: 281].

И последнее. Отметим, что осознание того, что «всякий процесс невозможно понять, если не видеть в нем взаимодействия по меньшей мере двух компонентов» [Мень 2023: 39], неизменно приводит к убеждению наличия в системе мнемонических жанров несколько групп двойственностей, поддерживающих в равновесии ее структуру. Во-первых, историческая динамика мнемонической поэзии развертывается в диалектическом напряжении между двумя факторами: в статусе целостной системы и в виде отдельных жанровых совокупностей – групп, входящих в нее. Во-вторых, мнемонический жанр конституируется в двух аспектах памяти – со стороны внешнего представления/рецепции (тема), со стороны внутреннего архитектонического очага – архетипа камня. В-третьих, распределение жанрового состава по двум основным направлениям (векторам) лирической коммуникации (рефлексии) [Жиляков Знаковый вектор 2023][55] – нижнему и верхнему[56], которое в свою

[55] В качестве синонимичного понятия при учете тематического измерения исследования уместно принять «мнемонический вектор лирической рефлексии», отражающий направление лирического высказывания,

очередь детерминирует четвертое основание дихотомии – вращающееся, если вернуться к ранее высказанному предположению, вокруг элегического и одического центров[57], обеспечивающих взаимодополняющее единство и целостность жанровой системы. Именно такая целостность, представляющая собой жанровую организацию лирики, связанную с внешней (коммуникативно-рецептивной) стороны – темой памяти, с внутренней (имманентно-аналитической) – архетипом (образом камня), развивающаяся в русле определенных общепризнанных историко-культурных парадигм (эпох, направлений, течений, школ), как в зарубежной, так и (преимущественно) русской поэзии, станет объектом дальнейшего диссертационного исследования. А поскольку предтечей мнемонической поэзии в истории русской литературы в силу объективных причин неравномерного развития является зарубежная мнемоническая лирика, то ее изучению и будет посвящена следующая глава.

уточняющий координаты хронотопа как «жанроформирующего фактора» (В.М. Головко) и дополняющий «перформатив» (В.И. Тюпа) как праоснову жанра.

[56] Третье – «срединное» – направление мнемонической рефлексии (стихотворное «воспоминание», экфраза, эпиграфия) с произведениями, занимающими объединительную позицию (календарная поэзия и генеалогическая поэзия, лирика с темой прапамяти), демонстрирует наличие между двумя основными антагонистскими группами («элегической» и «одической») жанров комплементарных взаимоотношений, а значит, и факультативно убеждает в существовании системного статуса мнемонической поэзии, которой присущи диалектические отношения между ее компонентами (жанрами).

[57] Предложение о двойственной структуре жанровой системы мнемонической поэзии, думается, обусловлено исходной универсально-онтологической дихотомией культуры, на стороне которой выступает теория «основного мифа», предложенная Вяч. Вс. Ивановым, В.Н. Топоровым [Иванов, Топоров Исследования в области славянских древностей 1974]; [Иванов, Топоров Балтийская мифология 1974]), двухосновная дифференциация сферы искусства, выступающая отражением жизненных (мировоззренческих) структур – аполлонической и дионисийской (Ф. Ницше [Ницше 2023]), различение двух противоположных «мусикийских строев» - «мажорного» и «минорного» [Иванов Вяч.И. 1994: 222]) в художественной литературе, наконец, разграничение всей совокупности культуры на народный (низовой) и официальный ярусы (М. Бахтин [Бахтин 1990]).

ГЛАВА 3. ЗАРУБЕЖНАЯ МНЕМОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Жизнь проявляется в действительно живом и действительно[58] мертвом. Действительно живой модус ее, жизни, проникнут проблесками рефлексирующего сознания. Как утверждает М.К. Мамардашвили: «Под действительным миром я имею ввиду тот мир, который вызывает событие. События нашей души, волнение, память» [Мамардашвили 1996: 446]. Присутствие памяти в перечисленном ряду психических процессов, мотивирующих событие, объясняется тем, что она, по мнению диссертанта, способствует непрерывному течению экзистенции, выступающей связующей нитью наличного бытия человека и объективного мира. Память ставит событие в прямую зависимость от подлинной осмысленности жизни сознанием в отличие от филогенетической программы развития биологического существа. Мнемоническая поэзия есть в этом плане совокупность эстетических доказательств присутствия действительно живого модуса жизни, реагирующая на историческую подвижность явлений и процессов, старающаяся сохранить их ускользающий в прошлое смысл, а также рельефнее увидеть и лучше понять особенность человеческого бытия, выраженного в художественном аспекте. Этому будет посвящена очередная, третья, глава диссертационного исследования. В качестве ее объекта – зарубежная мнемоническая поэзия, без аналитического рассмотрения которой русская мнемоническая поэзия не может быть представлена в полном формосодержательном объеме.

§ 1. Жанровые формы коллективной памяти в зарубежной литературе

Во второй главе нами была выполнена необходимая аналитическая ревизия эпоса на предмет выявления присутствия мнемонического. Расширим и дополним

[58] В данном обозначении избегается приятие действительности как нечто обязательно «действующее», подходящее больше всего для прагматического, а не феноменологического подхода. Например, как об этом пишет А. Шопенгауэр: «…бытие наглядных предметов – это именно их действие и именно в последнем заключается действительность вещи…» [Шопенгауэр 1992: 63]. «Действительное» в данном случае означает «реальное», т.е. как то, что адекватно соответствию положения предметов, явлений и процессов их отражению в сознании.

представления об упомянутых ранее больших эпических и лироэпических формах, выполняющих роль аккумуляции коллективной памяти.

Начнем со сказания. Оно определяется Б.П. Иванюком так: «лиро-эпический жанр, поэтическая обработка сохраненного в коллективной памяти устного рассказа о событиях национального прошлого и его участниках» [Иванюк Словарь лиро-эпических жанров 2019: 81]. Сказание, по мнению В.И. Тюпы, представляет собой «своего рода хоровое слово общенародной “хвалы” или “хулы”» [Тюпа 2001: 130], которое, вероятно, помимо мифологических, исторических источников, является жанровым прототипом своего лирического протеже.

Ориентированность на воссоздание в стиховой форме рефлексии о важном для этноса событии делает сказание важным источником информации о прошлом, служит дополнением к официальной историографии, являясь своего рода литературно-историческим апокрифом. В связи с чем для придания правдоподобности вводится образ рассказчика – вымышленного, реального и т.д., передающего информацию, как правило, от первого лица. Соотнесение слова рассказчика и художественного текста нередко создается с помощью рамочной композиции. Преломленное через авторский взгляд сказание как результирующий фактор «чужого» слова, перенесенного в индивидуальный текст, привносит субъективно-личностное восприятие в общественную (коллективную) память – в этом его отличительная особенность от эпоса, консервирующего историческую память. Однако опора на поэтическое воображение без влияния «переложенного», как это часто бывает в подобных случаях, превращает его в оригинальное, но ангажированное указанным в заголовке жанром произведение, ставя автора в позицию выразителя общенациональной памяти, а самому произведению придавая статус исторического достояния общества. Так, например, происходит со «Сказанием о Старом Мореходе» (1797 – 1798) С. Кольриджа (Англия, XVIII – XIX вв.), которое, подражая жанрам устного народного творчества, «характеризуется… перенесением в письменную речь типичных для фольклора фигур» [Поэтика: Словарь актуальных терминов 2008: 234].

Поэтика сказания для усиления мнемонического эффекта использует также мотив напутствия в прощальных словах Морехода: «Прощай, прощай, и помни, Гость, / Напутствие мое: / Молитвы до Творца дойдут, / Молитвы сердцу мир дадут, / Когда ты любишь всякий люд / И всякое зверье. // Когда ты молишься за всех…» [Поэзия английского романтизма 1975: 174]. Мнемоническая субституция романтической поэмы, кроме этого, высвечивается в сюжете, представляющем собой аллюзию на ветхозаветную «Книгу Иова», действие которого разворачивается в пограничном «околодомовом» хронотопе, где происходит свадьба. Сказание передается Старым Мореходом гостю, приглашенному на нее, сидящему на камне – архетипическом образе смерти и памяти: «Горящим взором держит он, / И Гость не входит в *дом*; / Как зачарованный, стоит / Пред Старым Моряком. // И, покорен, садится он / На *камень* у ворот…» [Там же: 156]. Поучительность сказания достигается именно постоянной трансляцией с помощью указанных мнемонических приемов извечных смыслов от поколения к поколению, которые несут ценность коллективной памяти.

Сказание органично встраивается в сходный с ним жанр коллективной памяти – эпос. К примеру, «Сказание о Заххаке», вставленное в «Шах-наме» персидского поэта X–XI вв. Фирдуоси. В этой эпической поэме имитирующий фольклорное происхождение зачин сказания с характерным ретроспективным «удревлением» события, лишенного даже атрибутированной персональной конкретики: «Жил некий человек в те времена…» [Фирдуоси 1972: 28], хотя и номинативно представленный в дальнейшем тексте, воспроизводит изустную коллективную рефлексию памяти.

Как и сказание, стихотворная легенда во многом явилась жанровой формой отражения процесса становления национального самосознания, опирающегося на образы «сохраненного в коллективной памяти-воображении невероятной истории о необыкновенной личности» [Иванюк Словарь лиро-эпических жанров 2019: 46]. Бесспорно, стихотворная легенда реализует также внеисторические – чисто эстетические установки под стать художественно-методологическим и иным искусствоведческим нормам и канонам. Знаковой в этом плане является апеллирующая к британской истории поэма «Могила короля Артура», сочиненная

У. Моррисом (Англия, XIX) и ориентированная на вольное парафразирование легендарного сюжета французского рыцарского романа Кретьена де Труа «Ланселот, или Рыцарь Телеги». Эстетические задачи, задающиеся рамками «персоналистской поэтики» (Б.П. Иванюк), решаются У. Моррисом в соответствии с заданным прерафаэлизмом игнорированием условностей. Поэт, следуя основной идеи прерафаэлитов проникновения в самую суть изображаемого путем психоэмоционального вживания (эмпатия) в него, показывает приближенные к реальной обстановке страсти и треволнения Ланселота и Гвиневры. В этом ему помогает воспоминание в роли художественно-психологической грунтовки произведения, моделирующей способ понимания и эстетизирования прошедшей, но воссоздаваемой им реальности: «Я здесь один. Что ж, память, говори, / Напомни что-нибудь из прошлых лет…» [Поэма Уильяма Морриса]. При таком подходе легенда представляет собой «память в памяти», так как современное припоминание Средневековья реанимирует и вольно перевоссоздает (интерпретирует) сюжет, давно ставший достоянием коллективной памяти.

В частично рассмотренной системе лиро-эпических жанров (стихотворные сказание, легенда), содержащих обязательную установку на коллективную мнемоническую рефлексию, а значит представляющих память в виде законсервированной в архаическом (чаще всего средневековом) хронотопе, если произведение не является собственно авторской парафразой, обнаруживается безоговорочное следование ретроспективной интенции. Поэтому этим жанрам присуща имманентная самоценность, выраженная в аккумуляции мнемонического наследия прошлого, даже невзирая на вольную поэтическую интерпретацию этого прошлого.

§ 2. Мнемонический мотив в системе мортальных жанров (плач, элегия, стихотворение «На смерть…», стихотворный некролог, эпитафия)

Литературный плач по степени древности предваряет подсистему мортальных жанров мнемонической поэзии, тематически осуществляет первую естественную эмоциональную реакцию человека на трагическое событие смерти,

начинает ритуал погребения, оформляя генетическое сродство жизни и смерти. Как писал Н.Ф. Федоров, «…истинное искусство возникает из жалоб, из причитаний дочерей у надмогильных памятников отцов» [Федоров Н. 1982: 573].

В общесмысловом контексте плач «создает в нас структуры памяти» [Мамардашвили 1990: 16], каждый раз призванные воспроизводить бесспорный тезис о конечности человека и одновременно о вечности его метафизической природы. Самый распространенный в мировой литературе – похоронный – в своей структуре сохраняет «еще не мнемонизированную связь с покойником» [Иванюк Плач 2015: 24] в силу минимального времени между фактом смерти и похоронным ритуалом. Поминальный же плач, приуроченный к дням поминовения, последующим за трагическим событием, напротив, актуализирует память о покойном, как бы поддерживая его загробное существование. Наличие очевидного мнемонического потенциала у поминального плача реализуется в подражающих мифоритуальному сознанию воспоминании и напоминании о трагическом событии смерти в определенные календарные дни, что объясняет закономерность обращения именно к нему. В древнем «Плаче по Адонису» Сапфо (Др. Греция, VII – VI вв. до н.э.), осуществляемом в праздновании, посвященном Адонису (скорее всего, ранней весной), эта мысль звучит убедительнее, сопровождаемая императивным взыванием (инвокация) к выражению ритуальной скорби о смерти мифологического героя с помощью предлагаемых аффектов: «”Бейте в перси…/ Рвите хитоны! / Умер Адонис…”» (пер. Вяч. Иванова) [Сафо 2003: 157]. Жанровым продолжением произведения служит «Плач об Адонисе» Биона (Др. Греция, III – II вв. до н.э.), регенерирующий календарно-обрядовый ритуал поминального оплакивания (сохраняется объект ламентации, общая эмоциональная обстановка, образно-стилистические средства выражения скорби и т.д.), о чем заявляется в самом тексте: «Нынче окончи свой плач, Киферея, смири свое горе! / Вновь через год тебе плакать и вновь разливаться в рыданьях» [Феокрит, Мосх, Бион 1958: 174]. Причем, что примечательно, в нем говорится о поминальной функции аккомпанирующих словам жестов: «Груди свои обагряет, к ним руки свои прижимая, – / *В память* Адониса грудь, белоснежная прежде, алеет» [Там же: 172].

«Плач о Бионе» Мосха (Древняя Греция, II в. до н.э.) использованием инвокативного автологического зачина («Грустно стенайте долины в лесах и дорийские воды, / Плачьте, потоки речные, о милом, желанном Бионе!») подражает, с одной стороны, ритуальному плачу, а с другой, следует воспроизведению протожанровой традиции архаики («Плач Орфея Эвридике», а также «Плач по Адонису» Сапфо), соблюдает методологическую установку («рефлективный традиционализм») эллинистической поэзии по культивированию жанрового канона, каждый раз обновляемого только объектом оплакивания. Оба аспекта направлены на воспроизведение мифологического прецедента оплакивания, служащего тематическим остовом его актуализации. На этом структурно-функциональном уровне фактически сфокусирована мнемоническая задача уже данной новой разновидности плача-реминисценции:

…О, спой же для Коры
Песнь сицилийскую ты, сладчайшую песню пастушью!

_____

Будешь ты петь не напрасно, и так, как обратно Орфею
Встарь Эвридику она отдала за игру на форминге,
Так же, Бион, и тебя в твои горы вернет. На свирели
Если б играть я умел, сам сыграл бы я песню Плутею.

[Там же: 161].

Аналогичные по поминальному назначению японские песни-банка (плачи) «были широко представлены в первой японской поэтической антологии «Манъёсю» («Собрание мириад листьев» VIII в.)» [Федотова Т. 2012: 102]. «Плач Какиномото Хитомаро о принцессе Асука, сложенный, когда ее останки находились в усыпальнице в Киноэ» заключается следующими строками, акцентирующими внимание на памяти усопшей, вызывающие ассоциативные связи с поэтическим «памятником»:

Лишь останется молва,
Только имя будет жить,
Вместе с небом и землей!

Долго, долго будут все
Помнить и любить ее!

———————

И пускай эти места
Будут памятью о ней,
О принцессе дорогой,
Что была прекрасней всех!

[Манъёсю 1971: 140].

Великий поэт Японии, сочинивший другой «Плач Какиномото Хитомаро о принце Такэти, сложенный, когда останки принца находились в усыпальнице в Киноэ», от лица всего народа обещает всегда вспоминать почившего принца: «И в печали безутешной / *Будем вспоминать* тебя, / Преисполненные горем, / В трепете святом души...» [Там же: 145]. Характерной особенностью обоих плачей является проспективная репрезентация мнемонической рефлексии, заданная коллективным субъектом.

Показателен в плане иллюстрации динамики жанра романтический плач, осуществившейся в переходный период от классического к неклассическому мышлению (от «рефлективного традиционализма» к «рефлективному нетрадиционализму», если воспользоваться термином С.С. Аверинцева). «Плач об умершем годе» Дж. Китса (Англия, XVIII – XIX вв.) – один из примеров романтической модернизации жанра, в котором при сохранении общей лирической интенции на первое место выдвигается ироническая модальность, трансформирующая объект оплакивания в человекоподобный образ – персонифицированный год. Оттененная иронической модальностью художественная установка, в основе которой лежит мимесис уже привычному подражанию искусства жизни, утрачивает мотивное присутствие мнемонического: «Но не плачь, семья минут: / Он избавится от пут» [Поэзия английского романтизма 1975: 513]. А сама романтическая эстетика, устраняющая «границы между жизнью и смертью, сном и явью, мечтой и действительностью» [Левочский 2015: 123], настаивающая тем самым на соприсутствии в бытии этих

дихотомических начал, приводит к минимизации мнемонического, возникающего прежде всего там, где есть минувшее, не похожее на послешествующее, где оно не снимается указанной границей.

Особо выделяется наличием мнемонического потенциала плач по городам – иеремиада, производная от библейской «Книги Плача Иеремии»[59]. Она становится источником следующих плачей-реминисценций: венгерский анонимный «Плач о разрушении Царства Венгерского татарами» (ок. 1241–1242); «Жалобы Иерусалима» хорватского поэта Марко Марулича (XV – XVI вв.); «Ох, беда мне, грешной...» словацкого поэта Элиаш Лани (XVI – XVII вв.), соединяющего мотивы плача и народную песню; стихотворный цикл «Жалобы Иеремии» польского поэта Корнеля Уейского (XIX в.), песня-плач еврейского поэта Й. Каценельсона «Сказание об истребленном народе Израиля» (1944), пронизанная интертекстуальными связями еще и с ветхозаветной «Книгой пророка Иезекииля», а также заодно, судя по номинативу *Сказание,* претендующая на коллективную память, и т.д.

Итак, мнемонический потенциал плача осуществляется его поминальной интенцией, обусловленной периодическим воспроизведением в рамках аграрно-календарной традиции оплакивания умирающего и воскресающего божества – центрального героя вегетативного мифа, типологического во многих национальных культурах, а также реминисцентной установкой, в фокусе которой всегда содержится прецедентный текст. Логично поэтому, что поэтика повторов, актуализированная в плаче, а также использование заимствований из текстового прецедента (например, для западноевропейских литератур – указанный плач Сапфо) отражают память об одновременной гибели и воскрешении Адониса (Греция), Таммуз (Аккад), память о разрушенных городах и т.д. На перманентное обновление памяти нацеливает репрезентации будущего и настоящего времени, используемые в плаче. Своей поминальной установкой и итерационной поэтикой плач как бы стремится противостоять феномену смерти, которая «открывается как

[59] Сам «Плач Иеремии» при этом реминисцирует известные древнешумерские плачи по городу Уру и т.д.

непреодолимая граница между невозвратным прошлым и длящимся настоящим» [Тюпа 2012: 26].

2.1. Мнемоническая составляющая в элегии

Многочисленные работы, посвященные элегии, показывают [Гуковский 2001], [Фризман 1973], [Вацуро 1994], что этот древний жанр, несущий в себе отпечаток мифоритуальной поры и рожденный фольклорной заплачкой [Фрейденберг 1997: 97, 116], не обладает тематическим единством, а напротив – разомкнутостью, «необычайной емкостью и толерантностью» [Маркова 2016: 54], что указывает на «бесконечную изменчивость как ее своеобразную и обусловленную природой черту» [Шеллинг 1966: 366], в отличие от эмоциональной установки, характеризующейся определенной степенью унификации всех его разновидностей. А именно: элегии присуще «размышление печального характера» [Гачев 2008: 176], конституируемое опустошенностью лирического «я», отсутствием какого бы то ни было удовлетворительного хронотопа [Толстогузова 2009: 8], определяемого недостаточностью «внутренней заданности бытия (“я”) относительно его внешней данности событийной границы» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004: 70]. Вплоть до середины XVIII веке это мироощущение неполноценности стало тематически определяющим для «поведения» элегии, повлияло на общую динамику развития жанра. Обращаясь к общим философско-эстетическим установкам поэзии, Ф. Шеллинг полагает, что элегия «имеет дело с состоянием или событиями, связанными с определенным индивидуумом, но взятым объективно» [Шеллинг 1966: 365]. Эта двойственность элегии, в которой связь с объективным мироприятием эпоса и субъективным миропреображением лирики, заложена в ней с самого осознания личностью внутреннего недовольства внешними обстоятельствами. Культурно-исторический сдвиг в сторону оформившегося личностного сознания, пришедший на смену родовому принципу всеобщей детерминативной взаимосвязи рода-космоса, произошел примерно в одно и то же время в античной Греции и Ближнем Востоке (Иудея). Как пишет А.-Ж. Фестюжьер, «в Греции, равно как и в Иудее, нравственное сознание… подняло бунт против идеи наследственной вины», с этой поры (VI в. до н.э.) «человек сам отвечает за свои поступки…» [Фестюжьер

2000: 50 – 51][60]. Именно с этого времени самоценная личность начинает критически осваивать действительность, в которой общепринятые, строго регламентированные, правила и нормы подвергаются радикальному пересмотру, создавая предпосылки для созревания медитативной рефлексии, которая, в отличие от всего прочего, имеет уже «направленность на самого говорящего субъекта» [Тюпа 2014: 309], тем самым обретает дополнительную рефлективную способность к воспоминанию, постоянно возвращающемуся к мысли о недостаточности (недостача/нехватка) человеческого бытия, на феноменологическом уровне обозначающейся смертью. Встреча желаемого прошлого с ускользающим настоящим в преддверии наступающего смертного часа, предуготовляющего трагический вердикт, сопровождается элегическими образами, в частности, кладбища («Я крайности не славлю, но на деле / Все предпочту гробницу колыбели» из «Осенней элегии» Дж. Донна (Англия, XV–XVI вв.) [Европейская поэзия XVII века 1977: 68]) и мотивами, к программным из которых относится диахроническое «Memento mori» (Иоанн Лествичник, к примеру, в знаменитой «Лествице» пишет: «Память смерти есть повседневная смерть» [Лествичник 2021: 157]).

В связи с чем становятся понятными обусловленные элегией экзистенциальные вегетативные коннотации (увядание, потеря, утрата), симптоматично причисляющие жанр к мортальному модусу мировидения, сообразуемому с концептом «бытия к смерти» [Хайдеггер 2015: 252 – 267], и на этом фоне наполненную размышлением о послежизненной памяти как одной «из основных форм посмертного бытия» [Ямпольская 2019: 309].

Так, Феогнид в элегиях, обращаясь к своему ученику Кирну, произносит известную тираду (она была в полном виде приведена в первой главе), напоминающую мотив стихотворного «памятника» и оканчивающуюся словами: «…Слава твоя не исчезнет, о Кирн, и по смерти, но вечно / *В памяти будет людской имя храниться* твое…» [Эллинские поэты VII – III века 1999: 260].

[60] Вероятно, в это же время был проложен путь для интериоризации траурной рефлексии с внешней (рефлекторно-физиологической) стороны в глубины медитативного сознания, ставшего импульсом для формирования элегической рефлексии.

Можно сказать, что дидактическая элегии Феогнида, впервые в греческой лирике использующая мортальный и мнемонический мотивы в едином аспекте личной экзистенции, является срединным звеном между древнеегипетским дидактическим эпосом «Поучение писцов», одной стороны, и одой «К Мельпомене» Горация – с другой. Элегия Феогнида впервые в художественной литературе заявляет о личностно-субъективной посмертной памяти в противовес эпической[61], воплощенной в образе героя – носителя объективно-коллективной (подчиненной судьбе) традиции мнемонического.

Хронотоп воображаемой (фиктивной) смерти, мыслимой лирическим субъектом «Скорбных элегий» (III, 3, ст. 53 – 54) Овидия («В первый раз я погиб, когда был отправлен в изгнанье, – / То была первая смерть, горшая смерть для меня» [Овидий 1994: 277]), предопределяет возникновение жанровой вставки автоэпитафии, продолженной мотивом стихотворного «памятника»: «”*Я под сим камнем лежу*, любовных утех воспеватель, / Публий Назон, поэт, сгубленный даром своим. / Ты, что мимо идешь, ты тоже любил, потрудись же, / Молви: Назона костям пухом да будет земля!” / К надписи слов добавлять не надо: *памятник создан* – / Книги надежней гробниц увековечат певца. / Мне повредили они, но верю: они и прославят / Имя его и дадут вечную жизнь и творцу» (III, 3, ст. 73-80) [Там же: 278]. Архетипический образ камня связывает в единое художественное целое элегию, эпитафию и стихотворный «памятник».

В литературе Предренессанса элегическую функцию отчасти выполняет канцона, неоспоримыми мастерами в сочинении которой были «стильновисты». В первой канцоне цикла «Стихи о каменной Даме» Данте Алигьери (XIII – XIV вв.) недоступный объект любви, скрывающийся под образом Пьетры-камня[62] (излюбленный прием этимологической игры), находится в ритмическом созвучии стихов, завершающих первую станцу, с помощью омонимического образа и соответствующей рифмы-слова обнажающих смысловое – мнемоническое – ядро

[61] Так, сочинители воинской элегии, взывающей к самым сокровенным патриотическим чувствам граждан, Тиртей и его современник Каллин (VII в. до н.э.) апеллируют к родовой памяти, хранящей подвиги героев и порицающей трусость граждан. В упомянутом древнеегипетском «Поучение писцов» декламируется профессиональная (социальная) инерция памяти, сродственная родовой мнемонизации.

[62] Pietra – с итал. камень.

архетипичного камня: «И в *памяти* моей, что тверже *камня,* / Храню упорно образ Пьетры-камня» [Данте Алигьери 2001: 432].

Элегия в эпоху Возрождения переносит из античности общую жанровую концепцию личности с характерным для нее противостоянием общественным установлениям и ментальным уединением[63], Эмансипированный лирический субъект постоянно нацелен на воспоминание бренной человеческой природы, хрупкости наличного бытия, как, например, душевная старость, вызванная воспоминанием о неразделенной любви в элегии Пьера де Ронсара (Франция, XVI в.) «Когда средь шума бытия…». Элегическая ситуация реанимирует античный мотив воспоминания об уязвимой природе человека перед неумолимым течением бытия и несовершенным чувством любви (элегии Мимнерма): «Судьбой мне краткий дан предел, / Но я б ни лесом не хотел, / *Ни камнем* вечным стать в пустыне: / Остановив крылатый час, / Я б не любил, *не помнил* вас, / Из-за кого я старюсь ныне» [Европейские поэты Возрождения 1974: 317]. Примечательно, что память лишь усугубляет всеразрушающее в сравнении с вечностью (камень) время, а роковая любовь ускоряет старение как иносказательный симптом смерти.

Раз возникнув в качестве образчика художественной формы мироперживания, удовлетворяющего всех участников литературно-эстетической деятельности (автора, реципиента, предшественников и т.д.) адекватным воспроизведением экзистенциального переживания, объявив, тем самым, о своей жанровой сущности, элегия претерпевает в дальнейшем метаморфозы, коррелирующиеся с историко-культурными циклами (направление, школа, течение) и соответственно с меняющейся «идеей человека», сохраняя при этом «память жанра» – архаический эпистемо-аксиологический пласт, благодаря которому она самосознается и воспроизводится в сознании *Иного* (автор, читатель и т.д.). Элегия претворяется не только в историко-литературных разновидностях – сентименталистская элегия, романтическая и т.д., но также в подвидах, так называемых жанровых филиациях (стихотворение «На смерть…», «Памяти» и т.д.), становящимися в эпоху романтизма отдельными жанровыми формами.

[63] Аналогом античного анахоретства в ренессансном варианте элегии, скорее, является сознательная установка на обособленную самодостаточность личности.

Вызревание в лоне элегического текста этих филиаций, расслаивающих ее тематический комплекс на отдельные указанные художественные формы предопределено, во-первых, широкими модальными возможностями самой элегии, во-вторых, общелитературными закономерностями развития, вызванными объективной динамикой европейского литературного процесса, вступающего в конце XVIII века в новую фазу – литературу «рефлективного нетрадиционализма» (С.С. Аверинцев), или «художественной модальности» (С.Н. Бройтман), в-третьих, доминированием стилевого участия в конструировании произведения, в результате чего стиль, «превращается из индивидуального свидетельства об общем в выявление индивидуально постигаемого целого» [Михайлов А. 1997: 473]. Это обусловливает переакцентуацию мотивов смерти и памяти – с человека вообще на конкретную личность.

Распределение рефлексивных установок выглядит следующим образом: ностальгия по прошлому становится постоянным признаком стихотворного «воспоминания», посвятительное слово – «На смерть…», поминальное – «Памяти…»)[64].

Элегия раннего Нового времени являет признаки жанрового синтеза. В «Элегии на смерть доктора Донна» Томаса Керью (Англия, XVII в.) совмещены два жанра – элегии и стихотворения «На смерть…», причем второй находится в тематической рамке первого, еще не выделившись в отдельную форму. То, что элегия воспринимается как естественное прощальное поэтическое подношение на смерть – на это указывает сам автор в начале: «Когда, великий Донн, ты сбросил жизни узы, / Ужель не в силах мы у овдовевшей музы / Извлечь Элегию – тебе на гроб венок?» [Европейская поэзия XVII 1977: 107]. Несмотря на то что элегия построена по правилам риторики, оформляющей ее в эпицедий – эпитафию еще не погребенному лицу («Так здесь, где ты лежишь, недвижный и суровый, / Я водрузил в стихах тебе венец лавровый…» [Там же: 108]) с присущими ему обязательными структурно-композиционными элементами: «размышление о смерти, обращение к умершему, плач и утешение» [Иванюк Жанровая вставка

[64] Отдельно о каждом жанре речь пойдет ниже по тексту.

2015: 172], – хотя и в допустимой диспропорции (похвальное обращение к умершему поэту превышает все допустимые границы, видимо, являясь в первую очередь концептуальным ядром стихотворения «На смерть…», тяготеющим к «некрологовости»), – она значительно расширяет тематический потенциал мортально-мнемонических ресурсов, используя, в частности, в заключительных стихах жанровую вставку эпитафии с предсказуемой для нее коллективной мнемонизацией: «Я ж эпитафией закончу эти строки…» [Европейская поэзия XVII века 1977: 109]. Такой жанровый конгломерат объясним с позиции эстетического мировоззрения барокко, которому присуще «репрезентировать мир в его полноте», художественное демонстрировать как «тайну тем, что уподобляется знанию и миру»; произведение представлять как свод, энциклопедию, а автора как второго бога [Михайлов А. 1997: 120 – 121]. Ведь недаром заключительные строки всего произведения, резюмирующие многостороннее «исследование» личности поэта, умело совмещающего риторику с художественностью, ставят Джона Донна в недосягаемую позицию верховенства в мире поэзии: «Здесь погребен король, кому судьба сама / Дала всемирную монархию ума. / Первосвященник здесь, вдвойне угодный Небу, / Двоим отдавший труд: Всевышнему и Фебу» [Европейская поэзия XVII 1997: 109].

«Элегия на смерть юноши» (1781) Ф. Шиллера при внешнем отсутствии признаков мнемонического использует архетипический образ дома – дериват камня – в двух значениях: как последнее «прижизненное» жилище уже покойного («Ныне смертью посещенный *дом*…» [Шиллер 1937: 9]) и как посмертное ритуальное пристанище тела (аналог «домовины» – в русском погребальном обряде так назывался гроб): «Но он счастлив: мирно почивает / В тесном доме милый наш мертвец…» [Там же: 10]). В дальнейшем именно образ дома станет центральным в поэтике «воспоминания», что для него является своего рода косвенным подтверждением генетической преемственности от элегии.

Элегия иногда приумножает присутствие мнемонического мотива в структуре, когда скрещивается с производными от нее жанрами. Романтическая поэма «Адонаис» П.Б. Шелли (Англия, XVIII – XIX вв.), написанная в форме

тренической элегии, что уточняется подзаголовком «*Элегия на смерть Джона Китса…*», реанимирует «память жанра» посредством применения предтекстовых композитов и контекстуальных (интертекстуальных) конструкций. «Задумав написать поэму на смерть Китса, Шелли обратился к традициям классической элегии; образцом ему, как и Мильтону в «Лисидасе», послужили прежде всего произведения двух древнегреческих поэтов-буколиков – «Плач по Адонису» Биона и «Плач по Биону» Мосха. У Биона Шелли воспринял проникнутый светлой грустью миф об Адонисе и Афродите, у Мосха – мотив скорби о поэте, погибшем от руки врагов» [Дьяконова Н. 2007: 134], – пишет современный исследователь.

Уже с помощью известных технологических приемов – контекстуальной аллюзии, апелляции к прецедентному тексту, легитимных заимствований в виде эпиграфов и т.д., автор демонстрирует возрастание мнемонического потенциала произведения за счет симультанного их использования в едином поле текста, этим и во многом компенсирующего и упрочивающего внутритекстовой мнемонический компонент.

Синтетические жанровые формы, полученные в результате скрещивания элегии с ее деривацией – стихотворение «На смерть…» – также сохраняют мотив пролонгированной памяти, вписанный в структуру произведения в виде автологических или опосредованных «памятью жанра» реминисценций и иных фигур репрезентации мнемонического.

Несмотря на исторические перипетии, связанные с обновлением воззрения на жанр, в романтической элегии продолжает доминировать образно тематический комплекс, состоящий из достаточно устойчивых и сложившихся к тому времени элементов: «вечер или ночь, луна, руины, кладбище, гробницы, звон колокола, раздумья о неизбежной смерти и тщете всех земных благ» [Фризман 1973: 11], выявляя инерцию «памяти жанра», упроченную содержащимся в нем мнемоническим потенциалом. Мотив воспоминания, в частности, присутствует в «Стихах, написанных под старым вязом на кладбище Харроу» (1807) Дж. Г. Байрона. Уже само название манифестирует симптоматический для элегии тренический хронотоп, настраивающий на

соответствующее восприятие произведение. Байрон же начинает с самих воспоминаний о юношеских годах, проходивших в кругу друзей под старым вязом (образ мирового древа), которые приводят его к ожидаемой мысли о смерти. В элегии, таким образом, проявлены два жанровых центра. Мнемонический мотив рассредоточен по двум почти равновеликим строфам, представляющим собой два модуса элегии – медитативно-мнемонический (лирическое «я», мечтающий об одиночестве) и тренический (доминирующий), в воображении приближающий смертный час субъекта стихотворной речи: «Здесь надо мною тот же темный свод, / Здесь тот же мир, лишь я теперь не тот / А ветви тихо стонут в вышине, / О днях былых *напоминая* мне…»; «Я знаю, в час, назначенный судьбой, / Остынет грудь, страстей умрет прибой. / И *мнится* мне: отрадней смерти ждать…» [Байрон 1974: 44]. Такая модальная контаминация – не просто лирический эксперимент, что не исключено, а наглядная экспликация противоречивой личности поэта, введшего в европейскую и затем перенесенную на русскую почву черты биографизма [см.: Толстогузова 2013: 19]. Воля поэтического гения Байрона преобразует прежнюю нормированную скорбную элегию[65] в элегию-воспоминание (термин В.И. Козлова), раздвигающую жанровые рамки, в том числе временн*ы*е (в элегии показаны все три основные формы времени в противовес антиномии настоящего и прошлого), но продолжающую в своем составе использовать мнемонический маркер.

Со второй трети XIX века в европейской литературе наблюдается превосходство прозы и драмы (тому способствует по большей части реализм и натурализм) над лирикой, регенерация которой происходит в 1860-ых и 1870-ых годах. Поворот к прошлым лирическим формам осуществляется на уровне нового отношения к ним поэтического мышления, уже обусловленного не жанрами, а авторской индивидуальностью. В творчестве чеха Я. Неруды (1834 – 1891), пик которого приходится на 60 – 70-ые годы XIX столетия, знаковым для общей эволюции элегического жанра является небольшой цикл стихотворений под титулом «Элегические пустяки». Тематизирующие элегию, что видно из

[65] «Классицистическое» окружение элегии так определяется в «Поэтическом искусстве» Н. Буало: «В одежде скорбной вдов, роняя вздох, уныла, / Элегия струит над гробом слезный ток. / В ней нет парения, хоть тон ее высок. / Она поет печаль и радость двух влюбленных…» [Буало 1937: 52].

заголовка, стихотворения малого формата напоминают остротой смысла и динамикой мысли эпиграмму, в частности ее западнославянскую типологию – фрашку, на что, собственно, указывает ее этимология (польск. fraszka, итал. frasche – пустяки, вздор), перекликающаяся с субстантивом названия цикла.

Основная концепция цикла, разумеется, подготавливается и, по сути, раскрывается в ироническом отношении к элегии, которое служит сигналом для пересмотра модального потенциала исходного жанра, в дальнейшем предполагающего как обновленную траекторию его развития, так и дискредитацию в целом, особенно выраженного в пролонгировании прошлого мнемонического аспекта. Вне зависимости от жанровой истории, в одном из стихотворений, высмеивающем ограниченный набор тем и мотивов элегии, прямо репрезентируется мнемонический мотив в статусе одного из самых характерологических и обязательных компонентов жанра (о чем говорит его нарочитое повторение): «То ли снова полюбить, / То ли спеть мне снова, / То ли, позабыв весну, / *Вспомнить* мир былого, // *Вспомнить* тяжкий путь любви, / Юности ухабы, / Чтоб *воспоминаний* груз / Раздавил меня бы» [Неруда 1975: 36]. Следовательно, наличие мнемонического мотива в структуре элегии не табуируется иронической модальностью жанра.

Следующий постклассический поворот в литературной истории – модернистский – особо не повлиял на наличие мнемонического мотива в структуре элегии, а лишь модифицировал его. «Элегия» Г. Аполлинера (1880 – 1918), одновременно сюрреалистическая и классическая, все же склоняется к нормативной репрезентации жанра и тем самым экипирует текст длящимся мнемоническим миропреображением прошлого в сознании лирического субъекта. Нормативный принцип воспроизводимости основных структурных компонентов элегии передается тезаурусными образами смерти («ночь», «кипарис», «гора обагрена закатом», «в слезах падучих звезд»), архетипом дома («домик возле Рейна»), скорее характерным для стихотворного «воспоминания», здесь внутренне образующим, однако, преемственную взаимосвязь жанров. Вставная конструкция эпитафии, графически изображенная парентезой, которую герои элегии «читали то и дело / На *камне* выбитую надпись в память об / Убийстве»

[Аполлинер 2004: 87] и которая, как окажется, станет автобиографической аллюзией на скорую и раннюю кончину поэта, упрочивает в реципиенте ожидание неизбежной смертельной развязки точно так же, как ее последние поминальные стихи («Усопшему Господь навек даруй покой» [Там же: 87]), парафразирующие начало реквиема и усиливающие тем самым память о герое, согласно которой «В душе невесты он пребудет незабвенный» [Там же: 87]. О ней, этой трагической развязке, следом в заключительных стихах говорится намеком: «*Гора* была обагрена закатом…»; «Сплетались крыльями любовь и смерть над нами» [Там же: 87–88] и в образе сидящей на камне женщины: «Ты порой на *камне* том сидела» [Там же: 87]. Аполлинером используется здесь излюбленный прием сюрреалистов – коллаж (наложение двух ярусов реальности: в настоящее «теперь» вставлены дом, надгробный камень и «после» – гора, обагренная закатом).

Смысловая коллажная сборка мнемонической рефлексии, приводящей в движение главную концепцию элегии, профетически возвещанную памятью о смерти (именно в такой формулировке понятна семантика вставки эпитафии, чтобы «memento mori»), акцентирует внимание на архетипическом образе камня, семантика которого образует композиционный центр и совмещает «двужанровость». Она конституируется с помощью мнемонических архетипов – дома и могильного камня, выражающих смысловую связь с двумя универсальными феноменами – жизни и смерти, встреча которых отражена на жанровом и имагинативном уровнях восприятия. На метрическом же уровне строки Аполлинера, обнаруживающие «синтаксическую замкнутость, предпочительные слоговые объемы», в определенной степени воспроизводящие правильные 12-сложники, сохраняют «память о звучании старого стиха» [Гаспаров 2003: 227], перенося читателя в средневековый мир героического, по которому, собственно, и тосковал модернизм.

У Р.М. Рильке (Австрия, XIX–XX вв.) элегия вспоминает о своем мифологическом архетипе имплицитным присутствием мифообраза Орфея – античного покровителя поэтов и поэзии, своеобразного древнегреческого символа-аналога буддийской реинкарнации. В «Элегии Марине Цветаевой-

Ефрон» Рильке настаивает: «*Припомни*, Марина, как часто / воля слепая влекла нас сквозь ледяное преддверье / новых рождений…» [Рильке 1977: 323]. Далее, сомневаясь в этом, отвечает в том же духе утверждением: «Влекла – нас? Влекла / Воплощенное зренье, / взгляд из-под тысячи век. Всего человечьего рода / сердце, что вложено в нас» [Там же: 323]. Элегия, сочетающая в себе медитацию и дружеское послание, не утратила способность архивации пролонгированной памяти о концепции и роли поэта, представленной с опорой на прецедентные образные ассоциации, отголоски мифа об Орфее. Более развернуто поэту суждено будет представить его в «Песнях Орфея».

На новые национальные литературы также распространяются закономерности жанрового развития, проходящего известные этапы своей истории. «Память жанра» в «Элегии» Карлоса Друммонда де Андраде (Бразилия, XX в.) возвращает модернистскую разновидность элегии на стартовые позиции (сохранены образ странника, топос ночи, эмоция тоски) классического времени, где ведущую роль играет внутренняя неудовлетворенность одинокого авторского «я», заброшенного в бытие: «Ты безрассудно трудишься…»; «Ты любишь ночь за ее разрушительную силу»; «Ты бродишь среди умерших…» [Поэзия Латинской Америки 1975: 156].

Композиционные перипетии темы обозначены точкой зрения лирического «я». Оно изменило направление коммуникации с прагматического, руководствующегося рациональной ориентацией в жизни и осознающего безвыходность ситуации «заброшенного в экзистенцию» (Ж.П. Сартр) и подавленного урбанизацией субъектного образа «ты» («Ты… знаешь, что во сне все проблемы умирают. / … зловещее пробуждение подтверждает существование машин…»), к его «сочувствующей» (сентиментальной) ипостаси: «Заносчивое сердце, признай свое поражение, / Отсрочь на столетие общественную радость, / смирись с дождем, войной, безработицей…» [Там же: 156]. Перененаправленный вектор коммуникации свидетельствует о характерном для канонической элегии «смешении чувств», что возвращает произведение в классическое русло.

Таким образом, презумпция мнемонической рефлексии возникает в апелляции к классической греко-римской элегии, а также через нее к

препарируемой мортальную тему в экзистенциальном измерении ближневосточной поэзии (цитированная последняя, 5 строфа, – своеобразная кода, реанимирует генетический прецедент элегического (до-жанрового) мироотношения в двойственной интенции – «к сердцу» и «разуму», определяющей как раз «сенсуальный микс»)[66].

Полемическая по своей сути, «Элегия невозможному воспоминанию» (1976) аргентинского писателя Х.Л. Борхеса (1899 – 1986) относится к мнемоническому мотиву двояко. С одной стороны, все перечисленные условия припоминания не могут являться таковыми, поскольку искусственно «притянуты», а не мотивированы «естественным» ходом лирического, рефлективно отражающим жизненный опыт прошлого «я»; сами припоминания служат объектом потенциального желания, исполнение которого связано с необходимыми обстоятельствами – некоторыми возможностями. С другой стороны, припоминаниям все-таки суждено осуществиться в нарочито структурированной рефренной строке: «Я все бы отдал – *только бы припомнить*…» [Борхес 2012: 196 – 197], как бы убеждая читателя в том, что элегия специализируется на тоске воспоминания, составляющей целостную картину из отдельных припоминаний. Это убеждение подкрепляется упоминанием Сократа, положившим начало идее философского анамнесиса как метода познания истины, резервированного в свойстве души «помнить все»: «Я все бы отдал – только бы припомнить, / как внемлю я Сократовым словам / в тот вечер неминуемой цикуты…» [Там же: 197]. Фигура философа, тем самым, становится неоспоримым фактом, подтверждающим возможность добиографического воспоминания. Полемическая концепция элегии, содержащая мнемонический мотив, придает жанровому стилю характер языковой игры, являющейся частью постмодернистской стратегии игры с текстом, смысловое поле которой в силу относительности успеха желания

[66] Органичное сочетание современного элегического миропредставления и античного, возможно, возникает еще и благодаря тому, что на неосознанно-мнемоническом уровне в тексте воспроизводится такая консенсусная («ты») субъектная структура, характерная одновременно как для «ролевой концепции лирики» (античность), так и удовлетворяющая современный интериоризованно-диалогический подход к ней («я» – «я как другой») [Бройтман 1995]. Разумеется, не стоит упускать из виду, что обращение «Ты» может быть ассоциативно навеяно работой австрийско-еврейского философа-экзистенциалиста, видного представителя направления философии диалога, М. Бубера «Я и Ты», поднимающей проблему коммуникативных связей между человеком и богом, человеком и вещью, в зависимости от типа обращения имеющей важное экзистенциальное значение.

субъекта балансирует на грани возможного/невозможного, художественного/документально-исторического и проч. Борхеанская элегия деформируется в жанровую аномалию, спровоцированную вероятностной – в мере манифестируемого скептического/нигилистического отношения к воспоминанию – мнемонической деструкцией, и как результат – ее частичной амнезией. В узкожанровом смысле амнезия приводит к выхолащиванию мнемонической грунтовки темы, составляющей жанровую концепцию.

В пределах постмодернистской девальвации жанра элегия продолжает свое жанровое существование, демонстрируя свои высокий адаптационный потенциал, развившийся за длительную историю. Благодаря этому скрещивание с генетически близкими формами придает дополнительную инерцию жизни жанра в новых литературных условиях. Так, «Элегия. Памяти Альберта Эйнштейна» Эриха Арендта (Германия, XIX – XX вв.) обретает поминальный характер, обусловленный контаминацией тематических мотивов элегии и стихотворения «Памяти…». Элегия, обрамляющая основное ядро произведения, содержит симптоматичные для жанра общие размышления о теме жизни и смерти, инкрустированные привычными образами ночи, мрака, одиночества, холодности и т.д. Центральная часть стихотворения посвящена всему тому, что часто является образно-тематическим фоном стихотворения «Памяти…», элегии и стихотворения «На смерть…».

Постмодернистская гибридизация (полижанризм), размытость жанровых границ, обусловленные отстранением авторской рефлексии от строго регламентированной темы, формы, топики, пользуются специфическим «языком, код которого построен таким образом, что любая порождаемая им речь (произведение) обладает множеством смыслов» [Барт 1989: 353]. Данный процесс затрагивает и элегию, вследствие чего в ее современных вариациях XX–XXI века усиливается тенденция «памяти о жанре» (Б.П. Иванюк), демонстративно проявляющаяся в вольной игре с модернистским (и классическим) претекстом. Например, в современной немецкой «Элегии» Г. Цшорша (р. 1951) акцидентная для жанра лирическая ситуация, основанная на семантическом схождении/расхождении людей и ангелов, остается не разрешенной задаваемыми

в финале десятистрочной (в оригинале – девять стихов[67]) стихотворной миниатюры: «Так что же, люди – немного ангелы? / Или ангелы – немного люди?» [Из современной немецкой поэзии 2012: 150]. Конвергенция образа ангелов с разносчиками еды обоснована этимологией (ангел с греч. angelos – посланник): «Ангелы отродясь не носили короны. / Смущаясь, рюкзаком прикрывают крылья» [Там же: 150]. Стилистическое снижение образа ангелов до человеческого обличия осуществлялось последовательно, к примеру, в лирике Р.М. Рильке, особенно в «Дуинских элегиях». Именно в них заметны антропологические свойства, приписываемые поэтом ангелам, сходные с исследуемой элегией: «Ангелы, слышал я, часто не знают и вовсе, / Где живые, где мертвые…»; «Когда некто лучистый стоял у порога простого, / Больше не страшный в своем одеяньи дорожном»; «Быть может, примешаны мы / К их чертам…» (II) [Рильке 2018: 344].

Все эти достаточно репрезентативные образцы позволяют сделать некоторые обобщения. Элегии как жанру, воспроизводящему лирическую рефлексию на событие «в режиме длящегося прошлого», свойственно «мнемоническое переживание» [Иванюк Стихотворение М. Генделева 2017: 33], обусловленное диссонансом между вечным мировым устройством и неосуществимым желанием человека должного существования. Отсюда экзистенциальное устремление лирического «я» к «бытию-к-смерти», репрезентируемому душевными – одиночеством, отчуждением, опустошенностью – универсальными концептами человеческого существования, трансформированными в элегические мотивы. Это, во-первых.

Во-вторых, элегия пополняет свой мнемонический потенциал тем, что обращена к своим мифоритуальным пред-истокам, рекрутируемым и привлекаемым в новую структуру произведения для актуализации памяти о своем прошлом. В-третьих, при всей модернизации формы в сторону опрощения («элегия в миниатюре», «элегические фрашки») или в сторону усложнения композиционно-тематической структуры – элегический цикл, книга элегий, она

[67] Такое количество намекает на каноническую ангельскую иерархию, состоящую из 9 чинов (Псевдо-Дионисий Ареопагит в «О небесной иерархии»).

умело и органично использует свое генетическое преимущество в скрещивании с близкородственными ее же мортальными и поминальными креатурами – «На смерть» («Элегия *на смерть*…»), «Памяти…» («Элегия *памяти*…»), обнаруживая при этом высокую жанровую валентность. Таким образом, элегия обладает уникальной способностью продлевать внутреннюю «память жанра», которая модифицируется в заметное рефлективное отклонение от прямолинейной траектории («память о жанре») ее исторического развития, а также внешнюю (межжанровую) память.

2.2. Мотив памяти в некрологе и в стихотворении «На смерть…»

Если справедливо мнение М.Л. Гаспарова о том, что эпиграммы «всегда хранили способность развернуться в элегию; из надгробных эпиграмм – уже у греческих поэтов выросли надгробные элегии» [Гаспаров 2021: 209], то резонным будет и обратное утверждение, в соответствии с которым элегия, ее надгробная разновидность, оставляла за собой возможность свернуться в другую жанровую форму, находящуюся как бы посередине, между ею и эпитафией, а именно, – в стихотворение «На смерть…». В этой связи можно сказать, что стихотворение «На смерть…» представляет собой филиацию элегии, а потому относится к жанрам элегической типологии (вместе со стихотворением «Памяти…», стихотворным «воспоминанием», эпитафией), которая как бы продолжает ее интенцию «бытия-к-смерти», скорректированную концептуальным направлением «бытия-после-смерти» и получившую на протяжении исторического развития независимость. Имманентный анализ текстов художественной литературы говорит о том, что этот процесс освобождения стихотворения «На смерть…» от элегии протекал неравномерно в европейской поэзии. В античной поэзии элегический мотив стихотворения «На смерть…» обнаруживается еще в структуре оды римского поэта Горация (II, 24), где одический субстрат, обусловленный панегирическим диапазоном от рождения до смерти, легко перенаправляет патетический пафос жанра с живого человека на умершего, что в свою очередь формально отражено в удвоенном заголовке, настраивающим читателя (слушателя) на соответствующую рецепцию произведения – «К Вергилию, на смерть Квинтилия Вара». Подобная лирическая форма станет

будущим тематическим потенциалом (мотив неизмеримой утраты, соизмеримый с мотивом беспредельной величины личных качеств покойного: «Сколько слез ни прольешь, все будет мало их… / Канут в бездну века, прежде чем Праведность, / Честь и Верность найдут мужа, усопшего / В добродетелях равного» [Гораций 1970: 75]), отражающим жанровый симбиоз, если не равновесие, элегии и оды (европейской элегической оды)[68]. Она же окажется и архитектоническим ядром жанрового стихотворения «На смерть…»[69].

Об этой тенденции можно судить начиная с обозрения «опытных» образцов (произведений) литературы XVII века. Справедливости ради отметим, что эстетика смерти, жанровым «фигурантом» которой является стихотворный текст «На смерть…», была в чести у художников Возрождения. В одном из ярких живописных полотен – «Триумфе смерти» Б. Буффальмакко, представляющих на тот момент (1350 г.) самую прославленную из фресок Кампостано [Степанов 2003: 124], впервые явлено гротескно-персонифицированное изображение окончания человеческой жизни, поражающее своей естественной неприглядностью, мерзостью и в то же время притягательностью, что при просмотре шедевра не может не вызывать в памяти уже приводимое известное афористическое высказывание древних римлян «Memento mori» («Помни о смерти») о неотвратимости неизбежного человеческого конца, лежащее в основе экзистенциального философского мировоззрения. Именно изображение покойного (вариант литературного портрета), ставшее распространенным с Ренессансом и совпавшим с ним изобретением книгопечатания в Европе (сер. XV века) [Маклюэн 2005: 112 – 127, 244 – 252], вместе с примкнувшим к нему славословием, описанием горечи утраты, утешением – элементами эпицедиума, как и сам суверенный феномен смерти, стали ведущими признаками, каркасом поэтики стихотворения «На смерть…».

[68] Жанровая идентификация элегической оды определяется доминацией жанровой одической единицы, по убеждению исследователя данной проблемы А.Д. Жук [Жук 2015: 109]. Конечно, в отношении Горациевого произведения термин «элегическая ода» не может быть использован, о чем он сам пишет в литературоведческом трактате послании «К Пизонам», выступая против тематического, а значит и жанрового смешения.

[69] Репертуар произведений жанра настолько велик, что уместно рассмотреть некоторые варианты, связанные с поэтологическими перипетиями его жизни.

Ярким примером стихотворения «На смерть», даже с учетом отсутствия номинатива, является лирическое произведение «Линор» А.Э. По (США, XIX в.). Специфика лирической ситуации, служащей тематическим мотивом – возвещением о смерти и оперативным откликом на нее, представляющими в совокупности эпитафиальное посвящение еще не захороненному лицу (эпицедиум): «Расколот кубок золотой, – рыдать колоколам! / Летит с тоской душа святой к стигийским берегам» [По 2014: 159]. Неотъемлемая часть структуры жанра – погребальный портрет – проходит лейтмотивом через все произведение: «Чиста улыбка и светла, нет смерти *на устах*, / И жизнь в *волнистых волосах* – но стынет смерть в *глазах*!»). Образная система похоронного обряда, метафорика и мифопоэтика смерти («стигийским берегам», «поет за упокой», «в гроб свели», «стынет смерть в глазах»); некрологическое описание (констатация физического прекращения жизни), помещенное в самом начале и сопровождающееся сожалением о столь скоропостижном горе («Так холодна в гробу она, твоя любовь – Линор! / Пой с нами, пой за упокой над мертвой красотой / Хорал над той, что умерла такою молодой, / Над той, что умерла вдвойне, скончавшись молодой» [Там же: 159]) – все это признаки именно стихотворения «На смерть…», концептуально находящегося между элегией и эпитафией, потому и вбирающей эпицедиумные атрибуты, еще более ощутимые в мотиве утешения в эпилоге («Из ада – прямо в небеса, о них твои мечты. / Здесь – боль и стон, там Божий трон, сбываются мечты!» [Там же: 160].

Поэтический некролог – жанр элегической типологии, очень близкий к поэтике стихотворения «На смерть…» и эпитафии. Его отличительными чертами являются малый формат, тематически сосредоточенный в основном на значении смерти объекта лирической рефлексии, обусловленное жизненными заслугами покойного. Краткий оперативный отчет, рассчитанный на публичное восприятие, также являются основными характерными признаками жанра. Симптоматичным признаком жанра некролога, идентифицирующим его, но в то же время делающим похожим на стихотворение «На смерть…», становится лирический портрет, который образует тематическое с ним пересечение. На этом основании

некоторые исследователи определяют некролог как своеобразную форму литературного портрета [Картаусова 2010].

Литературный портрет эксплицирует, как правило, «внешние» биографические характеристики покойного, как бы продлевая его мнемоническую рецепцию. Так, Эндрью Марвелл (Англия, XVII в.) сочинил короткое стихотворение «На смерть Оливера Кромвеля», большую часть которого занимает портрет[70] – описание посмертного облика английского государственного и политического деятеля, современника поэта: «Его я видел мертвым, вечный сон / Сковал *черты* низвергнувшего трон, / Разгладились *морщинки возле глаз*…» [Европейская поэзия XVII века 1977: 130], а оставшуюся – эпитафиальная рефлексия портрета. Портрет выполняет здесь прагматическую, в частности мнемоническую функцию, сходную со скульптурным или живописным аналогичным жанром, предназначенным «на долгую память».

«Некролог» в своем подвиде автонекролога позволяет воображать лирическому «я» свою смерть. «Вписав меня в комки земли сухие»; «*Да прахом стану я*…»; «…песчинка, проблеск, миг»; «Я – глина, я – податливое тленье» [Западноевропейская поэзия XX века 1977: 218, 219] – это всего лишь некоторые самоуничижительные характеристики, принадлежащие лирическому «я». В этом состоит особенность сюрреалистического некролога Г. Кольмар (Англия, XIX–XX в.): через имажинистско-инвективную инструментовку передать ощущения оставленности человеческой личности, стертой, изолированной и раздавленной социальными условиями нечеловеческого националистического режима. «Антипамятниковый» мотив – «Да прахом стану я…», возникший благодаря проспективной рефлексии, по-модернистски девальвирует сущность человека и памяти, показывая их образную деконструкцию, продиктованную сдвигом постклассической парадигмы художественности в новую плоскость доминирования модальности в авторском сознании. Результатом этого является представленная сознательным отчуждением традиции мнемоническая деконструкция – возврат к первоначальному мифоритуальному

[70] Малый объем лирического текста, подавляющая часть которого приходится на портретное описание внешних черт покойного, в данном случае свидетельствует о жанровой принадлежности к некрологу.

(синкретическому) «я» в мире, характеризуемому рассредоточенностью в бытии. С другой стороны, видна в «Некрологе» и мнемоническая субституция, претворенная, как кажется, в воспроизведении философской идеи стоиков о вечно живой материи (гилозоизм), согласно которой «вещи и весь космос» представляют собой «физически ощутимый организм» [Лосев А. 2000: 484], идеи, тем более необходимой для актуализации неомифологизма – основной черты и конструктивного принципа поэзии рубежа XIX – XX веков. Диалектика памяти универсальной (вселенской), генерирующейся растворением в вещах, и забвения на земле – вот основная концепция стихотворного некролога. В этих деталях и формах, какие приобретает существо лирического «я» после смерти, очевидна деконструкция погребального портрета – основного атрибутивного признака поэтического некролога, который, модифицируясь в рудимент, утрачивает свои жанровые специфические черты, но остается в виде мнемонического намека на них. Кроме того, в способе подачи лирической речи ощутимы автобиографические черты, роднящие некролог с автоэпитафией, а также наряду с портретом являются аутентичными жанровыми атрибутами.

Отметим, что в данной «ситуации, когда жанровая принадлежность произведения определяется подчас только его названием, играющим роль знакового камертона, настраивающего читателя на жанровое прочтение произведения, в подобной ситуации изменяется само понятие жанра, его коммуникативная содержательность претерпевает такие изменения, что он со всей очевидностью демонстрирует свою историческую относительность» [Иванюк 2004: 10], представленный автонекролог Г. Кольмар трансформируется в симптоматическую саморепрезентацию, спроектированную в рамках посмертного слова, одним из жанровых особенностей которого является тщательный отбор «жизненного материала ушедшей из жизни личности» [Картаусова 2010: 97], определяющий малый, но в то же время компактный формат жанра.

Даже если в представленных некрологах ведущей оказывается жанровая модальность, освобождающая жанр «от тематических привязанностей», но в то же время связывая его с «субъективными намерениями автора» [Иванюк 2004: 10], она не способна отменить наличие в содержательной структуре произведения

мнемонического мотива, формализуемого в образах, рудиментирующих «память о жанре» аллюзией на содержащиеся в ней прецеденты (например, стихотворный «памятник») с характерной для него проспективной интенцией времени («Да прахом стану я…») и т.д.

Итак, в целом мнемонический мотив в адресованных стихотворениях «На смерть…» и поэтическом некрологе исполнен в виде литературного портрета и кратких сведений биографического характера, что свидетельствует о репрезентации личной «чужой» памяти в данных жанровых формах.

2.3. Мнемонический (мемориальный) компонент эпитафии

Генезис стихотворной эпитафии, скорее всего, восходит к устным поминальным произнесениям имени умершего, так как, согласно Н.В. Брагинской, «первые надгробные надписи, по-видимому, представляли собой простые обозначения имени умершего. Чтобы воздать ему память, требовалось устно воспроизвести общеизвестные эпитафические формулы, подставляя в них имя, указанное на могиле» [Брагинская 1983: 123 – 124]. Кроме того, эпитафия являет собой краткий образец типологически представленной «постмортальной» (послесмертной) рефлексии. «Эпитафия есть окончательная и сознательная кристаллизация причитанья, продукт уже старой и утонченной культуры, порожденный желанием сохранить следы этого плача вместе со следами того, кем он был вызван» [Хоментовская 1995: 122], – пишет А.И. Хоментовская.

Стихотворная эпитафия жестко регламентирована прагматическими целевыми установками, обусловленными ее предназначением – служить указанием места погребения, кратких биографических сведений о покойном, нередко условий его гибели. Краткий жанровый формат определен ограниченным материалом, на который в виде погребальной надписи нанесена эпитафия. В семиотическом аспекте она вместе со своим носителем является как средством сообщения о смерти, в котором «обращает мысль читающего в будущее, напоминая об ожидающей и его участи» [Ложкова 2018: 63], так и метафорическим феноменом, замещающим прямоходящее живое тело, производящее речь от лица умершего с помощью известного способа художественного выражения мысли – прозопопейи. Указанными элементами в

принципе исчерпывается «формульная поэтика» жанра эпитафии [Царькова 1999: 61]. Мнемоническая функция, особенно важная в эпитафии, была известна с античных времен, о чем с неподдельным воодушевлением пишет философ и общественный деятель Марк Туллий Цицерон: «Что до меня, то я знаю не только тех, кто жив теперь, но и их отцов и дедов и, читая надмогильные надписи, не боюсь, как говорят, «потерять память»; напротив, именно такое чтение воскрешает во мне память об умерших» [Цицерон 2003: 17].

Приведем пример типичной античной эпитафии («Эпитафия моряку»), по трафарету которой (естественно, не без отклонения от него) создавались и продолжают сочиняться эпитафии по всему миру. «Ты, кто мимо могилы проходишь моей, о путник, / Весточку сообщи, если на Хиос придешь, / Мелесагору отцу: злой Евр сгубил здесь Евиппа, / Вместе погиб наш товар. Стела лишь имя хранит» [Греческая эпиграмма 1993: 77].

Особой разновидностью эпитафии является автоэпитафия, представляющая собой с точки зрения коммуникативного дискурса автобиографию (иногда с мотивами стихотворного «памятника»), внесенную в жанровую форму эпитафии. Такова автоэпитафия Матюрена Ренье (Франция, XVI–XVII вв.): «Послушный прихотям природы / Вкушал я мирно дни и годы / В беспечной праздности своей…» [Европейская поэзия XVII 1977: 632]. Эпитафия Р. Бернса «О памятнике, воздвигнутом Бернсом на могиле поэта Роберта Фергюссона» (Шотландия, XVIII в.), включающая в структурно-содержательное единство мотив мемориального жанра – стихотворного «памятника», эксплицированного в заголовке, но представленного апофатически тремя последовательными отрицаниями («Ни урны, ни торжественного слова, / Ни статуи в его ограде нет» [Бернс 1976: 116]), в эпилоге сообщает усиленную мнемоническую установку предполагаемым (виртуальным) реципиентам надгробного текста: «Лишь голый камень говорит сурово: / – Шотландия! Под камнем – твой поэт!» [Там же: 116]. Она характеризуется концентрацией лексико-семантического ядра стихотворения в архетипическом образе камня, дважды упомянутом.

Вероятным сигналом конца классического развития жанра эпитафии, находившегося на периферии литературного процесса в качестве прикладного и

неотрефлексированного теоретической поэтикой, тематически обращенного к прославлению прижизненных заслуг адресата, является сатирическая, облекшаяся в гротескно-пародийную форму «Эпитафия для памятника павшим героям» (из книги «Я не ем этот хлеб») французского поэта Бенжамена Пере (1899 – 1959). Использование пейоративной лексики в общем иррациональном течении поэтической речи («Нам генерал сказал / засунув палец в зад / Враг у дверей / Вперед / Отчизна-мать в беде…» [«Я поэт в бунте против правил» 2002: 183]) выражает сюрреалистическое неприятие (отторжение) и пренебрежительное отношение к Первой мировой войне, к которой привел рациональный эгоизм человечества. Эпитафия, выходящая за рамки привычного жанрового ожидания и содержанием, и формой, напоминает детское каламбурное стихотворчество, небылицу, с помощью обращения к которой («детская оптика» здесь – один из существенных признаков действия сюрреалистического кода [Горелов 2020: 4, 22]) вызывается в памяти протест против жестокости мира взрослых. По содержанию же, наиболее вероятно, что это эпитафия-памфлет. Европейская эпитафия представлена рядом национальных типологий жанра, с которыми отмечается ее сходство: к примеру, «с ближне- и средневосточной мусульманской марсией, скальдической поминальной драпой, еврейской средневековой киной, арабской (доисламской) рисой, японским дзисеем» [Иванюк Эпитафия стихотворная 2015: 195]. В связи с этим отметим, что, к примеру, японский дзисэй[71] напоминает, скорее, автоэпитафию с присущей ей стилистической манерой прижизненного высказывания об ожидаемой смерти, в которой также (как и европейской эпитафии) отводится место воспоминаниям и подведению итогов творчества поэта, оставляющего «потомкам то главное, что он познал за всю свою жизнь» [Бушнева 2016: 111]. Еврейская эпитафия кина (кинот), как правило, выражает «идею соединения идеального мира древнееврейских текстов и реального мира повседневной жизни еврейской общины, тем самым

[71] Примечательно, что в жанре очень часто фигурирует образ горы – мортальный предикат архетипа камня – древнего ритуального места погребения (к примеру, в плачах антологии «Манъёсю» есть стихи «Возможно ль, что меня, кому средь гор Камо…» Какиномото Хитомаро, VII – VIII вв. и др.).

аккумулирует идею коллективной памяти, в которой отводится место индивидуальному мироперeживанию.

Таким образом, в своей структуре мортальные жанры (элегия, некролог, эпитафия, стихотворение «На смерть…») содержат мнемонический мотив, выраженный в автологической и ассоциативно-аллюзивной формах, дифференцирующийся в темпоральном аспекте репрезентации в зависимости от жанров (проспективное направление времени предпочтительно в стихотворном некрологе, в эпитафии, стихотворении «На смерть…» оно продуцируется ретроспективным вектором). Конкретно оформленный топос каменного архетипа отражен в фактуре эпитафии надгробием, могилой в элегии, гробом – в стихотворении «На смерть…», предполагаемым аналогом последнего – в некрологе. Объединяющим данную подсистему атрибутом является интенция рефлексии, определяемая семиотической сферой низа, вокруг которой концентрируются указанные денотаты.

§ 3. Поминальные жанры в зарубежной поэзии

Поминальные жанры составляют относительно суверенную поминальную подсистему в мнемонической поэзии, объединенную иным, нежели в мортальной лирике, отношением к памяти, определяемым обрядно-ритуальной воспроизводимостью темы поминовения.

3.1. Жанровое подражание обрядовой поминальной поэзии

Несмотря на то что стихотворение «Памяти…» исследователи относят к жанрам мемориальной лирики, «in memoriam» [Яшина А. 2016], условно прозванным посредством калькирования «мемориалиями» [Кихней 2008]), и вопреки лингвистической этимологии, оно является версией авторского обрядового поминания, обусловленного личной рефлексией памяти об умершем. В номинации произведения с типичным заголовком, очевидно, опущена словоформа «посвящение», настраивающая реципиента на необходимое в контексте пиетического отношения к человеку почитание памяти о нем.

Первые опыты написания поминального стихотворения «Памяти…» восходят к античности. Однако еще не дифференцированное от имеющихся в

арсенале древней системы лирических жанров «Памяти отца» Авсония причисляется автором к эпицедию: «После господа бога всегда превыше всего почитал я отца, пусть же и здесь последует эпицедий моему отцу. Слово это греческое, и означает оно почесть усопшему» [Поздняя латинская поэзия 1982: 38]. Далее речь идет от первого лица (от усопшего родителя), по сути, представляющая собой развернутую масштабную автоэпитафию, наполненную подробными автобиографическими сведениями. Это авторское замечание может указывать на источник жанрового стихотворения – эпицедий, а заодно на сходство со стихотворением «На смерть…»[72].

Мнемоническая поэтика стихотворения «Памяти…» носит индивидуально-творческий характер, определяемый направлением избирательной конкретно-адресной рефлексии в честь памяти кого-то. Если в «Памяти брата моего отца» Иеремиаса де Деккера (Нидерланды, XVI–XVII вв.) обнаруживаются все критерии, присущие стихотворению «На смерть…» (литературный портрет, горечь невосполнимой утраты, доставшиеся от «памяти жанра» эпицедиума), то жанровая модальность, определяемая отношением к поминовению объекта, а значит и способствующая дифференциации в направлении соответствующей жанровой концепции (поминальное посвящение), окончательно освобождается от эпицедиумных обязанностей в XIX веке. Автономизации стихотворения «Памяти…» способствуют также известные процессы жанрового синтеза и макрожанровых образований, ставшие ощутимыми в романтической и постромантической литературе второй половине XIX века. Они затронули европейскую, североамериканскую и русскую поэзию, оказали влияние на стихотворение «Памяти…», которое в творчестве У. Уитмена (США, 1819 – 1892) подверглось циклизации и вошло в литературный оборот под наименованием «Памяти Президента Линкольна» (1881). Данный цикл, состоящий из четырех произведений, два из которых – «Когда во дворе перед домом цвела этой весною

[72] В новой европейской и русской поэзии эти жанры различимы как по доминирующей теме «памяти» и «смерти» соответственно, что обусловливается их названием, так и отношением ко времени написания – как правило, стихотворение «На смерть» пишется по «горячим» следам случившегося, а «Памяти…» посвящается в честь поминовения, а значит и его сочинение отстоит по времени от момента смерти.

сирень…» и «О капитан, мой капитан…» – представляет интерес в освещении темы исследования.

Акцидентность темы поэмы («поэмы на случай») «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень…» (1865 – 1866) вызвана не столько событием памяти о смерти Линкольна (апрель 1865), что представляется в нашем случае типичным жанрообусловливающим фактором, сколько ассоциированным с ним природным явлением цветения сирени, которое обусловлено временем обряда поминания, с одной стороны, а с другой, связанным с этим событием календарно-аграрным вегетативным событием в мифопоэтической традиции, означающим пробуждение сил природы (параллелизм – возрождение жизни умершей природы и филогенетической памяти о ней).

В общем на жанровую интерпретацию поэмы влияют внелитературные факторы. День Поминовения (Memorial Day) в США официально отмечается с 1873 года 30 мая, хотя в народном сознании, вероятно, он намного ранее обрел устойчивость и необходимость. Возможно, к нему в тексте произведения имеются мнемонические календарные отсылки, деталировки описания: «Каждой новой весной эти трое будут снова со мной! / Сирень в цвету, и звезда, что на западе никнет, / И мысль о нем, о любимом» [Уитмен 2005: 283]. Действительно, сюжет поэмы выстраивается в хронологическую логику: посмертное посвящение, подобное стихотворению «Памяти…», приходится на май 1865 или 1866 годов, после гибели 16-го президента, цветение сирени в США наблюдается также, как было сказано, в мае. Именно эти обстоятельства (библиографический фактор – датировка, отстающая от времени смерти) приводят к согласованному с авторской идеей пониманию стихотворения.

Время и события настолько спрессованы в один общий эмоционально-ритмический поток, все части которого будто в вечном повторении нагнетают мотивы ожидания трагического конца, общего для всего коллектива, что в этом поэма напоминает реквием, который также является поминальным жанром, с неизменной установкой ожидания конца [Васильева 2009]. Особенно оно ощущается в части, называемой нами «гимн смерти»: «Темная мать! Ты всегда скользишь неподалеку тихими / и мягкими шагами… // Могучая спасительница,

ближе! / Всех, кого ты унесла, я пою, радостно пою мертвецов, / Утонувших в любовном твоем океане, / Омытых потоком твоего блаженства, о смерть» [Уитмен 2005: 297]. Недаром на стихи поэмы немецким композитором П. Хиндемитом в 1946 году был сложен одноименный реквием, в котором нашли отражение «важные тенденции XX века, в частности, новый подход к интерпретации культовых жанров» [Киселев 2008: 147], приведший к новому (небезосновательному) пониманию исходного произведения.

Несущее в матричной основе генетические признаки эпицедиума, реквиема, содержащее мнемонический мотив стихотворение «Памяти…» легко вступает в межжанровые связи, в связи с чем имеет авторское вариативное название, верифицируемое как стихотворение «В память…». Так, лирическое сочинение «В память A.X.X.» (1850) английского поэта Альфреда Теннисона, обладает признаками элегии, реквиема по дорогому сердцу другу. Скрещиваясь с траурной рапсодией, жанровое стихотворение выполняет поставленную перед собой задачу по воспроизведению эпической по своему размаху выражению скорби. Именно это происходит в стихотворении «Памяти Бема траурная рапсодия» Циприана Норвида (Польша, XIX в.), в нем чувствуются перифразы из греческой трагедии: «Тень, зачем уезжаешь, руки скрестив на латах?..»; «Плакальщицы идут. Одни простирают руки / И поднимают стоны…» [Европейская поэзия XIX века 1977: 559], образующие своеобразную контаминацию с плачем и стихотворением «На смерть…».

Приуроченное к 95-летию со дня рождения украинского поэта Т. Шевченко (25 февраля 1814), стихотворение Янки Купалы (Белоруссия, XIX – XX вв.) выполняет поминальную функцию, а ритуальное обращение к народу Украины «*Помянем* мы “батьку”…» [Купала 1969: 60] лишь усиливает ее в контексте общего жанрового задания.

Поминальный мотив рефренной строкой «Спи же, друг мой! Образ твой / Не забудет край родной» [Там же: 423], легший в песенное по форме стихотворение «Над могилой друга. *Памяти Янки Купалы*» Якуба Коласа (Белоруссия, XIX – XX вв.), написанное через две недели по смерти поэта, предопределил контаминацию элегической песни и стихотворения «Памяти…».

Итак, поминальное по своей мировоззренческой сути, что косвенно объясняется биографическим фактом написания по прошествии некоторого времени после события смерти (в этом его существенное отличие от стихотворения «На смерть…»), стихотворение «Памяти…» структурно содержит хвалу, биографические характеристики объекта посвящения, а также нередко маркируется фольклорной формулой «спи спокойно…», отчасти перифразирующей реквиемную молитву «Покой вечный дай им, Господи…».

Характерной коллективной рефлексией поминания отмечены лирические жанры, имеющие в своей архаике глубокие национальные корни поминальных обрядов, которые существовали (и до сих пор существуют) во всех национальных культурах, приходятся в основном на весну-осень или даже ранее. Так, «О родных» («Паренталии») Авсония – это сборник позднелатинских стихотворений, посвященный в честь умерших предков, родственников, названный по аналогии с древним народным праздником паренталий – днями поминовения усопших, отмечаемыми с 13 февраля вплоть до 21 февраля. Вместе со сборником стихотворений «О преподавателях Бурдигалы» книга «О родных» может с полным правом, особенно по форме, восприниматься одновременно и в качестве мартиролога, и в виде генеалогической формы выражения поэтической рефлексии, о чем речь пойдет ниже.

По мнению Б.П. Иванюка, А. Мицкевич создал в «Дзядах» (1823 – 1832) типологические с поэмой «Пан Тадеуш» (1834) «стилизованные народные образы повествователя («гавэндяжа») с характерной для него живой сказовой манерой» [Иванюк 2020: 47], что в контексте мнемонической интенции повествования приобретает идейно-национальный подтекст, высвечивающий преемственность романтизма своим парадигматическим культурным традициям, укорененным в фольклорных представлениях и народных поверьях, но в то же время никак не оттеняет фундаментальную жанровую интенцию поэмы как поминального произведения. Именно поэтому в «Дзядах» сильно влияние коллективной памяти, проистекающей из народной поминальной обрядовой традиции. Магистральная идея автора заключается в выступлении в защиту народной памяти, ассоциированной с праздником поминок – дзядами, этим определяется вся

сюжетная коллизия, образный строй, а также субъектная организация поэмы. В словарной справке перед второй частью поэмы А. Мицкевич приводит следующие слова: «Дзяды. Это название торжественного обряда, доныне справляемого простым народом во многих местностях Литвы, Пруссии и Курляндии в память «дзядов», то есть умерших предков… В наше время, поскольку просвещенное духовенство и власти стремятся искоренить этот обычай, связанный с выполнением суеверных обрядов, часто принимающих формы, достойные порицания, – народ справляет дзяды тайно… а главное – этот языческий праздник по времени почти совпадает с христианским днем поминовения усопших» [Мицкевич 1952: 32].

Больше того, в широком культурологическом контексте сюжет поэмы явно содержит отзвуки теории «основного мифа» (Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров) – борьбы верхних богов, представленных Ксендзом, с нижними силами, репрезентируемыми Отшельником Густавом. Вдобавок к этому в поэме развертывается диалектика борьбы и единства противоположностей дионисийского (народная, связанная с дзядами и языческими обрядами) и аполлонического (официально-доктринальной светско-католическая сфера) ярусов культуры (Ф. Ницше). Мнемоническая архитектоника пронизывает не только национально-исторический сюжет, который служит ключом к борьбе за независимость, символом которой представляют дзяды. Поэма констатирует пиетическое отношение к национальной силе памяти. «А предков набожных ты веру разделяешь? / Ах, день поминок! Славный праздник Дзяды, – / Зачем обряд ты этот упраздняешь» [Там же: 99], – задает вопрос покойная тень Густава Ксэндзу. На фоне происходящей беседы во время празднования дзядов тот же Густав восклицает «Я помню лишь ее. Все прочее отрину!.. Ох, помните вы все, которые любили…» [Там же: 102, 103]. Между тем, жанровой вставкой в поэму вклинивается стихотворное «воспоминание» с симптоматичными и предсказуемыми образами и топосами: «Я помню осень, поздний час, прохладу… / Перед отъездом я блуждал по саду!» [Там же: 67]. Таким образом Дзяды – синтез поминальной народной традиции, включающей политический, эстетический и мировоззренческий контексты, а также литературные жанры «воспоминания» и проч.

Жанровая концепция «Дня поминовения, 1938» Франтишека Галаса (Чехия, XIX–XX вв.) акцентирует внимание на памяти погибших в Первой Мировой войне, представляя собой коллективный мартиролог. Память о солдатах, захороненных на чужбине и по смерти ставших странствующими тенями, является мотивацией для поиска путей на родину, в место обретения последнего пристанища (возможно, в этом поиске пути возвращения на родину присутствует жанровая аллюзия на древнегреческий анабасис, представляющий визионерский вариант травелога): «Там только тени тянутся унылые / убитые разыскивают тропку / в отечество утраченное милое… Неловкие как дети несмышленые / слоняются в лесах погибшие…» [Западноевропейская поэзия XX века 1977: 516]. Возвращение на родину теней умерших – этот традиционный мотив «Дзядов»[73], который потребовался автору для выражения эмоции общенародной жалости. В целом произведение воспроизводит обрядовую поминальную поэзию, связанную с указанными загробными представлениями, конкретно – Дзяды, которые благодаря неиссякаемому обращению к ним приобрели статус объекта миметизации.

Стихотворение современного украинского поэта И. Баздырева (XX –XXI вв.) «Дзяды» (1989, 2011) конституирует характерную для жанра презумпцию тематической конвенции между автором и читателем, а также его функциональную интенцию (поминальная лирика) экспонирует в первой строфе: «В Великий день Поминовенья / Из Ирия нисходят Дзяды / на вешние холмы успенья – / печенью и конфетам рады» [Баздырев]. Композиция и архитектоника произведения построена так, что чередование закавыченных и обычных строф визуально осведомляет читателя о смене точек зрения лирического субъекта. Лишенные кавычек строфы вмещают лирическую ситуацию, обусловленную внешней (объективно-описательной) стороной, напротив, в строфах с обозначенными пунктуационными знаками демонстрируют лирическую рефлексию, акцентируемую как бы на внутренней стороне монологической речи,

[73] Народность подчеркнута дополнительно тем, что текстовая структура верлибризованного стиха без обозначения границ самих стихов и стихоразделов воспроизводит песенную фольклорную манеру представления обрядового текста.

произведенной от лица языческих духов усопших: «В печном горшке – священный пепел…» [Там же]. Складывается впечатление иллюстрируемого автором двоемирия, органично существующего в амебейной композиции произведения, имитирующего народный песенный прием.

Сохранив «память о жанре» поминального народного одноименного стихотворения, существование которого обусловливается календарной традицией поминовения предков (характерный параметральный показатель, кроме заголовка, – инициальная строка-рефрен «Калі памруць мае дзяды…» [Сцебурака] – «Когда умрут мои деды…»[74], – имитирующая ежегодно повторяемый ритуал поминовения), «Дзяды» В. Сцебурака (Белоруссия, р. 1981 г.) идейно-тематически, вопреки структурно-композиционному принципу, ориентируются в генеалогическую поэзию. Для нее существенной является медитация на тему сожаления об «отходе» в мир иной старшего поколения – «з зямлі адыйдзе пакаленне, ў якога вырас на каленях, пакіне на крыжах каменных свае імёны і гады» [Там же] («из земли отойдет поколение, / у которого вырос на коленях, / оставит на крестах каменных / свои имена и годы»), влекущем вырождение памяти рода: «у тое ж самае імгненьне / ўключыцца адлік забвеньня…» [Там же] («в тот же самый момент / включится отсчет забвения…»), остающейся рудиментом в виде могильных надписей и кладбищенско-мортальной атрибутики. Показательно, что элегическая медитативность, свойственная генеалогической поэзии (о чем будет сказано ниже по тексту), привносится памятью о ней же в образе каменного архетипа «крестов каменных» могил. Итак, дзяды в указанной авторской репрезентации предстоят примером органического сочетания поминальной и генеалогической поэзии, аподиктически регенерирующего в таком виде изначальный до-литературный синкретизм погребального мифоритуала, конституирующего процедуру погребения. Современная поэзия, таким образом, выступает в роли реанимирующей методологии до-литературного (архаического) образования с помощью литературных средств, придающей литературному процессу новый импульс циклического развития.

3.2. Поминальная поэтика стихотворного реквиема

[74] Перевод произведения наш.

Исходным материалом (источником) для жанрообразования стихотворного реквиема является заупокойная месса, представляющая часть погребального культа, конкретная реализация которого связана с обязательным структурно-композиционным компонентом – посвятительной молитвой: «Requiem aeternam dona eis, Domine…» – «Вечный покой дай им, Господи…» [Христианство: Словарь 1994: 393]. По первой строке ее и получает наименование жанр стихотворного реквиема, который имеет очень распространенное музыкальное (даже живописное) исполнение, как в зарубежной, так и русской культуре[75]. Вплоть до XII века «оснащение» заупокойной мессы реквиемом в католической литургии «перед погребением» было уделом «лишь духовных лиц и немногих знатнейших мирян» [Арьес 1992: 172], в связи с чем можно предположить, что светская история развития жанра начинается не раньше Возрождения, или Проторенессанса эпохи Треченто.

Отсюда вытекает несколько важных положений: 1) функционирование стихотворного реквиема – инварианта жанра – ограничено и определено хронотопом литургического действия заупокойной мессы, сохранившейся в его памяти, подобно тому, как молитва, генетически обусловленная структурой ритуальной похоронной процессией, является отправной точкой искусства, инициирующего восстановление предков посредством памяти о них, а также Н.Ф. Федоров писал: «Мы тем более имеем право назвать человека в вертикальном положении первым храмом востания, храмом… который сделался прототипом всех будущих храмов…» [Федоров Н. 2020: 325]. Горизонтальное положение ассоциируется со смертью и покоем, «в противоположность вертикальным линиям, вызывающим представление бдительности, востания, бодрствования, жизни, воскрешения» [Там же: 325]. Таким образом, вертикальное положение скорбящего по умершему человека в храме, являющимся также символом вертикального стояния/востания, знаменует собой эмблему реанимирования покойного посредством сосредоточенного и исступленного молитвенного

[75] Назовем несколько работ, посвященных разным аспектам музыкального и живописного реквиема: [Васильева 2009], [Студенникова 2010], [Мамонова 2012], [Аникиенко 2014]. Такое многообразие реквиемов, освоенных разными видами искусства, говорит об универсальности и востребованности жанра в человеческом бытии.

взывания с упоминанием имени объекта поминовения, восходящего вверх к богу. Такова приблизительная хронотопическая и тематическая основа стихотворного реквиема; 2) коллективная рефлексия посвятительной молитвы, генетически связанная с общинностью верующей паствы перед Творцом, вероятно восходящей к первоапостольским временам, обладает дополнительной жанровой грунтовкой стихотворного реквиема, воспроизводящей собирательные по своей сущности субъектный образ лирического «я» и объект поэтической рефлексии, коррелируемые коллективной памятью.

Мотив покоя, даруемого усопшим, – основной тематический идентификатор, помимо воспроизводимого (или предполагаемого) хронотопа заупокойной мессы, коллективной молитвы и коллективного субъекта лирической речи. Его присутствие вместе с мотивом памяти часто тематизирует реквием в произведениях, ставит их на один жанровый уровень, даже при отсутствии четкой жанровой ориентации. Так, в молитве «Всем усопшим» Нерсеса Шнорали (Армения, XII в.) в качестве назидательно-пиетического компонента, содержащего коммуникативный способ передачи лирического обращения к усопшим посредством апелляции к богу о ниспослании им покоя, звучит рефреном двоестрочие: «В тот страшный день всех помяни, господь, / Усопших со святыми упокой» [Поэзия народов СССР IV–XVIII веков 1972: 156]. При этом нужно понимать, что произведение являет собой тип реквиема с поправкой на армянскую заупокойную литургическую традицию, одновременно отличную как от католической, так и от православной. Так, цитируемые рефренные строки представляют собой авторский вариант молитвы по усопшим из создаваемого в продолжении многих веков сборника духовной поэзии Шаракан, которая в канонической литургии читается следующим образом: «В вышнем Иерусалиме, в обители ангелов, где пребывают Енох и Илия, покрытые сединами, белизною подобными белизнам голубя, в Раю Едемском – [там упокой], милосердный Господь, и помилуй души наших усопших» [Ованесян 2017: 98, 201]. Таким образом католический реквием имеет в армянской литературной традиции свою стихотворную аналогию, переданную формой молитвы.

В «Поминании» (1592) албанского поэта Лека Матренги (XVI – XVII) происходит тематизация католической мессы, слушать которую призывает лирический субъект: «Ибо все мы люди, все грешим. / Тот блажен, кто знает: жизнь – мгновенье, / И умом достичь пытается вершин, / Для того местечко есть под райской сенью, / И Христу он станет брат иль сын» [Европейская поэзия XVII века 1977: 31]. Коллективное обращение вкупе с назидательным тоном воссоздают ситуацию проповеди, предполагающую пространство храма с указанием на ситуацию востания, семиотизирующего, по Федорову, реанимацию памяти предков. Однако это еще лишь контекстуальная аллюзия на реквием, но не сам жанр. Очевидно, в произведении Лека Матренги отсутствует структурное ядро молитвы, которое идентифицирует жанр стихотворного реквиема. Лирическое задание здесь строится на ином – на призыве к коллективной молитве и то не за усопших, а здравствующих.

Жанровые требования формально соблюдены в стихотворном самоназывном реквиеме Фердинанда фон Саара (Австрия, XIX – XX вв.). Призыв к коллективному, почти рефренно звучащему, молитвенному поминовению: «*Помянем усопших*…» сопровождается комментарием: «И *память живая* уронит чело / На железо и мрамор надгробий / С венками посмертной славы…» [Европейская поэзия XIX века 1977: 52], звучит в рамках характерного для элегии хронотопа кладбища, в простонародном сознании отражая тождество реквиема и поминальных обрядов, зачастую приходящихся на октябрь-ноябрь. Внешнее несоответствие времени-пространства стихотворения компенсируется восполняющим архетипический образ храма «мрамор надгробий», являющийся его синонимической заменой. Реквиемное стихотворение использует заклинательную инструментовку «помянем...» в вариативных репрезентациях, дистрибутированных в каждой строфе. Итерационный компонент «помянем…», генетически связанный с заупокойной молитвой, также детерминирует мнемонические жанровые ожидания реквиема. Коллективное памятование усопших, возложенное в уста персонального адресанта («Их помянет сегодня / Один человек…» [Там же: 52]), задает, однако, полемический дискурс в направлении традиционного восприятия титульного жанра.

В силу объективных процессов, протекавших в литературе, культуре и искусстве, стихотворный реквием становится политематическим, «где, как правило, уже лишь только названием дает отсылку к католическому ритуалу, и эта отсылка — активизация интеллектуальной схемы, в рамках которой будут работать остальные составляющие произведения» [Щетинина 2014: 617].

Р.-М. Рильке, который своей поэзией задекларировал[76] «кризис традиционной вещепричастности и вещепреемства» [Эпштейн 1988: 317], сочинил «Реквием», входящий в состав второй части второй «Книги картин» (до 1907 г.), посвященный Кларе Вестхоф, супруге поэта. Культивируя поэтику вещи, в нем автор настаивает на манифестации смерти как способа овеществления бытия: «На этом свете час тому назад / одною вещью больше стало; сплел / венок я из листвы; недаром он тяжел, / плющ сумрачный, как будто виноват / он в том, что погружается в закат / вещей, где пьет он будущие ночи» [Рильке 2018: 117]. Посредством называния вещи и ее атрибутов несколько раз, которой фактически стал человек (овеществление субъекта) после смерти, совершается памятование умершего.

Изначально заданная мифопоэтическая вегетативная семантика умирания/увядания со всей совокупностью образных ассоциаций в прозаической – комментирующей – вслед за введением, части настраивает на сравнение с аналогичным мотивом в стихотворении «Памяти Т.Б.» И. Бродского (1968). Так, вставочный эпизод: «Вниз по реке плывут цветы, сорванные детьми за игрой; выскальзывает из пальцев один, второй, пока не перестанет быть букетом букет. Потом принести остатки цветов домой, где остается их только сжечь, и, окутанный тьмой, часами, старших обманывая закрытыми глазами, будешь цветы поминать слезами» [Там же: 117] тематически двупланов: смерть Клары Вестхоф сравнивается с гибелью растений, уносящихся по реке – аллегория перехода в иной мир, а с другой стороны, она воспринимается детским сознанием как сила,

[76] Примерно в это же время звучат противоположные по смыслу строки стихотворения «В британском музее» современника Рильке Томаса Гарди: «Я не знаток, но тревожит мне душу / Стершийся этот гранит: / Может быть, голос апостола Павла / Он и поныне хранит?.. И потому не могу я не думать, / Тихий, простой человек: / Голос святого апостола Павла / Здесь поселился навек» [Гарди 1989: 395], продолжающие традиционную линию восприятия памяти через ее сохранность в вещах – артефактах прошлого.

пополняющая склад вещей-тел, равноценных жизни, о чем читатель знает с самой первой цитированной строки. У Бродского соответствующий мифопоэтический сюжет, собирающий воедино разрозненные по тексту образы, преподносится так: «Как ты качалась на волнах рядом / с лодкой…»; «Плачу. Вернее, пишу, что слезы / льются, что губы дрожат, что розы вянут…»; «То Персефона поет над прялкой / песню о верности вечной мужу…». Есть и еще параллели с русским поэтом, но это выходит за рамки исследования.

Нужно сказать, что вегетативная мифопоэтическая семантика смерти, обязанная своим происхождением элегии (у Рильке она гипертрофируется в смерть как всегда произрастание, отсюда «бытие-к-смерти» преображается в «бытие в смерти»), в частности ее мифологическому архетипу – сюжету об Орфее и Эвридике, Тесее и Персефоне, потому и воплощенная в генетически причастном к ней жанре – стихотворении «Памяти…», оказывается по существу тотальной. Оперативный отклик на смерть объекта лирического посвящения роднит реквием со стихотворением «На смерть…», поэтика которого наполнена также мифологемами и образами растительных трансформаций. Такова жанровая диффузия. Отметим, что, кроме наименования, о реквиеме ничего не напоминает: мифопоэтические образы, ассоциирующиеся со смертью – вода, река, Эвридика, Персефона/Прозерпина, Аид, гроб – образы-рудименты, описывающие миф о воскрешении, скорее, характеризуют стихотворение «На смерть…». Все же изобличает в реквиеме поминальный жанр поэтика повторов, отображенная в явлении парономасии: «в *моих венах* кружит / сила *моя, венок*» [Там же: 123]; кольцевой итерации: «Срок твой пришел / *и этот венок тяжел*. / На гроб тебе положат / *тяжелый этот венок*» [Там же: 120]), вместе с вегетативными образами (листья, река) рисующих картину вечно текущей и длящейся памяти. К тому же, коллективный субъект, атрибутированный жанру реквиема, здесь имеет индивидуальное наполнение.

Другой – «По одной подруге реквием» (1908) – посвящен памяти талантливого скульптора Паулы Модерзон-Беккер (ум. 20 ноября 1907), приятельнице поэта и подруге его жены Клары Вестхоф. Характерны в произведении традиционные представления о загробном мире (катабасис): «Я

поражен, / что это бродишь ты, / отдавши жизнь на большее, чем женщине дано» [Рильке 1977: 272]. Особенностью реквиема является монолог поэта с умершей, приходящей к нему ночами. Весь ход монолога, образующего лирический сюжет, делится на несколько условных частей (начало встречи с умершей, условия и обстоятельства смерти, жалоба-обвинение мужчины в непонимании женщины), проникнутых единой мыслью о познании через невидимого собеседника смысла жизни, смерти и т.д.: «Не содрогнись, коль мысль во мне блеснет. / Понять – мой долг, хотя б он жизни стоил. / Так создан я. Не бойся; дай понять, / зачем ты здесь» [Там же: 275]. Видение как форма художественной коммуникации вызывает далекие, хотя и прямо мотивированные, ассоциации с визионерской, литературой, прежде всего, античной.

Мнемоническая материя произведения синтезирована в трех ипостасях: самим фактом написания реквиема, мотивировкой к которому стали начальные стихи: «Я чту умерших и всегда, где мог…»; суггестией, выраженной воображаемой услугой поэта умершей – побывать в местах ее жизни: «Скажи, не съездить мне куда? Быть может, / ты что забыла, где и эта вещь / тоскует по тебе?..» [Там же: 273]. Оканчивается реквием, кроме того, молитвенно-заклинательным обращением – тем редким элементом «памяти жанра», по которому можно идентифицировать реквием ассоциативной перефразировкой «Покой мертвым дай…»: «Будь между мертвых. Мертвые не праздны. И помощь дай, не отвлекаясь; так, как самое далекое порою мне помощь подает. Во мне самом» [Там же: 280].

Датировка написания, относительно далеко отстоящая от дня смерти, личная память, обусловленная персональной адресацией, медитативно-дискурсивный характер стихотворного повествования свидетельствует о функциональном сходстве произведения со стихотворением «Памяти…». Реквиему также атрибутируются понятийный номинатив в заголовке, рудиментарно-архетипический образ храма, правда, в другом концептуальном функционале, но все же не отменяющий его принадлежность жанру: «Я подкуплю дарами / священников, чтобы меня ввели / в глухой тайник с заветною святыней, / и удалились, и замкнули *храм*» [Там же: 273 – 274].

Примерно в это же время написан поэтом «По Вольфу графу фон Калькрейту реквием», покончившему жизнь самоубийством. Как и предшествующий, этот входит в одноименную книгу «Реквием». Художественный материал стихотворения подан в свойственной Рильке суггестивной манере: направленный от лирического «я» к умершему графу монолог сообщает о слабостях, привычках и иных чертах характера покойного. Традиционные маркеры реквиема редуцированы к сомнению в спокойствии (начало произведения) на том свете («…Дал ли этот шаг / то облегченье, как тебе казалось, / иль нежитье – еще не весь *покой*?» [Там же: 280] и окончательному «пожелания спокойствия»: «Не устыдись, коль мертвецы заденут / из выстоявших до конца. (Но что / назвать концом?) Взгляни на них *спокойно*, / как должно, не боясь, что по тебе / у нас особенный какой-то траур, / и это им бросается в глаза» [Там же: 284 – 285], жанровому обозначению в наименовании произведения и, наконец, наличию каменных образов («Глыбы были вкруг / …и один / загреб их все в отчаяньи в охапку, / чтоб ринуть вниз в зияющую пасть / *каменоломни*» [Там же: 282]), символизирующих жизненные деяния, низвергающиеся в недра смерти.

Следующий, написанный в стихах в прозе «Реквием», воспроизводит автобиографический контекст погруженного с детства в одиночество и отчужденность «я». Идиллическое измерение кругозора «я» повествователя, прощающегося с миром детства, позволяет говорить о реквиеме по детству («Из детства в жизнь ведет тихий мост…» [Рильке 2012, т. 3: 32]), оставшегося навсегда в памяти поэта. Мир детства погружен в образы смерти, окружающие его (страх, темнота и т.д.), но несмотря на это, в структуре произведения конденсирован тематический остов визионерского жанра – грёзы, как бы настраивающий при всем этом на позитивное восприятие мира. Такая позиция «исповедывающегося» рассказчика продиктована философией «поэтического жительствования» самого Рильке, для которого «детство было местом экзистенциального пограничья» [Болдырев 2018: 27], образно представляемого лучиной, освещающей из центра души все существование. Все это говорит о том, что реквием в произведении скрещен с лирическим жанром «о детстве героя»,

детальному рассмотрению которого будет посвящена отдельная часть исследования.

С этим реквиемом перекликается стихотворный «Реквием на смерть мальчика» (1915), отражающий автобиографические перипетии – сознательное и вместе с тем бессознательное неприязненное отношение к детству самого Рильке, поющему по нему заупокойную. Интересна в нем подача текстового материала – от лица лирического «я», умершего мальчика. Мечты уносят покойного ребенка (alter ego автора) в место земного проживания – дом: «Увы, сидел я часто *дома*…» [Рильке 2012, т. 2: 254], архетипический хронотоп которого стимулирует мотив стихотворного «воспоминания», с которым он связан [Жиляков С.В. Поэтика стихотворного «воспоминания» 2023] и с помощью которого провоцируется появление в дальнейшем движении текста автобиографических деталей: «…все оставлю / я улице и ветру. Оглянусь – / и как сидели вместе *вспоминаю*… / Ах, как любил свои игрушки я» [Рильке 2012, т. 2: 254], конституирующих мотив стихотворения «о детстве героя».

Таким образом, объединяющим началом реквиемов Рильке является, во-первых, лирическое «я», определяющее мироотношение авторского сознания через жанр. Этот, своего рода жанровый субъект, как один «из субъектов сознания» синтезирует «группу лирических стихотворений», которая «образует элемент лирической системы» [Корман 2008: 288]; во-вторых, обращение к теме смерти конкретного адресата. В связи с чем реквиемы приобретают, с одной стороны, персональное измерение, включенное в собственное авторское философское мировоззрение, подобно тому, как в эпоху романтизма жанр претендует «быть “образом мира”», «начинает выполнять роль формы художественного метода» [Иванюк 1991: 10] освоения и преобразования действительности, фактически становясь миростроительным композитом новой целостности, если учитывать факт включения реквиемов в структуру одноименной книги «Реквием». По своему значению универсального события смерти адресата реквием становится продолжением экзистенциальных взглядов Рильке. В таком суггестивно-метафизическом ключе невероятно трудно отделить реквиемное от иного, без учета номинирования. Поэтому, с другой стороны,

жанровая цепочка реквиемов сплетается в поминальный дискурс, ставший частью жизненной миропозиции. Маркером для реквиема становятся мотивы стихотворного «воспоминания», стихотворения «о детстве героя», находящиеся в едином семантическом поле автобиографических и биографических характеристик адресатов. Все это указывает на значительное, если не полное, сходство реквиема со стихотворением «Памяти…» – жанром поэзии, посвященным осмыслению значения человеческого существования в контексте представившегося случая поминания. Отчасти реквием выступает своего рода заместителем данного жанрового стихотворения «Памяти…», компенсируя его практическое отсутствие в творчестве автора.

«Реквием» Карла Кролова (ФРГ, XX в.), посвященный умершей близкой женщине, выполнен в сюрреалистическом стиле, чем и определяется его жанровая онтология. Превратившись в «темные звуки в отравленном круговращеньи тел», «исцелившись» и избавившись от бремени бытия, жизнь лирического адресата пребудет в памяти в виде ощущаемых трансформаций вещества («Ты нежный лик, из облаков скользящий… / Блаженный лик, в ночной глуши горящий, / Бесчувственный, похолодевший прах»), поскольку смерть представляет собой переход из одного в иное состояние: «Над нами где-то та же, но иная, / Не мучая, не раня / не кляня, / О прошлом и о будущем мечтая, / Ты ожидаешь одного меня» [Западноевропейская поэзия XX века 1977: 246]. Нет никаких литературных оснований идентифицировать произведение в жанровых границах реквиема, кроме заголовка. Напротив, есть соблазн, в силу объективно-исторических причин размывания жанровых границ близких по модусу стихотворений, приводящего к жанровой диффузии, а также разрыва в модернистской литературе причинно-следственной связи между тематическим заданием и рефлексией на переживаемое событие, придать ему статус стихотворения «Памяти…», рефлексирующего воспоминанием о событии смерти близкого человека. В пользу сказанного, кроме этого, выступает свойственная модернизму субъективно-стилистическая регенерация мифа (неомифологизм), способствующая трансплантированию мифологической идеи замкнутого

круговорота бытия[77], сопровождаемая культом растительности и концепцией о воскрешении героя, характерными, скорее, для стихотворного «Памяти…»[78], мортальных жанров: плача, элегии, стихотворения «На смерть…». Отметим, что это сюрреалистическое представление о памяти созвучно акмеистическому (мандельштамовскому), согласно которому человек по рождению уже наносит свой отпечаток в бытии, остающийся и по смерти: «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло. // Запечатлеется на нем узор, / Неузнаваемый с недавних пор» («Дано мне тело – что мне делать с ним…», 1909) [Мандельштам 1990: 69].

Несколько реквиемов принадлежат зарубежной африканской литературе, которая пробивала себе самостоятельный путь развития через череду кровавых исторических событий, находящих тематическое отражение в изучаемом жанре. Так, «Живая память» Катеба Ясина (Алжир, XX в.) репрезентирует образ, артикулируемый объект номинации произведения, объединяет живых и мертвых предков – память не только является генеалогическим маркером, сочетающим живое и прошлое, но она выступает кипучей энергией в соматической сфере – «Наша кровь / Опять / Обретает корни» и далее: «Это убитые предки / Бьют по памяти нашей / Раскаленными / Красными / Ядрами» [Поэзия Африки 1973: 41 – 42].

Вложение в чувства переживания лирического «мы», обращенное памятью от лица покойных предков роднит данный реквием с «Реквиемом?» Константы Идельфонса Галчиньского (Польша, XX в.). В основу его стихотворения положено скептическое отношение к мотиву успокоения покойников, что видно из заголовка, на котором изначально строится архитектоника жанра и который является единственным идентификатором жанра. Лирический субъект представляет воображаемый диалог с мертвыми, призывающими к окончательному разгрому врага, который наконец-таки принесет им покой: «Название это фальшиво – мертвые к нам взывают: / «Мы не уснем спокойно, / доколе не кончатся войны…» [Поэзия социалистических стран Европы 1976: 366].

[77] Симптоматичное подтверждение этого находим в мифологической поэме Овидия «Метаморфозы».
[78] Об этом см. выше в эпизоде о «Реквиеме» Рильке.

Далее следует призыв от мертвых к живым, наполненный инвективным укором: «Мы с вас одеяло стянем: / что же вы дома сидите! / В глаза вам, братья, плюнем, / если вы нас предадите» [Там же: 366].

Всеобщая молитва за упокоение мертвых под воздействием императивно-скептической модальности трансформируется в коллективный призыв (инвокацию) – перформативный жанр. Так жанр более сложного порядка (стихотворный реквием) редуцируется к первичному инвокативному жанру, обслуживающему исторические события. Итак, перед нами произведение, приобретающее статус «квазиреквиема» с перемещением акцента с заупокойной молитвы на обращение к живым. Причем тематическая инверсия, заложенная с самого начала вопросительным знаком заголовка и всей лирической интенцией речи «от лица мертвых», достигает апогея в последней строфе акцентуацией эмфатического апофазиса и выделением референтов, относящихся к «реквиемному окружению» и являющихся его признаками: «Нам *не нужно симфоний*[79]*,* / *реквиема и кадила*, / для этого нынче не время, – / живому отдайте силы» [Там же: 367]. Однако заключительные строки, словно напоминая о заданной теме, возвращают реципиента в реквиемный дискурс, но с усиленной лозунговой интонацией: «Скоро весть о счастье / вспыхнет над вашей планетой. / Мертвым – Великий Реквием, / Живым – Великий Отдых» [Там же: 367]. Итак, благодаря тематическому развороту и замене молитвы на взывание, – даже при всей близости последних, произведение приобретает такой оригинальный вид, к особенностям которого можно отнести маршевый ритм, имитирующий динамику сражений и придающий бодрый заряд энергии адресату – молодому поколению европейцев.

Мотив сопричастности живых к памяти мертвым присутствует также в реквиеме, представляющем вставочный фрагмент в драматической поэме о Фараджалле Хелу – одного из ближневосточных коммунистических лидеров Нагиба Сурура (Египет, XX в.). В нем сохранен собирательный субъектный образ «мы», однако отсутствует структурно-композиционное ядро молитвы, а основная

[79] Реквием в качестве музыкального жанра давно обрел популярность. Примеры отдельных авторских сочинений были ранее приведены.

тема посмертной памяти превращена в декларации героического революционного подвига героя ради будущих поколений, обессмертившим свое имя: «Он с нами, / в миллионах / он бессмертен… / Мы – зерна / для грядущих урожаев. / Мы прорастем, / когда наступит срок» [Поэзия Африки 1973: 179]. Интересно, что мотив незабвенности революционного лидера роднит стихотворение с модификацией стихотворного «памятника» под заголовком «Твой памятник» (1960) из цикла «На площади Ленина в Ереване» армянской поэтессы С. Капутикян (XX в.), посвященный В.И. Ленину.

Таким образом, реквием как жанр с коллективной рефлексией памяти, имеющей ритуально-религиозный подтекст, легко приспосабливается к задачам современной литературы, от которой требуется провозглашение политических идей деятелей революционных движений и лидеров борьбы за независимость.

«Реквием» Адебайо Фалети (Нигерия, XX в.) имитирует семичастную структуру католического источника – прецедентного текста реквиемной молитвы. Спокойствие, предпосылаемое молитвенным прецендентом («Requiem aeternam…» – «Вечный покой…») ассоциируется начальными строками: «Скользишь недвижно над прудом недвижным, / что бережно хранит твой робкий след…» [Там же: 423]. Шестая строфа выражает, что симптоматично, плачевые стенания, осуществляемые около архетипического образа камня-надгробия: «Мне *лить сухие слезы* / *над камнем*, знаменующим безмолвье / прирученной решимости…» [Там же: 424]. Синкретический субъектный образ («ты», «мне», «я») и обилие рудиментов ритуального действа (7 строфа: «Ту землю, что я сыплю…»; «…Смиренье / пред очистительным ее пыланьем…») вызваны самим отстающим процессом развития африканской литературы в силу отсутствия в ней исторического опыта. Замыкающая данная седьмая строфа едва уловимым образом, описанным следующей фразой: «Прикосновенье к пальцам жизни / дарует кратковременный *покой*…» [Там же: 424], выражает требуемое реквиемом желанное умиротворение почившему. Благодаря таковым маркерам, собранным воедино – семичастная композиционная структура, образ покоя, номинация – реципиент понимает, что произведение представляет собой реквием.

В испаноязычной поэзии реквием представлен одноименным стихотворением Хуана Рамона Хименеса (XIX–XX вв.). По своей рефлексивной направленности оно элегично. Вместе с тем центральный субъектный образ «мы», сквозной образ, в котором представлена отгадка – планета Земля, объединяющая всех ее жителей в том, что они равны перед смертью (мы все – равны, мы все – царями / в земле»; «и собраны мы воедино / ее могучими руками» [Испанские поэты XX века 1977: 109–110]) и им предначертано остаться в ней («И нам надеждой: остаемся / в ней…» [Там же: 110]). Однокоренные словоформы «навеки», «вечности», посредством которых возникает ассоциативная связь с реквиемной молитвой («Вечный покой дам им») претендует быть «памятью о жанре» литературного реквиема, выраженной через, в основном, «ассоциативный фон» (Н.Л. Лейдерман). Задача «Реквиема», судя по всему, сосредоточена на том, чтобы быть памяткой всему человечеству о его единой судьбе.

«Реквием по каждому четвертому» (1966) современного белорусского поэта А. Вярцинского. Он состоит из четырех композиционных частей: уступ (вступление), три части и эпилог. На народный характер реквиема, во всяком случае, обслуживающий коллективную память, указывают оба эпиграфа. Первый из них представляет собой выдержки из документального текста: «У часе мінулай вайны загінуў / кожны чацвёрты беларус. (З дакумента) (пер.: «Во время прошедшей войны погиб / Каждый четвёртый белорус. Из документов»), а второй придает свойства народности: «Ой, хацела мяне маці / за чацвёртага аддаці... (З народнай песні)» (Ой, хотела меня мать / За четвертого отдать…) [Вярцінскі][80].

Таким образом, авторская установка в имитирующем школьный урок произведении, намечает два пути восприятия реквиема, траектории которых совмещены в отношении к памяти погибших в Великой Отечественной войне всего белорусского народа. Вступление, выраженное риторическим вопрошанием, строящимся во Вступлении по принципу композиционного кольца («Вы видели лес / Где просвет сквозной? / Скажите, вы видели бор тот?»[81] [Там же]), подчеркивает песенно-музыкальный характер, настраивает сравнительной

[80] Был использован перевод реквиема коренной жительницей Беларуси под никнеймом Нинель [Нинель].

[81] Вегетативные образы играют важную мифопоэтическую роль – подчеркивают вековечность героев войны.

гиперболой в духе эпоса (Где каждой второй нет сосны, / или меньше всего – четвёртой?[82] / Так же было и с народом моим / Секира военной навалы / Прошлась безжалостно по ним» [Там же]) на соответствующее психо-эмоциональное восприятие. Итерационное словосочетание «каждый четвертый» служит тематическим лейтмотивом, структурно-логическим предикатом, а также задает конечное созвучие – рифму – в каждой структурной части с конкретным для нее определяющим словом – образом: «распростёртый каждый четвертый»; «каждый четвёртый был мёртвый» и т.д. В этой связи образуется смысловая как будто нарративно-заклинательная цепь, объединяющая все стихотворение. Собственный структурный элемент реквиема задан начальной строкой второй (основной) части – «Каждый четвёртый был мёртвый / Мир и покой им вечный!» [Там же]. Кроме того, входя в контекст постмодернистской культуры, реквием претворяется в игровом моменте статусом «памятью о жанре», в которой рудиментируются «осколки» жанрового инварианта. Реквием репрезентирован в моделированном уроке «Эпилоге. Урок спряжения» с целью закрепления исторического материала с помощью мнемотехнического приема: «Не забывается тот урон, / Не зарастают прогалины…/ «Дети, вы выучили урок? / Дети, вы проспрягали? / Я иду, / ты идёшь, / а он не идет – / он мёртвый» [Там же], помогающего освоить страшный исторический урок.

Современный молдавский поэт Б. Мариан вносит в жанр аналогичную коммуникативную особенность, посвящая «Реквием *Владимиру Высоцкому*», продолжая тенденцию адресованного конкретному лицу реквиема, идущую от Рильке. В следующем отрывке: «Как в песне пел, так и ходил по краю / Над пропастью, как альпинист в горах… / И вот сорвался – в ад ли, в кущи рая…» [Мариан 2022: 12] приведены центральные образы и словосочетания из следующих песен-стихотворений: «Кони привередливые», «Вертикаль», «Райские яблоки», позволяющие говорить о мнемоническом восприятии – «памяти о жанре», перерастающем в «память о творчестве» Высоцкого в контексте творчества молдавского лирика. Больше того, в стихотворном реквиеме

[82] Усиление мортальной мифопоэтики реквиема происходит посредством селективного использования символов – сосны, имеющей в русской и белорусской традициях негативные коннотации, и цифры 4, намекающей на распятие.

акцентируется внимание на мученической миссии поэта, воплощенной в его стихах: «Он был другим, став песенным мессией…»; «Он в песне жил, в ней мучился и умер» [Там же], что тем самым, на наш взгляд, вносит коррективы в уточнении жанровой природы произведения, роднящегося со стихотворным мартирологом – еще одним жанром поминальной подсистемы мнемонической поэзии.

Лишенные даже обряда отпевания погибшие солдаты предстают в собирательном образе обреченной юности, которая не имеет персональной привязки – такова лирическая ситуация иного – гротескного реквиема «Отпевание обреченной юности» «окопного поэта» У. Оуэна: «Где звон по павшим, словно скот на бойне?..» [Западноевропейская поэзия XX века 1977: 85]. Перелицованность реквиема просматривается в сниженных и несвойственных для совершения панихиды образах: вместо оплакивания природой, родными лицами, тризну по погибшим справляют «…рев чудовищный от канонад, / Да пулеметы трескотней нестройной» [Там же].

Кроме поэтических, история зарубежной литературы знает и прозаические реквиемы. Например, «Реквием по другу» Вольфганга Борхерта (Германия, XX в.), посвященный погибшему во Второй Мировой войне сослуживцу, который, несмотря на поминальную тональность, «воспринимается как гимн жизни, продолжающейся вопреки ужасам войны…» [Платицына 2011: 229]. В романе с элементами драмы У. Фолкнера «Реквием по монахине» (1951) поминальная модальность реквиема трансформируется в проповедническую, хотя и рассчитанную на публицистическое восприятие, в основе свой содержащее мнемонический массовый отклик на событие, имеющее религиозно-виктимный подтекст. Главная идея произведения имеет назидательную канву – духовное искупление наступает после страдания и признания прошлой вины, о чем и говорит героиня: «Может, когда люди страдают, им не до зла, у них нет времени беспокоить и мучить друг друга» [Фолкнер 2001: 443].

Итак, зарубежный стихотворный реквием уже в самом начале своей истории отходит от «храмового» хронотопа и заупокойной молитвы, конституирующих архетип и исходную лирическую ситуацию жанра. Его

стихотворное исполнение фокусируется на представлении коллективной памяти о коллективном объекте поминовения. Несмотря на то что каждый реквием – это авторская переработка структурной части католической заупокойной мессы, в общем единстве поэтических замыслов направленная от коллективной памяти, дарующей упокоение (покой)[83] коллективному субъекту в разных вариантах исполнения, стихотворный жанр имеет свои особенности. Первая связана с представлением реквиема как посвящения умершим близким и знаменитым людям (Р.М. Рильке, К. Кролов, Б. Мариан и др.), то есть жанр здесь имеет личностно ориентированное направление, идущее вразрез с официальной доктриной жанровой архаики[84]. Вследствие чего такая трансформация способствует обогащению реквиема мотивами «о детстве героя», «воспоминания», обретает много видовых взаимодействий – контаминация со «стихотворениями на случай» «Памяти…» (Рильке, Кролов), «На смерть…» (Рильке).

Имея свой национальный тематический колорит, связанный с борьбой за независимостью и параллельно проходящими процессами деколонизации африканских государств, реквием использует в поэтике традиционный коллективный субъектный образ «мы», в наибольшей степени отвечающий «жанровой» концепции борьбы. Так создается новый тип героя «африканского» реквиема, в котором утверждена неразрывная связь личностных ценностей и общественных взглядов. В этих и других модификациях реквиема не забывается коллективная поминальная интенция, а также изначальный молитвенный мотив покоя («Покой вечный дам им»), артикулируемый словосочетаниями типа «Спи спокойно…» и проч., идентифицирующими реквием на протяжении всей истории развития.

Отсутствие четкой регламентации и требований теоретической поэтики к жанру, миновавшему эпоху нормативного становления («рефлективный

[83] В русской православной традиции поминальное выражение из панихиды «Царствие Небесное и вечный покой», посвященное умершему, с аналогичным императивом католического реквиема («Покой вечный дам им»), вероятно, отражают древние языческие представления о заупокойных культах с обязательными пожеланиями лучшей – идиллической – доли усопшим.

[84] В перспективе индивидуальное измерение реквиема, совмещающее в себе память о коллективном начале, способно разрастись до дискурсивно-трансперсонального самосознания, вплетенного в историю, культуру человека (поэма «Реквием» Ахматовой, реквиемы Е. Мнацакановой).

традиционализм»), определяют его стилистические варианты вплоть до гротескного (Галчиньский)[85], сохраняя при этом медиумную функцию, объединяющую два мира – живых и мертвых. И в этом важнейшую роль играет память как непрерывное поминовение. Недискретность ее поддерживается тем, что мнемонический вектор лирической рефлексии приобретает циклические очертания: будучи направленный молитвословно в сакральную сферу «верха», он тем же временем памятует о покойных субъектах, находящих последнее пристанище в хронотопе «низа».

При этом в динамике жанра прослеживается тенденция к редукции коллективной памяти, вместо этого появляется мнемоническое обращение конкретного лица. Хронотоп католической мессы снимается упоминанием о погребенных, убиенных, молитва рудиментируется, перечень же прижизненных биографических реалий поминаемого сближает реквием со стихотворением «Памяти…».

3.3. Мартиролог[86]

Составление списков погибших за веру в календарном, согласно дням смерти (нового рождения), порядке по времени совпадает со становлением христианства в качестве государственной религии (IV в.). Вероятно, этим временем датируются Никомидийский мартиролог, календарь Филокала и африканский мартиролог, хотя сам феномен мученичества известен с Христовых времен: первым мучеником признается Стефан Первомученник, который был побит камнями за проповедь в Иерусалиме прибл. в 33 – 36 гг. Примечательно, что здесь фигурирует образ камня, который наряду с могильным является мнемоническим архетипом – памятью, обращенной к обстоятельствам мученической гибели.

---

[85] Отдельно отметим, что, помимо «квазиреквиема» Галчиньского, в стихотворении «”Да не будет он помянут“» Г. Гейне рефрен, повторяющий номинативный стих и выражающий в апофатической модальности привычную простонародную, исходящую от коллективного субъекта, инвокацию, может считаться антиреквиемным мотивом, заменяющим генетический перформатив молитвы на противоположность – проклятие.

[86] Термин означает (от греч. μάρτυς свидетель, мученик и λόγος – речь, учение, список) список мучеников, преставившихся за веру в католичестве. В православии используется аналог – святцы. Далее употребляется в ином, более суженном значении – список жертв репрессий, гонений и т.д.

Почитание христианских мучеников, праведников и святых берет свое начало в языческом культе героев, так как между ними наблюдается разительное сходство [Нильссон 1998: 29]. И почитание героев и мучеников, окаймленные сюжетом и представляющие вид будь то христианских деяний, языческого романа (древнегреческого, например) и проч., также восходят к ритуальной вегетации умирающего-воскрешающего божества [Фрейденберг 1997: 246 – 249]. Мнемонический культ героев материализовался в материально-культурных объектах. Так, например, культ Аполлона Дельфийского, его героическая победа над хтоническим чудовищем – гигантским змеем Пифона) были воплощены в Дельфийском оракуле – сакральном центре этого древнегреческого региона.

Мученичество создает особого рода прецедент, обращение к которому способствует реактуализации в памяти незыблемой христианской (и не только) истории. Посредством соотнесенной с его идеей памяти о субъекте мученичества в содержании общественного сознания упрочивается связь с культурной традицией, а также сам феномен незыблемости христианской веры в его самом главном проявлении – практическом следовании Иисусу Христу, претерпевшему страдания крестных мук во избавление грехов человеческих, наподобие иудейского «козла отпущения», греческого «фармакоса», избавившего общину от накопившейся негативной энергии [Жирар 2000: 123 – 127]. Термин мартиролог, перекочевав в литературу, стал жанром, в центре внимания мировидения которого находится «мнемоническое перечисление умерших и связанных с ними историй, заслуг и пр.» [Иванюк Жанровая репрезентация времени 2017: 97].

В европейской литературе его история начинается на исходе античности стихотворным циклом «Паренталии» (об умерших родных) и «Преподаватели» (об умерших коллегах) Авсония (Древний Рим, IV). Вот что пишет Авсоний в предисловии к циклу, состоящему из 30 погребальных речей – нений, предполагая их поминальную функцию, которая была уже упомянута в первой части диссертационного исследования. В связи с чем понятна настойчивость, с которой манифестируется во «Вступлении» практическая задача поминальных стихов: «Милых своих имена, погребенных по должному чину, / Я уж оплакал в слезах – ныне оплачу в стихах. / Словно нагие они, пока не украшены словом, / А

погребальная речь – лишь погребению честь. / Нения! В день похорон ты берешь на себя все заботы, / Не позабудь же теперь долг перед теми, кто мертв…» [Поздняя латинская поэзия 1982: 49].

Примыкает к «Паренталиям» поминальный список книги «О преподавателях Бурдигалы», коллегах поэта: «Ныне я вас помяну: нас с вами не кровь породнила, / Нет, – но людская молва, к родине милой любовь, / Наше в науках усердье, забота о наших питомцах / Нас породнили…» [Там же: 64]. Исходным ритуальным событием обоих текстов является поминальная, воспроизводимая надгробная речь в определяемом культом месте захоронения, оно же определяет лирическую ситуацию: «…долг перед теми, кто мертв, / Долг ежегодный, теням воздаваемый волею Нумы…» [Там же: 49].

Английский писатель Беда Достопочтенный (673 – 735) составил первый в Европе «исторический» мартиролог, где помимо указания имени святого, места и даты жестокой казни, была изложена его краткая биография. Подобные мартирологи представлены и в литературе континентальной Европы: мартиролог, скрещенный с трагедией, немецкого поэта А. Грифиуса «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость» (1657), «Холм» (об умерших знакомых) Э.Л. Мастерса (США, XIX–XX), маркированный стилистически сниженным описанием умерших знакомых («Где Элмер, Герман, Берт, Том и Чарли, / Слабый волей, крепкий в труде, / шут, пьяница, забияка? – / Все, все спят, спят на холме» [Американская поэзия в русских переводах 1983: 199]), демонстрируя таким образом редкий пример иронического мартиролога, «Мартирологи» (9 книг, 1972 – 1993) канадского поэта и музыканта Барри Филипа Николь (1944 – 1988), подписывающегося bp Nichol, сходны с прозаическим «Мартирологом» (1970 – 1986) в виде дневниковых записей советского кинорежиссера А.А. Тарковского. Разнообразие жизни, запечатленное в слове, не упускающем всех «уголков», «деталей» и элементов окружающего мира – в этом заключается настоящий замысел «конкретной поэзии», как признается сам Николь: «I want to write a history of his present moment / brings me here pen in hand / late sun of a spring day…» [Nichol 1976] («я хочу написать историю этого настоящего момента /

который привел меня сюда с пером в руке / поздним солнцем весеннего дня…»[87]). В этом и рецептурное предписание мартиролога быть поминальным перечнем кого-либо (чего-либо), сведенным в единое смысловое поле бытия. О своеобразной перезаписи воспоминаний и ассоциаций, связанных с прошлым и настоящим, по итогам которой создается структуроподобие сложного мирового бытия, намекается поэтом в эпиграфе, предпосланном тексту: «The road which leads through the brush to the mountains is now open, / The road which leads to the tatter-heap of memories is now closed. *Trobriand Island Prayer*» («Дорога, которая ведет через кустарник в горы, теперь открыта, / Дорога, ведущая к груде обрывков воспоминаний, теперь закрыта. *Молитва Тробрианских островов*»). Его смысл заключается в том, что поэт как бы переоткрывает настоящую «естественную» жизнь воспоминаниями о прошлом, идя этой нелегкой дорогой «через тернии к звездам» (парафраз этого афоризма находится в первой фразе эпиграфа), таким образом заново творя новое мировидение.

Мартиролог в жанровом отношении осуществляет родство с другим древним жанром – эпиграфией, оно прослеживается в идейно-художественном замысле – нанести своей поэзией памятную надпись на бытии, и в практическом – нанесение строк небольшого стихотворения «на гравии в одном из парков Торонто» с целью «заставить праздно фланирующего “читателя” задуматься – а не одинок ли он сейчас…» [Нестеров 2006: 97], а также оставить мемориальную запись в функции уникального *напутствия* – того, что написано *на пути следования* человека. В этом перформансе видна взаимосвязь жанра с мнемоническим архетипом – образом камня, присутствие которого также прочитывается в эпиграфическом образе *груды обрывков воспоминаний,* которые исполнены стремлении «отметиться» в бытии «на камнях» (хронотоп, нарочито замещающий условно художественный мир жизненно-реальной сферой чувственного бытия), в собирательном смысле представляющих мнемонический архетип. Наконец, взаимосвязь с травелогом – жанром, содержащим мнемонический мотив, очевидна, поскольку все произведение пронизано

[87] Здесь и далее перевод стихов этого поэта выполнен автором настоящей работы.

референтным образом пути/дороги, соединяющей воспоминания с действительными впечатлениями.

Списки умерших поэтов (мартиролог), творивших в определенном периоде истории литературы, а также принадлежавших к одной школе, направлению, получают распространение в XX веке. Дерек Стэнфорд в знаменитой статье о поэтах 1890-ых годов [Stanford 1965] приводит перечень английских поэтов с указанием причины их смерти, демонстрируя таким образом в жанровом отношении совмещение биографии и мартиролога. (Тенденциозным продолжением его можно считать стихотворение Ханны Арендт, озаглавленное инициалами «W.B.» и датированное 1942 г., посвященное мученической смерти ее друга, философа Вальтера Беньямина [Коваль, Крюкова 2024: 122 – 137], в связи чем представляющее собой скрещивание лирических мартиролога и некролога.)

Из всего видно, стихотворный мартиролог оказался достаточно востребованной жанровой формой поминальной подсистемы мнемонической поэзии, гибкой для взаимодействия с другими жанрами.

Аналогом западноевропейских поминальных сборников Авсония, Беды Достопочтенного и других в восточной литературе, существо которой насквозь пропитано религиозным мировоззрением, оказывается «Тазкират ал-аулийа» («Поминание святых» или «Поминание друзей Божьих») Фарида ад-Дина Аттара Нишапури (Персия, XII – XIII вв.), прозаическая агиография, состоящая из 97 «зикров» – «поминаний» святых суфиев, структурно занимающих 97 глав (одному объекту поминания посвящена одна глава). «Каждый отдельный зикр – это памятка о конкретном святом, набор того, что следует помнить о нем и поминать из его речей» [Чалисова 1989: 142].

Лирика ближневосточных и дальневосточных стран также изобилует поминальной тематикой: газель «Великим шахом царства дум я Низами зову...» узбекского поэта Муниса Шермухаммада (XVII – XIX вв.), «В девятый день девятой луны вспоминаю о братьях, оставшихся к востоку от горы Хуашань» Ван Вея (Китай, VIII в.) о дне почитания предков, «Весна тревожней стала и грустней…» Ли Цин-Чжао (Китай, XI–XII вв.), включающая метафорический

мотив ритуального плача, «На реке Ганьчжоу встречаю день поминок по матери» Ле Кань Туана (Вьетнам, XIV–XV вв.), написанное в изгнании. Поминальная тема затронута в стихотворении «Дни поминовения» современного индийского поэта Гаган Гила (р. 1959), она подводит к идее необходимости консервации и архивации коллективной памяти, укрепляющей общественные основы в столь быстро меняющемся современной мире, что подчеркивается последней строкой: «Однако воду для возлияний мы всегда подавали только нашим отцам» (пер. Д. Веденяпина) [Гаган 2009: 182].

Таким образом, поминальная подсистема мнемонической поэзии в представленных жанрах имеет несколько общих черт и типологических характеристик. Она, прежде всего, репрезентирует память в повторно-длящемся модусе времени, связанном с могильно-храмовым хронотопом, что определяется соответствующими координатами направления («циклическое», соединяющее «верх» и «низ», присуще реквиему, «низовое» характерно для стихотворения «Памяти…» и мартиролога) лирической коммуникации.

§ 4. Мнемонические мотивы в стансах и травелоге

Общими и характерными для всех национальных вариантов стансов, восходящих к провансальской поэзии, являются такие признаки, как медитативный стих [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 1028], определяющий тематический диапазон жанра, замкнутые, не регламентированные метром и размером строфы, что позволяет говорить об их трансжанровости, обеспечивающей им способность «сочетаться с другими лирическими жанрами» [Иванюк Жанры провансальской лирики 2007: 196]. Такая особая сущность стансов, уклоняющаяся от канонизации, может быть прочным основанием для использования ими мнемонического мотива.

«Стансы на смерть отца *(На смерть магистра ордена Сантьяго дона Родриго Манрике, его отца)*» Хорхе Манрике (Испания, XV в.) представляют контаминацию собственно стансов с эпитафиальным «На смерть…». При этом поэт использует риторическую (каноническую) структуру эпицедиума, которая

регламентирована обязательными введением, взыванием (хвала и примеры из истории), утешением и заключением. Память – в остаточной функции утешения представлена лишь в заключении. Вставная молитва [Иванюк 2012: 27] придает стихотворению гибкий и открытый характер, что облегчает взаимодействие станса и «На смерть…».

«Стансы» (XVI–XVII вв.) Онара де Ракана – пример использования жанром концепции более старшего по историческому возрасту идиллии. Рамочная композиция стансов, медитирующих на извечную тему всепоглощающей смерти, включает идиллическую тему, сформулированную узнаваемым мотивом «О, счастлив тот, кто…» (разновидность распространенного «Блажен тот…», используемого «отцом идиллии» Феокритом). Лирический герой живет в гармонии с природой вдали от городской суеты, занимается сельским хозяйством, охотой – всем тем, чем радует жизнь «естественного человека», предвосхищаемого задолго до Ж.Ж. Руссо. Возвращение к идиллическому («память жанра») состоянию безмятежного бытия – своеобразная сублимация душевного страдания, тревоги, спасающая лирическое «я» от элегических размышлений быстротечности жизни, заданных в начале стихотворения: «Тирсис, пора и нам подумать о покое: / Полжизни прожито, и что еще другое, / Как не могильный холм, в конце пути нас ждет» [Европейская поэзия XVII века 1977: 614]. «Память идиллии», мотивируемая желанием (перформативом) покоя, предвосхищает ожидаемую в приподнятом стиле развязку, приносящую долгожданное забвение треволнений: «Глушь, сердцу милая! Вдали от жизни шумной, / Вдали от суеты, от роскоши безумной / *Я начал забывать* страданья прошлых дней» [Там же: 616]. Так, жанровая вставка идиллии в стансах участвует в формировании мнемонического мотива, созданного как внутритематической перипетией, так и обусловленного генетическим опытом «памяти жанра».

Изначально сходная в своей антиэлегической направленности установка в «Стансах к маркизе» Пьера Корнеля (Франция, XVI–XVII вв.), маркируемая посланием, для преодоления узнаваемых элегических топосов (всевластность «бега времени» над всем преходящим в мире людей) применяет более веский прием продления бессмертия, предпринятый в стихотворном «памятнике»: «Но

уберег *от разрушенья* / Я *некий дар – он не прейдет*, / Мне с ним не страшно *лет теченье*, / Его и *время не берет*! // Да, Ваши чары несравненны, – / Но те, что мало ценит свет, / Одни пребудут неизменны, / *Переживут* и Ваш расцвет» [Там же: 690]. Таким образом, медитативно-философская рефлексия стансов, обладающая достаточно высокой жанровой валентностью и вследствие этого открытостью, использует известный мнемонический мотив, адаптированный в новых условиях к скромной саморепрезентации творчества, занимающей структурно центральные – 4, 5 строфы – восьмистрофного творения.

В «Стансах» (1819) Дж.Г. Байрона мнемоническая функция, обозначенная микротемой в формате жанровой вставки стихотворного «воспоминания», сдвигается к финалу (5-я из 6 строф): «*Воспоминания* / На расстоянье / Ведут дознанье / Былых утрат…» [Байрон 1974: 129].

Определяющей силой движения от одной сложившейся парадигмы к другой является наличие внутренних противоречий, накопившихся в литературном процессе определенного периода, конкретнее – изменения во внутренней организации текста и структуре художественного образа, детерминируемые основополагающими принципами соотношения «идеального и жизненно-реального», а также «воздействия на реципиента красоты и наслаждения» [Борев Художественное развитие 2001: 6]. Кроме того, оказывает влияние на трансформацию художественно-культурных циклов «идея человека» как отражение обобщенного типа мироотношения, выработанного под воздействием мировоззренческих (философских, научных, религиозных, собственно художественных) факторов. Для модернизма, к примеру, характерен тип «“деятельно-практического” мироотношения, который наметил траектории освоения «“внутренней”, субъективной сферы человеческого бытия, духовного опыта в его полноте, в его значимости для личности» [Москвина, Мокроносов 1987: 141], будучи подготовленный исторически предшествующим опытом искусства, особенно иррациональной философией А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона и других. Ориентированное на Средневековье с его концептами, связанными с абсолютной духовно-творческой субстанцией, модернистское

жизнетворчество по-новому мнемонически преобразует опыт: художник не только часть ее, но проводник, в котором отражена вся бренность и вечность природы, суетность и безмятежность и проч. онтологические антиномии. В отличие от романтизма с его безраздельным доминированием субъективной сферы человеческого духа, в модернизме поэт – творец, который генерирует идеи сглаживания противоречий, пронизывающих окружающий мир. Отсюда попытка найти консенсус тотального противоречия в стремлении «восстановить органическую связь личности с природой» [Борев Модерн 2001: 261], против которой восставал романтик. Объяснением противоречий мира являются стансы Р.М. Рильке. В его «Зимних стансах» (1906) мнемонический мотив выражен императивным призывом «припомни», он становится аргументом в пользу принятия всеблагости бытия сотворенного мира и его телеологии. Мышление о бытии соизмеряется онтологическим принципом круговорота природы, корреспондирующим с мифом о «вечном возвращении»: «*Припомни* блеск былого: часы отдохновенья пред рассветом…»; «*Припомни* крыльев голубя сверканье… / все мимолетное, – *благоуханье* / *цветка*…» [Рильке 1977: 310].

Императивный мотив мнемонического оказывается вплетенным в стансы, он требуется для побуждения субъекта к философской медитации (платоновское умственное созерцание идеи методом припоминания), с помощью которой осуществляется выполнение жанрового задания, художественно обосновывающее непрерывное и постоянное становление бытия с его неизменными принципами всеобщего оборотничества. Главной мысли стансов в этом случае наиболее соответствует противоположный элегическому императив «Memento vivere» («Помни о жизни»), отражающий в лапидарном виде жанровую концепцию.

Таким образом, завуалированный под медитативную рефлексию стансов мнемонический мотив, если и не симптоматический, то опосредованный и довольно частоупотребительный, играет роль привлечения внимания к памяти о чем-то, о ком-то, выполняет функцию медитативной связки.

Мнемонический мотив встречается и в травелоге – лиро-эпическом жанре с центральным образом пути. Путь имеет непосредственное отношение к

памяти/воспоминанию, когда, например, как в восточной философии по традиции, идущей от даосизма (дао – с кит. путь), коррелируется с бытием, человеческим существованием. К примеру, стихотворение с характерным для травелога, но метафорическим (путь – жизненная стихия) в данном случае заголовком «В пути» средневекового вьетнамского поэта Хоанг Дык Лыонга (XV в.), перифразирует известный интертектуальный екклесиастический мотив, использующий, хотя и в апофаптической версии, мнемонический композит:

Дорога длинна, вернее – она *бесконечна*
Люди проходят, так было древле и ныне.
Ныне живущие не отдыхают в дороге,
Жившие древле – где они? *Нет* их *в помине*.

[Классическая поэзия Индии 1977: 539].

Мотивы травелога и воспоминания соединяются в «Путешествии по моей земле» (1892) А. Нобре (Португалия, XIX): «Смотрю на угольки в жаровне / И *вспоминаю* всё любовней, / Деньки, когда я был юнцом; / И счёт часам в мечтах теряю: / Поездки наши повторяю…» [Нобре]. В стихотворении травелоговый сюжет является лирической экспликацией «воспоминания», «о детстве героя» в визионерских отступлениях лирического «я».

Таким образом, идейно-художественная корреляция памяти (травелог), как и ее мотивная структура (стансы), являются дополнительным, но важным, способом реализации художественной литературой мнемонического потенциала. Подобное встречается в оде с присущей ей тематической апелляцией к событийности, призванной «по умолчанию» остаться в памяти на долгое время, в ее натальной («по случаю рождения») разновидности – генетлиаконе; визионерская поэзия испытывает также на себе влияние и присутствие мнемонического мотива, становясь стимулятором его возникновения, что убедительно доказывается лирическими стихотворениями «о детстве героя», «воспоминаниями». Об этом речь пойдет в соответствующих структурных частях диссертационного исследования.

§ 5. Мнемонический потенциал в жанрах восточной поэзии

В традиционном для мусульманских стран жанре касыды генетически заложена племенная (коллективная) память о славных воинских и иных достижениях прошлого, аналогичная скандинавской саге, европейской героической поэме и проч. Архетипический образ камня Каабы конституирует исходный жанровый хронотоп («жанроформирующий фактор», по В.М. Головко), служа местом общественного обозрения касыд, «тексты-победительницы которых вывешивались на нем» [Иванюк Касыда 2023: 56]. Внутритекстовая презентация мнемонического концепта касыды, генетическое назначение которой «состояло в восхвалении правителя и увековечивании его имени» [Рейснер, Чалисова 2007: 176], инкорпорирована в композиционное ядро – касд, берущее на себя аналогичную задачу прославления «коллективных подвигов, память о которых пробуждается у странствующего пустынею бедуина и его возможных спутников встречей с покинутым становьем своего племени» [Иванюк Касыда 2023: 57]. Композиционно-тематически касыда также представляет память о местах кочевья племен возлюбленной (насиб), возвращающую сознание поэта во время испытанных любовных страстей и неизбежно следующих за ними разлукой и печалью. Так, в касыде одного из родоначальников и изобретателей ее жанровой композиции, Имруулькайса (VI в.), звучат такие стихи: «Спешимся здесь, постоим над золою в печали, / В этих просторах недавно еще кочевали // Братья любимой…»; «*Помнится*: Умм аль-Хувейрис ушла – я рыдал…»; «Я *вспоминаю* сегодня счастливейший день / *Помнится* мне…» [Арабская поэзия средних веков 1975: 25, 26]. Очевидно, что стоянки бедуинов-кочевников, являющиеся временными жилищами, вместе с воспоминаниями о них представляют архетипический сюжетный образ, а заодно составляют параллель к архетипическому образу дома, обязательно возникающему в сознании субъекта-«*анамнезера*»[88] (вспоминающего) в традиции европейской и русской поэзии, о чем речь пойдет далее.

[88] Позволим себе сконструировать окказиональный термин по лингвистической аналогии с визионером – лирическим субъектом жанра видения и вообще визионерской поэзии.

В другом продуктивном жанре восточной лирики – газели, например, арабского поэта Абу Ибн Раби (VII – VIII вв.) с названием по первой строке жанровая концепция, вызванная припоминанием мест кочевья, подчеркивается и упрочивается архетипическим образом камня, фигурирующим в функции мнемонической метки: «Три *камня* я здесь положил и чертою отметил дорогу / Которой мы шли, и *припомнил* наш отдых на этом привале» [Там же: 221].

Состоятельность жанра рисы (арабская элегия) определяется, как и в европейской, а также русской поэзии, кладбищенской медитативной тематикой, как правило, содержащей мнемонические мотивы. «В Агмате на холме теперь твоя могила – / Как *память* о тебе, ее мы свято чтим» [Там же: 693], – не без гордости о покойном поэте Аль-Мутамиде произносит его потомок, коллега по перу, Ибн Аль-Хатиб (Гранадский эмират, XIV в.). В отличие от нее марсийя (элегия-плач) слагалась «матерями, женами и сестрами погибших воинов в память о них» [Бертельс 1960: 93]. Являясь аналогом одновременно плача, стихотворения «На смерть…» или «Памяти…» в европейской поэзии, она в своей структуре несет мнемонический (точнее, поминальный) мотив, иногда приходящийся на начальные бейты: «Бывало, *вспомню* о тебе – и на душе светло. Теперь в печали и тоске рыдаю / *вспоминая*» (марсийя с названием по первой строке Абу-аль-Атахии (Багдад, VIII – IX вв.) [Арабская поэзия средних веков 1975: 295]. Касыда, как и газелла (газель), под воздействием исторических условий культурного взаимодействия между народами становится отчасти национальным жанром испанской литературы. Результатом смены традиционной исламской локализации явился ее неизбежный синтез с европейскими жанрами, в том числе с мнемоническими и мортальными. Так, в лирике Ф.Г. Лорки встречаются «Газелла о воспоминании» («Останься хоть тенью милой, / но память любви помилуй…»), «Касыда о плаче» («Я захлопнул окно, / чтоб укрыться от плача…»), представляющие, что симптоматично, тематизацию жанра, близкую «памяти о жанре».

Традиционные жанры японской лирики, кроме обычного репертуара чувств, страстей, переживаний, воспевают память. Суггестивная логика художественной

мысли хокку – традиционного лирического жанра японской поэзии – содержит мнемоническую энергетику, самораскрывающуюся в ходе созерцания описанной стихотворением картины природы. Причем, памятный потенциал связуется с архетипическим образом камня, источается из него, словно из художественного кода, способствующего познанию мира. В хокку японского поэта первой половины XX века Фукио Сиба сплетаются мотивы смерти и жизни, проецируемые на запечатленную картину храма: «Храм в горной глуши – / над камнем надгробным нависли / цветущие ветви…» (пер. А. Долина) [Поэты хайку первой половины XX века 2012: 182]. В едином семиотическом комплексе (храм), плотно нагруженном мортально-витальными образами, созревает ассоциация воспоминания жизненного опыта, форсирующая мысль о том, что смерти неустанно сопутствует рождение («цветущие ветви»), точнее – в бытии рождение довлеет над смертью. Такое понимание обусловлено дзэн-буддизмом, который «в своей сущности является искусством проникновения в природу самобытия» [Судзуки 2002: 9].

Жанр танка своей «поэтикой намека и обертона» (А. Долин) органично вписывается в контекст современной японской поэзии первой половины XX века, памятуя средневековую традицию ее основными принципами – скрытыми реминисценциями, символикой зеркального «духа-разума» (А. Долин), при которой дух отражает рациональное состояние материи. Ряд особенностей древних жанровых аналогов возникает в результате использования подобных тем, всплывающих в памяти при восприятии произведения: «Хорошо на душе / оттого, что по древнему тракту / я сегодня иду…» (пер. А. Долина) [Поэты танка первой половины XX века 2012: 162] – восторгается Оноэ Сайсю, запечатлевая роль пути как образа «памятующей протяженности», которую отмечали ходьбой целые поколения людей. Из этого возникает более понятный образ «живого пути» (ср.: философско-религиозные направления Древнего Востока, в основе своей содержащие постижение сущности сакральной категории Пути – «Даосизм», «Дзэн-буддизм»). К тому же, к этому первому – имманентному – значению и роли пути, воскрешенному в памяти современного поэта, добавляется

интертекстуальная мнемоническая связь: огромное количество поэтических текстов обращено рефлексией к этой теме: «Сопровождая государя в прогулке по ущелью Люк-Ван, вторю написанному высочайшей рукой» (Тхэн Нян Чунг, Вьетнам, XV в.); «Следуя за государем в походе на Запад, вторю начертанному высочайшей рукой “воину”, тоскующему по дому» (Лыонг Тхе Винь, Вьетнам, XV в.). Оба стихотворения воспроизводят перелагаемые мотивы, что говорит о популярности самого процесса написания стихов в пути, означающего близость слова-пути-памяти.

Точно так же дело обстоит, когда в фокусе рефлексии современной танка находятся легитимизированные национальной поэтикой образы: «На утесе стою / и вижу, как волны прибоя / бьют о камни внизу, / оставляя белую пену – / зелена пучина морская…» [Поэты танка первой половины XX века 2012: 161]. В использовании гомогенных образов – таких, как путь/дорога, видны сходства танка с хокку. Например, у Фукио Сиба имеется цикл хокку под общим заголовком-перекрытием «По дороге от храма Тюдзэн-дзи к “Полю боя”», напоминая, таким образом, «травелоговые» стихотворения с синонимично-предикативной номинацией: «Возвращаюсь из даосского храма Цзинсыгуань, а Ван Бай-Юнь – следом за мной» Мэн Хао-Жаня (Китай, VII-VIII вв.); «Провожаю друга, отправляющегося путешествовать в ущелья» Ли Бо (Китай, VIII в.). В Корее существовал даже особый жанр «путевых записок» (кихен-каса), отчасти функционально выступающий в качестве путеводителя (греч. итинерарий).

Таким образом, танка и хокку, как и жанры ближне- и дальневосточной поэзии (касыда, марсийя, риса и проч.) в целом, апеллируя к своим внутрилитературным ресурсам, используют коллективную память литературной традиции, служащую философско-религиозной подпоркой и тематической грунтовкой для более узкой – внутритекстовой (имманентной) – памяти, объединяющей тематические рефлексивы (образы, мотивы) в русле указанных и иных жанров.

§ 6. Репрезентация мнемонического мотива в мемориальной жанровой традиции зарубежной лирики (стихотворный «памятник», экфрасис, эпиграфия, стихотворение «В альбом»)

Обобщающим отличительным признаком мемориальных жанров является обратимость поэтической рефлексии на материальный знак (носитель) памяти, предполагающий существование реального референта – памятника, стелу, обелиска и т.д.

Одна из мемориальных литературных форм, в жанровую концепцию которой положена самопрезентации авторского «я» (помимо автобиографии, которая рассмотрена будет ниже), совпадающее с лирическим «я», есть стихотворный «памятник», чья традиция охватывает очень широкие национальные пространства и периоды времени [Жиляков 2011]. Стихотворный «памятник» вбирает в свою поэтику основные автобиографические характеристики поэта, а также свойства, нормы, принципы художественно-методологических циклов, демонстрируя невероятную адаптационную функцию, сочетаясь с разными структурными компонентами экфрасиса, расположенного, как правило, в начале стихотворения, где репрезентируется сравнение вековечности поэтического произведения с известными архитектурно-монументальными творениями. Взаимосвязь с мнемоническими жанрами осуществляется на основе мемориальной архитектоники. Поясним на некоторых примерах.

В стихотворении «Почетный столп» Р. Геррика (Англия, XVI – XVII вв.), представителя «кавалерских» поэтов, чье творческое кредо – «погоня за счастливым мгновением» [Шайтанов 2010: 277], поэтический труд уподобляется по традиции образу почетного столпа, который «Прочней иных колонн / И бронзы полновесной» (Пер. М. Бородицкой) [Геррик 2007: 227]. Намерения запечатлеть его вековечность иллюстрируются в форме фигурных стихов, наиболее соответствующих барочному смещению идеального в сторону репрезентации знака в искусстве, в результате чего образуется оригинальный в своем роде эмблематический стихотворный «памятник», обеспечивающий не только вр*е*менное, но и визуальное бессмертие: «Пред натиском любым, / И основанье

держат прочно / Слова, расставленные точно» [Там же: 227]. В основе структурносообразного сходства стихотворного творения с монументальным столпом, прототипом которого, вероятно, является ветхозаветная Вавилонская башня, безусловно, находится архетипический образ камня, воплощающий мнемонический перенос архитектурной формы в словесную архитектурно-фигурную организацию. Таким образом, стихотворный «памятник» посредством экфрастической «памяти жанра», обычно метафорически продуцируемой первоначальными стихами стихотворных «памятников», возвращается к своим монументальным первоистокам, – к той первоначальной рефлексии, в центре внимания которой была впервые произведена попытка репрезентации поэтического бессмертия, заложившая многовековую жанрово-тематическую традицию. При этом, что очень важно, соблюдается распространенное «автобиографическое» правило стихотворного «памятника» – быть свидетельством завещательного (тестамент) периода творчества поэта (стихотворение Геррика и здесь содействует прецеденту, оно завершает книгу «Гесперидыы»).

Визуально воспроизводя композиционной организацией стихотворения ростральный абрис почетного столпа, Геррик приравнивает тем самым слово к конструктивным элементам архитектуры, материализует его, встраивает вербальный (идеальный) смысл в архитектурный хронотоп бытия, характерный одновременно и для классического, и для барочного мировидения, к чему в суммативной реализации и стремится автор[89]. Такое представление удвоенного способа существования стихотворного «памятника» предполагает наличие в нем невероятного потенциала совмещать в поэтике два вида искусства, а в жанровом отношении синтезировать мемориальное (имеющее опосредованную, но референтную связь с материальным воплощением формы памятника) и собственно мнемоническое (имеющее конвенцию с идеальным воплощением содержания памяти) мироотношения, т.е. соединять знак и его скульптурно

[89] Такой «суммативной реализации» вторит игра со значением слова, вызванная лингвистической синонимией (pillar (почетный) – pillory (позорный) столб, рассчитанная и на сдвоенное смыслообразование, и снятие дихотомических противоречий классического и перекошенного гротеском барокко. Таким образом, положительный и отрицательный опыт памяти оказываются равнозначными.

реализуемое означаемое. «Почетный столп» Геррика, являясь «графической экспликацией словесного образа» [Сахно 2014: 113], представляет наиболее эффективную пространственно-временную репрезентацию памяти: оставление видимого следа творчества влечет за собой мнемоническое обращение к нему. В иной авторской версии стихотворного «памятника» (шестистрофное «His poetry his pillar» («Его поэзия – его столп»)) метафорический образ поэзии, увековеченный потомками, претендует уже на то, чтобы стать пирамидами (Pyramides). Таким образом, Геррик делает акцент на материализации памяти, в прямом смысле ее мемориализации: он оканчивает поэтическую рефлексию там, откуда начал, отталкиваясь от нее (Гораций, Ронсар), и направляет ее в предметно-описательную сторону. Переосмысление памяти в мемориальность (идеи в материальное ее воплощение) – тенденция развития английской традиции стихотворного «памятника», усиливающая и преувеличивающая экфрастичную «концепцию» жанра.

Продолжает ее стихотворение «Мемориальный столб» (1827) английской поэтессы Ф. Хеманс (XVIII – XIX вв.), посвященное частному памятному событию – расставанию графини Энн Пембрук с матерью, благочестивой Маргарет Пембрук, случившемуся в 1656 году и оказавшемуся для последней предсмертным. Такая специфическая мнемоническая интенция лирической рефлексии, не вписывающаяся в традиционную субъективную репрезентацию творческих заслуг, характерную для стихотворного «памятника», обозначает, кроме мемориальной темы, приуроченной к предметно ощущаемому знаку (столбу), принадлежность к поминальной поэзии, руководствующейся тематическим обращением к отнесенным к определенной календарной дате и воспроизводимым на регулярной основе памятным событиям, имеющим что-то вроде обрядового значения. Маркером поминального рефлексии являются следующие строки, содержащие аллюзию на стихотворный реквием: «Where, deep within thy breast, / The sounds and dreams of other days / With memory lay at rest…» [The poems of Felicia Hemans 1875: 411] («Где, глубоко в твоей груди, / звуки и мечты других дней / С *памятью покойся и спи в покое*…»)[90].

[90] Перевод наш.

Таким образом, в стихотворении органично сплетены поминальная и мемориальная тематики: первая, конденсированная в образе предсмертной валеты, вторая же – в образе отрефлексированного поэтическим воображением каменного знака – мемориального столба.

«Памятник» Бертольда Фиртеля (Австрия, XIX – XX вв.) в содержательный центр стихотворения помещает образ камня в качестве символа того грандиозного значения, которые внесли в продление грядущих дней предки: «Они, отдав свой день грядущим дням, / Все отдали тем самым, что имели. И это надлежит обдумать нам, / А *камень сей* послужит данной целью» [Западноевропейская поэзия XX века 1977: 30 – 31]. Субъектный собирательный образ «мы», адресующий лирическую речь о героях в третьем лице множественного числа («они»), отражает результат скрещивания в произведении мемориального с мортальным мотивом, образуя нечто вроде погребальной (эпитафиальной) элегии греческого типа, восходящей к «Павшим при Фермопилах» Симонида Кеосского (VI – V вв. до н.э.).

Стилизованное под стихотворный «памятник» произведение Христо Ясенова (Болгария, XIX – XX вв.) «Воздвиг я замок бронзовый в лазури…» (из цикла «Рыцарский замок») восполняет, с одной стороны, имеющуюся жанровую традицию, с другой же, несколько уводит в сторону «памятью о жанре», но все же разнообразит мнемонический арсенал мемориальной лирики. Надо сказать, что здесь функция стихотворного «памятника» несколько переиначена – его возведение предназначено для укрытия от общества и усмирения поэтической экзальтации: «и, недоступный в нем для дольних сил, / сердечные там убаюкал бури / и скорбь пророческую усыпил» [Ясенов 1990: 189]. Лирический субъект оказывается в искусственном положении, поскольку «зажил там высоко и надменно, / от мира и от бога отчужден» [Там же]. Такая этическая установка не подходит ему, и он решается на разрушение наложенных на себя «аполлонических» оков: по воле самого лирического «я» замок разрушается, преображается концепция самого творчества. Теперь поэт возвращается к дионисийскому истоку, провозглашающему роль поэта как бунтаря, жертвы во имя народа и истории: «Но в пепле их, живой подобно ране / мое трепещет сердце

и зовет… / А вековая скорбь моя, ветрами, громами став, и плачет, и поет» [Там же]. Таким образом, вопреки устоявшейся концепции личности и понимания творчества, представленной в аспекте скульптурно-архитектурного увековечения, коррелирующегося с метафорическим «памятником» и его производными, Христо Ясенов утверждает противоположную идею творчества как стихии, не подвластной нормированию и материально-рациональному измерению, но подчиненной все тем же неисчерпаемым законам памяти.

Данное отступление от жанровой традиции и становление на путь аллюзийного («память о жанре») к ней отношения одновременно означает намеренный отказ от мемориальности – запечатления величия поэтического творчества в референциальных знаках и формах памяти, что закономерно для модернизма и в целом – последующей литературы XX века.

В стихотворном «памятнике» Я. Менарта (Словения, XX – XXI вв.) – даже в пародийном исполнении жанра – присутствуют пересечения с генеалогической поэзией в виде мотива, замещающего коллективной мнемонической интенцией личную память, императивно выраженного тирадой: «Прошу, как скромный патриот, / фамилию на пьедестале! (в конце не «д», а «т»!), и дале – / СЛОВЕНЦЫ, УМНОЖАЙТЕ РОД!» [Поэзия социалистических стран Европы 1976: 762], призывающей к выполнению демографической программы. Вместе с этой субъектно-объектной трансформацией менятся сама тональность «памятника»: поэтическая воля приходит на смену завещательной модальности. Так, проходя через длинную историю своего развития, свойственную жизни жанра, поэтический «памятник» тенденциозно сближается с иными жанровыми формами (эпитафией, реквиемом и проч.), сохраняя при этом генуинный архетипический образ каменного мемориала, породившим начальную художественную рефлексию.

Понятие эпиграфической лирики охватывает обширный корпус текстов, объединенных феноменом стихотворной надписи, не обладающей «собственной жанровой модальностью» [Иванюк Эпиграфия стихотворная 2022: 50], что обусловливает вариативность жанровой презентации эпиграфии (сатирическая эпиграмма, стихотворения «в альбом», надписи на памятнике, книге и проч.). Уже

своим телеологическим замыслом эпиграфия фиксирует структурно-содержательное наличие памяти. Первое вероятностное предназначение надписи стихотворной, генетически обусловленной переносом ее в литературное бытование с каменного носителя, быть своего рода девизом, памяткой. Выражая мысль с помощью надписи стихотворной, поэт рассчитывает на запоминание ее другими людьми, поскольку она несет в себе, как ему видится, в лапидарном виде законченный и весьма важный, исходящий из жизненного опыта, обобщающий смысл, разрешающий типологичные проблемы человеческого существования, этики и бытия. Поэтому надпись стихотворная всегда гномична – она в краткой форме несет в себе поучительно-эпистемологический заряд, подобно известным изречениям мудрых людей, оставивший в истории свой след. Надписи производились на разных предметах искусства. Одна из старейших дошедших до нас эпиграфий – надпись на колонне Сейкила (найдена на территории Турции, датируется ок. 200 г. до н.э.) прямо указывает на мнемоническое предназначение: «Я – изображение в камне. Сейкил поместил меня сюда, / где я останусь навсегда, являясь символом вечной памяти» [Эпитафия Сейкила].

Атанас Далчев (Болгария, XX в.) вкладывает в надпись патриотическое содержание: «Кто за ближних голову сложил, / нам он – кто бы ни был, где б ни жил - / брат по крови, вытекшей из жил» [Поэзия социалистических стран Европы 1976: 80]. Памяткой служит эпиграфическое произведение «На память» Лацо Новомеского (Словакия, XX в.), в котором раскрывается биографическая сущность поэта – правдиво отображать реальный мир, таков, каков он есть: «не верит сладким завываньям…», «Но любит ваши гонки-спешки…» [Там же]. Краткость и модальная гибкость, а также прагматическая многофункциональность эпиграфии позволяет ей легко сочетаться с известными мнемоническими мотивами иных жанров. Так, малоформатная автоэпитафия («Эпитафия», 1909) имажиниста Э. Паунда содержит реверсивный в сравнении с традиционным стихотворным «памятником» временн*о*й мотив: «Пусть надпись эта мой украсит пьедестал: “Он славы не стяжал, но от неё устал”» [Паунд 2003: 657].

Факультативная возможность памятного мотива заложена в эпиграмме. К примеру, у Феокрита мнемонический мотив, обусловленный эпиграммной (посвятительная надпись) жанровой вставкой, структурируется в заключительной части идиллии XXVIII «Прялка», тематически связанной с подаренным инструментом для прядения («Ты о госте-певце ей навсегда *памятью* доброй будь. / Скажет, видя тебя, всякий слова: “Был этот малый дар / Дан с любовью большой: друга дары сердцу милы всегда”» [Феокрит, Мосх, Бион 1958: 130]) или в эпиграмме III, 95 Марциала, содержащей узнаваемый мотив стихотворного «памятника», но прописанный в настоящем времени: «Я на устах у людей, мое имя повсюду известно, / Слава моя все растет, не дожидаясь костра» [Марциал 2000: 97].

Большей вероятностью наличия мнемонического мотива обладает экфрасис, который a priori уже ориентирован целевой установкой на вербальное запоминание и сохранение в памяти произведений, относящихся, по Лессингу, к пространственным видам искусства. Как «тип текста» (Н.В. Брагинская) экфрасис не ограничен каким-либо одним жанровым вариантом, однако изначально он воплощался в эпиграмме, к примеру, авто-«Портрет Марциала» (84-я эпиграмма из VII-го сборника), содержащий парафразированный мнемонический мотив стихотворного «памятника»: «Подлинней будет лицо в стихотвореньях моих. / Несокрушимо судьбой никакой, никакими годами, / Жить оно будет, когда труд Апеллесов умрет» [Античные поэты об искусстве 1996: 116].

Редкой, но все же симптоматичной, следует признать презентацию мнемонического мотива в «альбомной» лирике, получившей широкое распространение с XVIII века. К примеру, в первой строфе стихотворения Дж. Г. Байрона «В альбом» (1809), предназначенного «на память», содержится обращение к самому альбому, «бледная страница» которого сравнивается с «одинокой гробницей», а заодно и уподобляется надгробной надписи [Байрон 1974: 58] (о чем было сказано в предыдущей главе), что позволяет начальный катрен охарактеризовать как эпитафию. Она усилена будущей памятью персонажа, условно читающего надгробную надпись: «Прочтешь ты, как мечтал

поэт, / И *вспомнишь*, как любил он, / То думай, что его уже нет, / Что сердце здесь похоронил он» [Там же].

Итак, в рассматриваемых жанрах мемориальной подсистемы (стихотворный «памятник», экфрасис, эпиграфия, стихотворение «В альбом») мнемонический мотив обеспечивает свое присутствие в их структуре, которое детерминируется тематическим принципом сознательной авторской установки «на память», ориентированной в основном на проспективу. Объединяющим идейно-тематическим ядром указанных жанров становится архетипический образ камня, представленный в качестве материального носителя памяти (альбом, памятник, инсталляция, книга), вокруг которого и организуется художественная («мемориалоцентричная») рефлексия и на который направлен мнемонический вектор лирической коммуникации. Архетипический образ камня в данных жанрах является знаком преодоления смерти, ассоциируемой с забвением, а также символом-проводником в мир вековечной славы. А мнемонический мотив, связанный с ним, выполняет, можно сказать, проектно-описательную функцию. Посредство мотива памяти, функционируемого в представленных жанрах в образе материального носителя, его факультативность по отношению к доминантной жанровой теме накладывают отпечаток на направление лирической рефлексии, обусловленной в основном «срединным» (околоземным) – между семиотическим «низом» и «верхом» – пространственным измерением. Исключение представляет стихотворный «памятник» (кроме, конечно, пародийно-травестийных и иронических модификаций жанра), так как его генетическая связь с одой обязывает лирическую рефлексию обращаться хвалою вверх – в область расширения жизненного модуса бытия.

§ 7. Генеалогическая лирика: мнемонический аспект

В широком аспекте рассмотрения генеалогическая (родословная) память представлена общечеловеческой (национальной, государственной и т.д.), в узком же имеет статус родовой памяти. Обе они репрезентированы в художественной литературе.

Наследование от раннего к позднему[91], интегрированное в хронологическую последовательность – основные атрибутивные признаки генеалогического повествования, переданные устной коммуникацией древности. Генеалогическая память в этой связи сообразуется с наследственностью, которая со временем деформируется. Поэтому в рамках генеалогического подхода к памяти, являющегося ее свойством (атрибутом), предъявляются основания, согласно которым появляется «необходимость для каждого человека помнить огромное число конкретных генеалогических связей» с учетом того, что «память имеет свои пределы» [Уайт 2004: 175 – 176].

Поскольку недискретность «времени сопоставлялась в древности с непрерывностью человеческого рода» [Маковский 2007: 46], логично предположить, что генеалогическая поэзия, обращенная к памяти рода, служит определенной ментально-магической защитой человека, а длинная линия родства, реконструируемая в генеалогической поэзии, является демонстрацией и убедительным доказательством доброго расположения божественной воли к человеческому роду. Перечисление персоналий родословной конкретного человека обусловлено представлением о нем как о родовом существе со свойственным ему общинным мировоззрением, поскольку с древности человек, по словам Ортеги-и-Гассета, приписан к определенному поколению, отрезку времени, замкнутому двумя другими поколениями [Ортега-и-Гассет 2000: 269].

Ранним по времени гипотетическим источником генеалогической поэзии являются космогонические мифы, которые служат своего рода «моделью везде, где встает вопрос о том, чтобы сотворить нечто» [Элиаде 1999: 374], т.е. о повествовании с момента, являющегося первоначалом всего сущего. Согласно Е.М. Мелетинскому, «Миф творения – это основной, базовый миф, миф par excellence» [Мелетинский 1994: 13], который производит на свет не только богов, но и первопредков, – от них, в представлениях древних, ведется начало жизни человека. Значительно позднее мы встречаемся с систематической обработкой

[91] Нет необходимости говорить о передачи власти от старшего к младшему в роду, поскольку уже в древних общественных протогосударственных организациях сложился принцип минората, согласно которому власть получал младший потомок (к примеру, история о Давиде, царе Израильском).

подобного мифологического материала, одним из примеров подобного является «Мифологическая библиотека» – компендиум генеалогических мифов [Аполлодор 2006: 20], представляющий собой историческую и мифографическую ценность, а также, вероятно, свод обязательных учебных знаний, которым должен был владеть образованный человек.

В античной литературе издавна сложилась лиро-эпическая традиция представления истории происхождения народа, богов как череды последовательно развернутых во времени родословий – так называемая этиология. Она включает как мифы о происхождении, так и произведения художественной литературы – к примеру, «Теогония» Гесиода (Древняя Греция, VIII – VII), которая «выступает одновременно как изложение порядка происхождения мира» [Кессиди 2003: 137]. В этом плане генеалогическая лирика оказывается типологична («Генеалогия женщин» его же, «Метаморфозы» Овидия (Рим, I в. до н.э.), «О природе вещей» Лукреция Кара (Рим, I в. до н.э.) этиологическому эпосу. Дидактический жанр мифологической поэзии о происхождении различных явлений, событий и представлений древности, в частности, космогонических: «ученая элегия» Каллимаха (Александрия, IV–III) «Начала» («Этии»), написанной под влиянием «Теогонии» Гесиода (Древняя Греция, VIII – VII) и заимствующей сюжеты из трудов древнегреческого историка (логографа) V в. до н.э. Ксеномеда Кеосского, поэма византийского поэта VII в. Георгия Писиды «Шестоднев, или Миротворение», философско-религиозная поэма арабо –еврейского поэта XI в., жившего в Испании, Ибн Габирола «Царский венец», стихотворный трактат азербайджанского поэта Шейка Махмуда Шабустари (XIII–XIV) «Цветник тайн», излагавший суфийскую теорию происхождения Вселенной, поэма французского поэта XVI в. Г. Дю Бартаса «Неделя, или Сотворение мира», оказавшая влияние на «Семь дней сотворения мира» Т. Тассо (Италия, XVI). Развернутая последовательность родословий встречается в Священном Писании, где генеалогической тематике посвящены отдельные главы или большая часть книг с характерными заголовками: «Потомки Ноя» (Быт 10: 1 – 32); «Сыновья Фарры» (Быт 11: 27 –31), маркированными вступлениями и эпилогами: «Вот родословие сынов Ноевых…» (Быт 10: 1); «Вот

племена сынов Ноевых, по родословию их…» (Быт 10: 32) и т.д. Генеалогическим принципом пронизана скандинавская эпическая традиция. Это касается прежде всего саги, а также жанровой формы тулы – стихотворного перечня собственных имен, принадлежащих к одной общественной и профессиональной группе – роду, конунгу и т.д., которую не только «принято считать сугубо мнемонической формой», но и художественным творением, чья эстетическая «функция не отделима от познавательной» [Гуревич Е. 1994: 138]. На генеалогической основе строится национальная персидская поэма Фирдуоси (Иран, X – XI вв.) «Шах-наме». Характерен зачин главы «Легендарные цари»: «Что сказывает нам дихкан-сказитель / О том, кто первым молвил: “Я властитель”, // О том, кто первый на свое чело / Надел венец? Все было и прошло…» [Фирдуоси 1972: 23].

Кроме исторического, онтологическим источником генеалогической поэзии и в широком – национальном – аспекте, и в узком (семья и род) является культ почитания умерших предков, представляющий собой ту форму, «в какой группа живет со своими мертвыми, поддерживает их присутствие в уходящем вперед настоящем и тем самым создает образ своего единства и целостности, который как нечто совершенно естественное, включает и мертвых» [Ассман Я. 2004: 64 – 65]. Этот образ единства и целостности поддерживает родовая память. Ярким примером такой взаимозависимости находим у Авсония (Древний Рим, IV в.) в стихотворном цикле уже упомянутых «Паренталий» (об умерших родственниках). В них с необыкновенным пиететом проявляется «любовь к отеческим гробам» (А.С. Пушкин), о чем Авсоний заявляет в риторическом предисловии к основному тексту «Паренталий».

Итак, генеалогическая поэзия, можно сказать, отдельное направление мнемонической поэзии, занимающее достаточно представительную ее часть, в жанровом же отношении она многообразна.

В поучительном модусе представлена история человечества в «Гимне праотцам, Или о началах рода человеческого» (1822) Дж. Леопарди (XVIII –XIX вв.), своеобразном манифесте кризиса Просвещения и Романтизма. Характерное для романтического мирообраза двуединство языческого античного и христианского мировидения служит в «Гимне…» подтверждением авторской

концепции «мировой скорби», составной частью входящей в непреходящую идею циклической деградации истории человечества, начинающейся «золотым веком» (время гармоничного сосуществования человека и природы), неизбежно оканчивающимся «высшим несчастьем», сызнова подводящим мир к обновленному состоянию: «Как счастлива тогда была / Земля в неведении зла… / Брат кровью брата осквернил / С тех пор бесплодные поля… / И высшее несчастье – рабство / Обрушилось на род людской… / Так обновленный род людской / На землю снова возвратился…» [Леопарди Стихотворения]. Общеродовая память о неизбежной деградации человечества настраивает поэта на профетическое предчувствие губительной[92] силы цивилизации для естественного человека: «Повсюду проникаем мы. / В моря, в пещеры и в леса, / Внося насилие в те земли, / Где люди мирные живут. / Мы научаем их страданьям…» [Леопарди Стихотворения]. Отнюдь не жизнерадостные мотивы произведения Леопарди обращены к эсхатологическому мифу, который есть «миф творения наизнанку…» [Мелетинский 1994: 13].

Поэтика заглавия усиливает противоречия традиции и цивилизации: гимн – торжественное молебствование праотцам, а значит и прошлому – вступает в контраст с инвективой современного человека, выраженной в форме образной кооперации «мы» заключительной части. Гимническая канва также упрочивает и мнемонический пафос, имманентно присущий жанру с античных времен. Кроме того, жанровая форма воплощения поэтической версии истории человеческого рода, помимо речевой установки на религиозную эмоцию, обусловленной природой гимна, вбирает в себя идиллический и антиидиллический мотивы, иллюстрирующие античные и библейские сюжеты об истории развития человека, мнемонически восходящие к «Теогонии» Гесиода и Ветхому Завету, – текстам, являющимся во многом, как было выше указано, источниками генеалогической поэзии в европейской литературе. Поэтому закономерно, что Леопарди проводится концепция деградация рода человеческого.

[92] Концепция постепенной испорченности рода человеческого с течением времени с небольшими дополнениями и поправками была еще раз изложена автором в трактате «История рода человеческого» (1824) [Леопарди 2000].

В качестве обобщенной характеристики поэзии Т. Гарди ей больше подходит ретроспективность[93] или «поэтика свершившегося» – как особый способ направленности лирической рефлексии, которой соответствует умеренно консервативный взгляд на реалии действительности, предпочитающий исследовать с помощью художественных средств мир post factum. Достаточно обратить внимание на названия стихотворений, симптоматизирующих данную мысль, – «После встречи», «Твоя последняя прогулка», «Под последним фонарем», «Прошедшая любовь», «После поездки» и т.д. (И это только произведения, взятые наугад из одной книги «Сатиры на случай»). Это отражается на мнемонической лирике как существенной части всего творчества поэта. Прежде всего, встает вопрос о том, что определенная часть лирики, не дифференцируемая мнемоническими жанрами, все же имеет свойства воспоминания, т.е., можно сказать, что неотъемлемой чертой лирики является ее «анамнестичность». В большей мере этот признак проявляется в жанрах, тематически связанных с памятью, к примеру, в генеалогической лирике.

Олицетворенная лирическим субъектом «наследственность»[94] выступает гимном генеалогической памяти: речь идет о стихотворении (автобиографии) Т. Гарди «Наследственность» (Англия, XIX – XX вв.), в котором, с одной стороны, дана характеристика целой эпохи начала XX века, а с другой, впервые осознана субстанциональная значимость генеалогической памяти. В целях возвеличивания последней используется мотив стихотворного «памятника» («*Я – то, что не умрет… / Пускай лета летят – / Ни время, ни гроба / Меня не поглотят*» (перефразирование стихотворного «памятника»: «Нет, не весь я умру…»; «Не разрушит его цепь – время бегущее») [Гарди 1989: 399]).

В эту же книгу стихов («Минуты озарения», 1917), которая, по словам исследователя, «представляет собой описание кратких и острых моментов, в которые поэт поднимается над земным бытием и постигает всеобщую истину»

[93] Кстати сказать, в книгу «Зимние слова» входит стихотворение медитативной направленности с таким говорящим названием «Он никогда не рассчитывал на многое, или Размышление (ретроспекция) по поводу моего 86-летия».

[94] В 1905 или 1907 году У. Бэтсон, соотечественник Гарди, впервые предлагает слово «генетика» для названия новой науки, изучающей наследственность.

[Крылова 2007: 13], входит цикл из пяти стихотворений под общим название «Родословная». Первое стихотворение открывается мизансценой в духе Эдгара По («Ворон»), «В полночный, поздний час / Я у стола сидел, полуодет, / Над *родословием своих отцов*» [Гарди 1989: 407]. Далее идея влияния генетической наследственности на судьбу человека подтверждается следующими стихами: «И в зеркале окна, / В той глубине, которой нет конца, / Узрел я *прародителей своих*, / Внесенных в *родословные листы*…»; «И понял я тогда: / Мой каждый вздох и слово на земле, / И каждый мой порыв предвосхищен / Зеркальною шеренгой близнецов…» [Гарди 1989: 408]. Итак, принцип генеалогического детерминизма раскрывает сущность личности, которая целиком и полностью зависит от него, наследуя родовые черты и характеристики, привычки и проч., посредством конституированной им родовой памяти.

«Генеалогия» австрийского и американского писателя Альфреда Гонга (XX в.) начинает верлибризированное повествование о своей родословной с упоминания прецедентного текста Библии («На форзаце Библии в моем роду…» [Виковский 2010]), инициирующего в мировой поэтической практике, как уже было ранее сказано, использование генеалогического принципа для описания биографической истории человека, а также – в нашем случае – еще и являющегося вероятностным имитационным образцом свободного стиха. Ироническое отношение, избранное для коммуникативной стратегии в качестве репрезентации основного замысла произведения, подводит к тому, что классическая модель родословного представления в ее национальном варианте, обусловленном соответствующими географическими координатами, дискредитируется, как и сам жанр, являющийся ее мировоззренческой опорой: «На форзаце Библии в моем роду каллиграфически не выводили / важные даты, – *родословное древо не рисовали для сведения* / *потомков*. Все-таки предки заснуть не дают и буянят / в крови, бушуют, в мечтах зявляясь ко мне, когда устаю» [Там же]. Поэтому вместо нее предлагается альтернативная «глобалистская» картина мировой истории, имеющая иудейский генезис, но ведущая к индифферентному отношению к этническим началам, являвшимися когда-то маркерами принадлежности человека к конкретно взятой относительно самобытной

культурной традиции. Один предок предстает в образе «галилейского горшечника», другой – жителя Барселоны и т.д. Так, с одной стороны, в произведении прослеживается миметический классический принцип – подражание уже отрепетированной временем общеизвестной родословной (в тексте произведения воспроизводится общеизвестная история еврейского кочевья – диаспоры средневековой Испании, Киевской Руси и т.д.), имеющей ближневосточные корни, а с другой, намечается отказ от нее – как знак недоверия и усталости от всех канонических шаблонов и норм. Отношение к генеалогической поэзии, таким образом, утрачивает актуальность, хотя и выражается аллюзивным отклонением от традиции (ветхозаветная «Первая книга Паралипоменон, или Хроник», новозаветная книга «Евангелие от Матфея», начинающая, что симптоматично, с указания жанровой номинации: «Родословие Иисуса Христа») так называемой «памятью о жанре» (точнее памятью о стилистическом принципе повествования, соответствующем хронологической преемственности поколений, связанных общим генетическим источником). Исторический принцип, подчиненный строгой детерминированности, терпит поражение с наступлением постмодернизма, интегрирующего и смешивающего в едином мультикультурном котле – этносы, религии, обычаи, обряды, а также вызывающий к ним апофатическое (точнее, скептическое) отношение: «Маленькие люди, анонимные тени в моей крови, / там дрейфует еще и потерянное звено…» [Виковский 2010].

Эсхатологические ожидания пронизывают стихотворение австрийского поэта-экспрессиониста Г. Тракля «Род людской» (нач. 1910-ых гг.), предрекают падение человеческого рода накануне Первой Мировой войны. Художественная задача поэта сводится к сравниваемому переживанию жертвоприношения Христа с самоубийством человечества – войной. Память как восстановление чувства печали, отчаяния человечества, стоящего над пропастью, актуализируется и переносится в современность.

Пред бездной огненной построен род людской,
Дробь барабана, рати в гари жирной,
Сквозь червлень мглы удар подков глухой;

Ум плачет, обрученный с тьмой всемирной, -
Тень Евы здесь, червонцы, гон лихой.
Лучом пробита облачная скань.
Вино и хлеб – суть жертвы молчаливой…

[Золотое сечение 1988: 311].

Пессимистическое настроение, передаваемое произведением, перекликается с «Гимном праотцам…» Дж. Леопарди, создавая некоторое подобие интертекста, обеспечивающего модернистскому стихотворению приращение генеалогической памяти посредством памяти литературной.

Неустойчивость современного мировоззрения XX века с его «памятливостью-забывчивостью» [Стародубцева 2004: 31], неопределенностью будущего предопределяет, по сути, «скептический декаданс» и отход от ценностных ориентиров семейной (родовой) традиции. Девальвация генеалогической памяти – следствие исторически длительного западноевропейского индивидуализма, однако в XX веке разрабатываются и новые установки на понимание генеалогии.

Так, претендентом на обладание генеалогией выступает поэзия, о чем недвусмысленно сказано в первом стихе «Родословной» болгарского поэта Павла Матева: «Стихи рождаются так же, как люди» [Поэзия социалистических стран Европы 1976: 124], а рефренный вопрос «Кем были мои стихи рождены?» [Там же: 124 – 125]) и ответ на него (персонифицированными Любовью, Юностью, Тревогой), могут интерпретироваться как вольный парафраз ветхозаветного акта творения. Инверсированный итоговый ответ на вопрос о причине сотворения стихов дан в заключении: «Добрый день, о великая, / вечная Мать» [Там же: 125]. Образ «вечной Матери» организует метаболу, элементами которой являются: словоформа «рождены», представляющая акцентное слово рефренного риторического вопроса; творчество, отраженное в различных душевных состояниях автора (Тревога, Вера, Победа), через которые по-разному создавался поэтический мирообраз; и – вечная Мать (природа как вечно рождающая субстанция, миметически воспроизводимая поэтическим творчеством).

Непрерывный перенос автологического значения в метафорический, или наоборот, образует метаболу, обеспечивающую плавную трансформацию и переосмысление прецедентного образа генеалогической поэзии (библейские родословные) в Природу – символ вечного творения.

Тем не менее при всей новообращенности генеалогической поэзии она все же связана с прототипом посредством родовой памяти, схема родовых причинно-следственных связей в ней также сохраняется.

Обращает на себя внимание случай синтеза генеалогической поэзии и реквиема в стихотворении «Реквием по Плантагенетам» Джеффри Хилла (Англия, XX–XXI вв.). Коллективная память конкретизирует жанровое поминальное задание в отношении к династии Плантагенетов. При этом реквиемное (поминальное) начало уступает описательно-музейному (мемориальному), репрезентирующему современную судьбу останков когда-то славных представителей английской знати: «Под сводами цветных готических капелл / Покоятся они; сохранны, как в закладе, / В распаде тленных тел…» [Английская поэзия в русских переводах 1984: 571]. А схожие по смыслу начало и конец стихотворения воспроизводят семантический прецедент крылатой фразы «Все возвращается на круги своя», генетически восходящей к известному ветхозаветному изречению «…и возвращается ветер на круги своя» (Еккл 1:6), тем самым предрекая мрачное мнемоническое будущее упокоенного рода.

Генеалогическую поэзию справедливо отнести к мнемонической подсистеме, но, с учетом обладания ею достаточно аутентичной поэтикой, определяемой структурно-семантической сущностью, позволительно говорить об определенного рода ее обособленности относительно реестра указанных жанровых объединений. В отличие от автобиографии, биографии, стихотворного «воспоминания» – даже если она много походит на эти жанры по направлению рефлексии, репрезентирующих личную память в экзистенциальном и преимущественно ретроспективном аспекте, – генеалогическая поэзия выражает трансисторический темпоральный вектор движения мнемонического «материала», в котором оригинальным образом сочленяются личная мнемоническая рефлексия, осуществляемая сквозь призму экзистенциального

модуса (автобиография), и объективная биографическая («чужая») память, являющаяся собственно тематической основой для мнемонического материала. В связи с чем отметим, что генеалогическая поэзия представляет собой в обобщенном виде совокупность автобиографического и биографического мироотношений и миропреображений, образуя биографию рода, преломленную сквозь призму личностной рефлексии поэта (лирического субъекта).

Несмотря на то что поэтические произведения генеалогической поэзии представлены разными жанрами, различения между которыми порой разительны, их объединяет одно – репрезентация общей и единой для всех носителей лирической рефлексии памяти, согласно которой всякий представитель человеческого рода неизбежно вписан в нее, его жизнь и судьба не являются абсолютно дискретными и автономными, а охотнее всего приобретают сопричастность ко всему человечеству. В этой связи неприятие моножанризма, а напротив, тяготение к внежанровой лирике создает существенные предпосылки для складывания тенденции метажанра генеалогической поэзии.

Единая генеалогическая канва человечества, берущая начало, как показали отдельные стихотворения, в библейской традиции, по существу, есть аподиктический способ восстановления разрушенной связи с богом – первоначальной гармонии человека с абсолютом, случившейся после грехопадения перволюдей. Недаром повествование о первой генеалогической линии в иудео-христианской традиции приходится на 4 и 5 книги «Бытия» – «Потомки Каина» и «Потомки Адама», следующие после сюжетов об изгнании Евы и Адама из рая и первом братоубийстве Авеля Каином. Вторит такому пониманию лейтмотивом проходящая через строй относящихся к ней произведений идея о деградации человеческой цивилизации (исторический пессимизм). Проще говоря, для резюмирующей характеристики мнемонического в применении к генеалогической поэзии подходят слова Екклесиаста: «Род проходит и род уходит, а земля пребывает во веки» (Еккл 1:4)[95].

[95] Заметим, что неслучайно эта выдержка из «Книги Екклесиаста» предпосылается эпиграфом к роману Н. Лескова «Захудалый род» с уточняющим авторским жанровым номинативом «Семейная хроника князей Протозановых *(Из записок княжны В.Д.П.)*», репрезентирующим мнемоническую интенцию произведения.

Эта обобщенная историко-культурная память, предопределяющая корреляцию персональной и универсально-родовой природы человека, в результате чего происходит идентификация «я» с родом, к которому это «я» принадлежит, может служить основанием для объяснения взаимосвязи генеалогической поэзии с еще более обширными литературно-историческими формами художественной репрезентации и аккумуляции памяти – хрониками, летописями, сагами. Генеалогическая поэзия в данном аспекте есть партикулярная версия жанровых форм, рефлексирующих в направлении общей национальной памяти, а взаимоотношения мнемонического объема между ними есть отношения части к целому[96]. Если вплоть до начала XX века родовая память довлела над личностной вследствие строгого соблюдения традиции, то в «Генеалогии» А. Гонга уже намечается попытка ее забвения, тенденциозно продолжающая отражаться в стихотворении «Реквием по Плантагенетам» Дж. Хилла и т.д.

§ 8. Мнемонические жанры (биография, автобиография, стихотворное «воспоминание», идиллия, «о детстве героя», валета)

Мнемонические жанры лирики, обращенные в экзистенциальное прошлое автора, обладают специфической интенцией рефлексии, в основу которой положена память о событиях в жизни лирического субъекта, которой свойственны интимность, интровертность, психологизм и уникальность личностного опыта. К ним близка мемуарная лирика (по ретроспективному представлению «личной» памяти), складывающаяся, однако, в самостоятельное направление.

[96] Примечательно, что Геродот в самом начале своего труда «История» указывает на то, что способность произведения сохранять память (памятовать) о событиях прошлого простирается на всю этнонациональную эллинскую черту, кроющуюся в тотальной мнемонизации всего происходящего: «Геродот из Галикарнасса собрал и записал эти сведения, чтобы прошедшие события с течением времени не пришли в забвение и великие и удивления достойные деяния, как эллинов, так и варваров не остались в безвестности» [Геродот]. Такая авторская установка, включающая, как видно, антиципативный мотив стихотворного «памятника», неслучайна, а предопределяется первоначальным авторским названием «Музы», что, как известно, этимологически означает «мыслящие». Так поступает и старший современник Геродота Пиндар: памятуя о победах на играх знатных эллинов в эпиникиях – послепобедных одах, он бессмертит прежде всего свое имя, о чем он непременно признается в некоторых произведениях (Олимп. I): «Обретаться рядом с победоносными, / Первому во всем искусстве перед эллинами» [Пиндар. Вакхилид. 1980: 13].

Лирическая биография – стихотворный аналог одноименного прозаического жанра, этимологические истоки которого находятся в распространенных с поздней античности *жизнеописаниях* знаменитых людей: Диоген Лаэртский «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» (Др. Греция, II – III в. н.э.); Плутарх «Сравнительные жизнеописания» (Рим, I – II в. н.э.); Флавий Филострат «Жизнеописания софистов» (Рим, II – III в. н.э.) и др. Античности поэты, по утверждению исследователей, не писали биографий [Рабинович 2017: 15 – 16], однако, стоит отметить, что внутритекстовые биографические мотивы наблюдаются в тех же эпитафиях и других лирических жанрах (например, в эпиникии). Жанр биографии обладает свойством селекции текстового материала, поскольку «из всей массы людей, жизнь и деяния которых не делаются предметом описания и не вносятся в коллективную память, выбирается некто, имя и поступки которого сохраняются для потомков» [Лотман 1992: 365 – 366]. Эти люди, маркированные Ю.М. Лотманом как «имеющие биографию», естественно, являются по своему складу выдающимися, а следовательно, им, в понимании того времени, присущи мистические черты, аналогичные древним героям.

В.П. Руднев выделяет три принципа биографического описания: 1) системный (античный) – перечисляются сначала достоинства, затем недостатки; 2) агиографический, созданный по специальному жанровому трафарету (биографии святых и проч.); 3) семиотический (подражательно-субъективный) – жизнеописание человека строится на основе сходства с культурным прецедентом (во многом рецепционный этап развития литературы XVIII века обнаруживает в образах Ломоносова – «российского Пиндара», Радищева – «российского Катона» и т.д.), в результате чего образуется феномен «жизнестроительства». В этой связи исследователь делает вывод, что биография в плане лингвистического выражения есть языковая игра, представляющая множество возможностей, оформленных различными комбинациями знаков как в синтагматическом, так и парадигматическом аспектах [Руднев 2001: 52 – 53]. Лирической биографии, разумеется, близок третий принцип организации − лингволитературная игра. В лирике по этой же причине биография наиболее полно реализует идею мифологизма, конденсируют в себе полифонизм и многообразие жизни,

воспроизводя в известном смысле человека как микрокосм, образ которого ограничен только авторской рефлексией. В аспекте сказанного лирическому герою биографии подходит изобретенный Л.Я. Гинзбург термин «ролевой герой». Рассмотрим несколько частных случаев лирического воплощения стихотворной биографии, генезис которой приходится на Ренессанс с его известным стремлением к человеку индивидуальному.

С присущей особой сатирической модальностью в эпиграмме «Жизнь Гийома» Жана-Оже де Гомбо (Франция, XVI – XVII вв.) высмеивается необычность и оригинальность объекта жизнеописания, столь характерная для лирической биографии: «О не никто не скажет слова / Ни доброго и ни дурного: / Не враждовал он, не дружил…» [Европейская поэзия XVII века 1977: 663].

В качестве лирического объекта в жанре используются подчас эксклюзивные персонифицированные феномены. Подобно тому, как в «Генеалогии» П. Матева речь шла о родословной лирического творчества, так в «Биографии слова “Революция”» испаноязычного поэта-авангардиста Альберто Идальго (Перу, XIX – XX вв.) объектом жизнеописания становится инструмент литературы – конкретное поэтическое слово, представляющееся замещающим человека (квази)ролевым героем.

Оно, духовозвышенное слово (имеется ввиду Революция), произносимое словно в заклинании девять раз по числу букв в нем, есть «рожденное в крови и желчи», «которым захлебнулся сказавший его первым» [Поэзия Латинской Америки 1975: 492] и т.д. (напрашивается сравнение с молитвенным обращением Маяковского к стиху, между прочим, модифицирующим мотив стихотворного «памятника»: «умри, мой стих, умри как рядовой…» (поэма «Во весь голос», 1930)). Слово, обладающее сакральным смыслом, призвано мнемонически актуализировать историю, как бы оживлять и тем самым вызволять ее из жерла хаоса («Исторгли из забвения историю»; «Вслед за этим солнце… прошло сквозь это слово» [Там же]), то есть нести в себе культуросозидающую и одновременно разрушительную энергию: «плугом оно взрывает души» и т.д. Поэтическое слово «Революция», в сущности, наделено необычными сохранившимися в «памяти

жанра» антропоморфными (мистико-мифологическими) характеристиками, которые по причине метонимического переноса значения с человека как носителя и актора духа борьбы на его вербальный инструмент, придали пафосу произведения соответствующий стихийный вид классовой (героической) борьбы. Образ ее вместе со словом всколыхнул экзистенциально-исторические основы государств России, Восточной Европы, Латинской и Южной Америки в XX веке. Такая мифопоэтика станет постоянным атрибутом жанра, перейдет в содержательную канву лирической автобиографии – субъектного проявления биографии.

Мнемонический ресурс биографии, обусловленный вербальным описанием, накапливается в портрете, который сначала является структурной единицей лирического (и прозаического) сюжета, а затем в эпоху Возрождения эмансипируется от него, выделяясь в отдельный одноименный жанр. Портрет, помимо собственно эстетического и мнемонического воздействия, располагает той универсальной гибкостью, которая позволяет свободно себя чувствовать в границах других жанров. В частности, он на стационарной основе присутствует в жанровом стихотворении «На смерть…», конечно, в виде погребального аналога.

Итак, при всем разнообразии представления жанра в зарубежной поэзии («Биография» (1947) Р.А. Шредера, представленная сонетом, «Биография» (1982) Араса Эрена, уподобленная жанру полицейского объявления о разыскиваемых личностях) объектом рефлексии лирической[97] биографии является «чужая» личная память, рассмотренная в фокусе ретроспективной интенции. Понятно, что безграничность поэтической «жизнецентричной» биографической рефлексии (М. де Унамуно, к примеру, справедливо представлял биографию как бытие человека [Унамуно 1996: 25 – 40]) не может быть конкретизирована каким-либо доминирующим денотатом мнемонической коммуникации, концентрироваться на определенном архетипе.

[97] Т.Н. Андреюшкина справедливо относит стихотворение-биографию в современной немецкой поэзии, в которой явно наличествует сюжетность и прозаическая форма подачи текста, к лиро-эпическим жанрам [Андреюшкина 2013]. Уместно, таким образом, вслед за исследователем говорить об «обратной» эволюции и частичном возрате жанра к своему истоку.

К лирической автобиографии, рефлективно развернутой (в отличие от биографии) на собственное лирическое «я», «относят тексты, разные по своей жанровой форме, определяемые авторами как воспоминания, или мемуары, записки о своей жизни, исповеди, дневники, записные книжки, разговоры, анекдоты» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 15]. Очевидно, в данном контексте не разделяется автобиографизм как способ подачи текстового материала от собственно жанровой сущности, специализирующейся на «я-проекции» («эго-проекции») в художественном произведении, вокруг которой центрируется жанровая концепция, да к тому же исходящая из равенства текста и лирического «я», которое своей проекцией продуцирует этот текст.

В основе мнемонических жанров, к которым относится и автобиография, обусловленных личностно-субъективной ретроспективной рефлексией, лежит феноменологический опыт памяти, опыт, бытийствующий в потоке сознания авторского «я» и его заместителей, которое воспринимает «не хаос интенциональных переживаний, но единство синтеза, многоступенчатого синтеза, в котором конституируются все новые и новые типы объектов и отдельные объекты» [Гуссерль 1991: 18].

Началом рождения автобиографической манеры речи признается тотемическое мышление, для которого «мир – его автобиография» [Фрейденберг 1997: 127], выраженная в древней заплачке произношением имен деяний объектов посвящения [Там же: 97]. Со временем мировоззренческая трансформация тотемизма легла в идеологию объяснения дивинационного происхождения управленческой власти фараонов, царей, императоров, производимого в настенных надписях, ритуально сопровождающих их в потусторонний мир, подобно тому, как древние греки от лица покойников (просопопейя) «заставляли» эпитафии – надгробные надписи – обращаться к путникам. На этой ранней исторической поре все еще прослеживается та неотъемлемая связь между камнем и автобиографическим высказыванием, сочетающим в себе тематические конструкты смерти и памяти, впоследствии эмансипированные друг от друга, создав условия для жанра литературной автобиографии, где-то в подтекстовых структурах содержащей тестаментный (завещательный) расчет на посмертную

память, иногда увенчивающуюся дидактическим пафосом[98]. Так, автобиографическая рефлексия используется в Древнем Египте в рассматриваемую эпоху – в ритуальной «Книге мертвых»: «Я не чинил зла людям. / Я не нанес ущерба скоту…» [Поэзия и проза Древнего Востока 1973: 71] – с такой речью в самооправдании умерший выступает в загробном мире перед сонмом судящих его богов. Разве не подобным образом составлена греческая эпитафия, в частности, автоэпитафия?

Академик Н.И. Толстой, специально изучавший «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» (1672), также считал, что в основе автобиографического жанра лежит религиозно-культовый подтекст, воплощенный в мотив “жития” культурных растений, их перевоплощений и страданий» [Толстой 1995: 225]. Такое резонное понимание будет в дальнейшем способствовать автобиографии обладать свойством мифологического.

Несмотря на то что прототипом автобиографии как текстового способа самопрезентации состояния духа из индивидуального пространства вовне являются распространенные в древности элогии – надписи на материальных объектах заслуг правителей, военных вождей, имеющих культовое значение (надписи пирамид в Древнем Египте, «Деяния Божественного Августа»[99] (Древний Рим) и проч.), – все же право быть первым образчиком автобиографии принадлежит автоэпитафии. Ее функциональная связь с местом погребения, сигнифицируемым надгробным камнем – жанровым архетипом мнемонических жанров, бесспорно, несет ритуальный смысл, обозначая границы перехода между мирами, но в отличие, например, от эпитафии связь эта не реальна, а всего лишь воображаема и фиктивна, рефлексивно проецированная в будущее через глубокое осмысление прошлого.

Если прозаическая автобиография в последнее время тщательно изучается, то этого нельзя сказать о ее стихотворном аналоге, требующем по-настоящему

[98] Это может служить объяснением эффекту совместного сожительства (симбиоза) – жанрового синтеза в одном тексте завещания (необязательно в литературной роли) и поучения (Серия древнеегипетских поучений: «Поучение Птаххотепа», «Поучение Аменемопе», древнерусское, XII в, «Поучение Владимира Мономаха»).

[99] В «Деяниях Божественного Августа» - надписи, вырезанной на двух бронзовых столбах, поставленных на всеобщий обзор в Риме, между прочим, в разделе 10 есть такие слова: «Мо[е имя] по решен[ию] сена[та] включено в Салический гимн, и свяще[нны]м чтобы я был наве[чно] и, пок[а] буду жить…» [Шифман 1990: 192], которые стилистически подражают автопанегирику поучений египетских фараонов – привести примеры.

целостной развернутой концептуальной репрезентации. Некоторые подвижки в этом жанрологическом направлении имеются. Так, Б.П. Иванюк относит стихотворную автобиографию, с точки зрения жанровой репрезентации времени, к «жанрам, обращенным в экзистенциальное прошлое автора» [Иванюк Жанровая репрезентация времени 2017: 98], способствуя тем самым конституированию как минимум двух ее жанровых атрибутов – концептуального хронотопа и манеры (типа) повествования, – относящихся к «жанроформирующим факторам» [Головко 2015: 76 – 113], [Головко 2017: 16].

Жанровая «концепция личности», входящая в состав основных жанрообусловливающих факторов, под которой подразумевается «содержательный “охват” изображения человека в его отношении к миру» [Головко 2002: 95], в автобиографии связана с проекцией «я» как внутрь себя, с самоопределением места человека в эпохе, в жизненной сфере бытия, с экзистенциальным прижизненным самооанализом и самоотчетом перед современниками, потомками и перед самим собой. Это отличает автобиографию, в ракурсе «естественной установки сознания» (Э. Гуссерль) которой дифференцируются герой и лирическое «я» как двойник автора, от автоэпитафии со свойственной воображаемой посмертной авторевизией этических, эпистемологических и аксиологических характеристик и от чужого описывающего взгляда со стороны, характерного для стихотворной биографии.

Проникнутая всесторонним освоением «эго» внутреннего и внешнего мира жанровая «концепция личности» конституирует особое «Я», статусно представленное в виде троичной функции – текстообразующей или «текстомоделирующей, субъектной и объектной [Нюбина 2008: 15]. То есть «Я» как оформитель автобиографического высказывания выстраивает подобный своей сущности текст, в котором как в объекте оно, «Я», отражается. Данная соматизация и одухотворение текста через пресуществление (растворение) в нем само собой подразумевающихся особенностей гносеологически методологических инструментов освоения окружающей социально-культурной действительности и внутреннего опыта – вкуса, цвета, запаха, ментальных архетипов сознания, специфических оттенков памяти «Я». При этом сам текст

фигурирует как приращение этого «Я», становящегося сознающим, точнее памятующим, будучи разделенное минимум-дистанцией между двумя его ипостасями актуальным и ретроспективным «Я» (по-другому: Я-интепретирующий и Я-интерпретируемый), между которыми, как правило, возникает диалог. «Эгопроекция» становится ведущим принципом и способом конструирования внутритекстовой, внутрижанровой реальности, порождающей такие критерии, как фрагментарность повествования, реинтерпретационная интенция, инклюзия читательского (адресатного) спектра [Смулаковская 2006: 186], а также композиционно-синтаксический дисконтинуум, обнаруживаемый и внутритекстово реализуемый в хаотичных временных и пространственных переходах, грамматических и синтаксических несогласованиях, тематико-сюжетной непоследовательности и т.д. [Смулаковская 2009: 57 – 63].

Возникает лирическая автобиография уже к исходу древнеримской литературы, где встречаются целые циклы стихотворений. Так, в одном из них, «О себе», позднеантичного поэта Д.М. Авсония (ок. 310 – 394), который открывается предисловием «К читателю», прямо указывается на автобиографический характер всего произведения в целом: «Все я сейчас напишу, читатель мой, кто бы ты ни был, / Чтобы в душе у тебя память осталась о нас» [Поздняя латинская поэзия 1982: 37]. Жанровая «концепция личности» автобиографии, онтологически и эпистемологически закрепленная в самосознающем себя лирическом субъекте, находящемся одновременно в двух временных диапазонах, особенно усиливается в эпилоговой сфрагиде: «Вот я, Авсоний, каков; не будь же высокомерен, / Добрый читатель, приняв эти писанья на суд» [Там же: 38]. Мнемоническая обусловленность творчества поэта обоснована пониманием конца большой эпохи и стремлением запечатлеть ее в памяти для потомков.

Хотя автобиография для Средних веков равносильна исключению из правила, поскольку «автобиографических текстов крайне мало, и совершенно невозможны случаи, когда такие тексты создает человек, ничем не выдающийся», что даже в этом случае «“История моих бедствий” Абеляра… типична для этого нетипичного жанра» [Андреев 2005: 87], однако все же собственные

жизнеописания присутствуют в вольнолюбивой и ломающей религиозные преграды и доктрины поэзии трубадуров. В структуре провансальских песен, между прочим, было отведено специальное место для обозначения биографии трубадуров, имеющее жанровое наименование vidas [Семёнов 2016: 216]. Так, в «Песне, в которой трубадур живописует двенадцать своих братьев, а в последней строфе – самого себя», сочиненной в форме сатирической сирвенты, жанре, который следуя своей жанровой ориентации на полемику, отражает в структуре полярные стихотворные формы – биографию и автобиографию [Иванюк Жанры провансальской лирики 2007: 195], Пейре Овернским (ок. 1149-1168), отведено место для vidas в последней строфе, не без иронии характеризующей поэтический дар автора:

А про Пейре Овернца молва,
Что он всех трубадуров глава
И слагатель сладчайших кансон
[Песни трубадуров 1979: 49].

Автобиографический модус в «Новой жизни» Данте Алигьери (1265 – 1321) репрезентирован самой жанровой формой распространенного в Средние века «комментария (самокомментария как его разновидности)» [Топорова 2015: 64], через мнемоническое восприятие которого производится критическое освоение собственного жизненного опыта, выставленного на суд современников и потомков.

Память как «основной компонент в автобиографическом рассказе» обеспечивает «субъекту временную непрерывность» [Деотто 2013: 101] благодаря воссозданию экзистенциального опыта. Поэтому закономерно в «Новой жизни» появление автологического мнемонического лейтмотива: то он выполняет функцию композиционного введения: «В этом разделе книги своей памяти…» [Данте 2001: 7], то служит окончанием Главы II: «…записанным в моей памяти…» [Там же: 8].

Радикальное отличие произведения Данте от «Исповеди» Августина, «Истории моих бедствий» П. Абеляра, «О своей жизни» Гвиберта Ножанского

заключается в степени и мере представления мнемонического и автобиографического материала, который полностью погружен в духовное самопознание, мало отвлекаясь на внешние – исторические и бытовые – события, чему, конечно, во многом способствует лиро-эпическая ипостась текста. Вследствие чего, можно сказать, что жанровая «концепция личности» как жанрообусловливающий фактор в данном случае трансформируется в жанровую «концепцию индивидуума», такого же неповторимого и уникального, избранного судьбой, заложившего тенденцию типологической репрезентации автобиографической традиции.

Настоящий подъем автобиографической рефлексии произошел после доктринальной субъективации человеческого «Я» в философии Нового времени. До Рене Декарта оно «оставалось последней неисследованной инстанцией» [Хитров 2005: 95], однако именно благодаря ему «Я» («Cogito ergo sum» – «Мыслю, значит существую») получает в «Рассуждении о методе…» (1637) точку опоры и начала всех философских и эстетических поисков сущности человека. Симптоматично, что это совпадает по времени с особым всплеском распространения автоэпитафии: «Эпитафия самому себе, – ко всем» Дж. Донна (Англия, XVI – XVII вв.), ироническая «Автоэпитафия» Матюрена Ренье (Франция, XVI – XVII вв.), «О себе» Яна Анджея Морштына (Польша, XVII в.) и т.д. Во всех этих текстах скрещивается мнемоническое (автобиографическое) и мортальное.

Нужно сказать, что на начальной стадии своей истории автобиография обладает жанровой «скромностью», по этой же причине имеет лапидарную структуру, избирает отрепетированные литературной традицией и поэтому узнаваемые формы. Так, в подводящем жизненный итог стихотворении «О самом себе»[100] Клемана Маро (Франция, XV – XVI вв.) поэт сожалеет лишь об ушедшей молодости, вместе с которой окончилась любовная страсть («Уж я не тот любовник страстный, / Кому дивился прежде свет: / Моя весна и лето красно / Навек прошли, пропал и след» [Европейские поэты Возрождения 1974: 300]).

[100] В переводе А. Пушкина – «Старик».

Элегический мотив неполноценности и скоротечности человеческого бытия формализуется в эпиграмматической двухкатренной структуре.

Одним из самых развернутых стихотворных автобиографий принадлежит У. Уитмену (США, XIX в.), его оригинальная лиро-эпическая «Песня о себе» представляет собой (национальную) автобиографию американского народа («Я и северянин и южанин, я беспечный и радушный садовод, живущий у реки Окони, / Янки-промышленник, я пробиваю себе в жизни дорогу, у меня самые гибкие в мире суставы и самые крепкие в мире суставы, / Я кентуккиец, иду по долине Элкхорна в сапогах из оленьей кожи, я житель Луизианы или Джорджии…» [Лонгфелло 1976: 200], преломленную через предельно субъективную и непомерно масштабную выраженность автобиографического «Я»: «Уолт Уитмен, космос, сын Манхаттена, / Буйный, дородный, чувственный, пьющий, едящий, рождающий, / Не слишком чувствителен, не ставлю себя выше других…» [Там же: 206].

Каждый человек через ощущение «беспредельной широты мироздания» (К.И. Чуковский), характерной для мирочувствования Уитмена, невольно и закономерно связан с другим, входит с представителями долгих периодов эволюции в родственные отношения, «чувствует у себя за спиной бесконечную цепь доисторических предков, начиная с простейшей амебы» [Чуковский 2012: 419]. Поэтому не будет преувеличением сказать, что личная и родовая память в «Песне» имеют равнопропорциональные соотношения. Генеалогический мотив отчетливо проступает в следующих строках: «Мой язык, каждый атом моей крови созданы из этой почвы, / из этого воздуха; Рожденный здесь от родителей, рожденных здесь от родителей, / тоже рожденных здесь» [Лонгфелло 1976: 185]. В то же время автобиографические данные, как и во всякой классической (традиционной) автобиографии, имеют конкретное физиологическое измерение: «Я теперь, тридцати семи лет, в полном здоровье, начинаю эту песню…» [Там же: 186].

Назовем такое репрезентирование автобиографического жанра интерсубъективистским, а метод его организации – солиптическим. Вполне вероятно, здесь не обошлось без влияния фихтеанской апофатической

методологии, согласно которой «Я» определяется через не-«Я», способствуя тем самым синтезу субъективного и объективного начал, воплощенному в непомерно разросшемся Я. В связи с этим справедливо высказывание родоначальника эмпириокритицизма Э. Маха, оппозиционно настроенного в отношении к всякого рода проявлениям метафизики как атавистического мировоззрения: «Таким образом пределы нашего Я могут быть настолько расширены, что они в конце концов включают в себе весь мир» [Мах 2005: 57]. Солиптическая модальность автобиографии, вбирающая биографии «других» через позиционирование «везде-Я», сближает ее с генеалогической поэзией, чьи мотивы встречаются в ней, в которой «Я» представимо в череде «Я» родового. Становлению равноразмерности «Я» поэта целому континенту, шире – космосу, не в последнюю очередь способствует позиционирование книги «Листья травы», куда входит цикл «Посвящение» с цитируемым стихотворением, «новой Библией нового демократического века» [Гаспаров Очерк истории 2003: 225]. По уточнению Э. Кассирера, такое «Я», отождествляемое с душой, которая в свою очередь «может представляться вещью, столь знакомой, столь ощутимо близкой», указывает, что мировидение стоит у «истоков мифологического мышления» [Кассирер 2002: 168]. Неосинкретизм Уитмена схож с античным «коллективным субъективизмом», являющимся наследником хоровой лирики, относящейся к временам до-литературного быто-мифо-ритуального единства[101]. В этой связи симптоматично, что в название поэмы вложена номинация, подразумевающая ассоциацию с общеродовой категорией лирики – песнь («Песня о себе»), подтверждающая избираемую Уитменом реверсивную в направлении античности рефлексию, реанимирующую мифологическое мышление на уровне неосинкретизма.

Таким образом, имитирование библейских сентенций в сверхдлинных стихах верлибра, синтезирование в фокусе автобиографического «Я» мотивов генеалогической поэзии, представляемых родословную в поистине

[101] Весьма показательно, что О.М. Фрейденберг, отмечая генезис автобиографического дискурса в тотемическом сознании первобытного человека, пишет следующее: «Есть только одно всеобщее собирательное «я», на лицо которого наброшена маска безличного хорового коллективизма…» [Фрейденберг 1997: 127].

мифологических и космических размерах, через которую проходят точки соединения горизонтали и вертикали, три модуса времени, создают широкофактурную мнемоническую ауру книги стихов поэта, в орбиту которой втягиваются все детали окружающего мира, все мысли и отношения к ним, будто собранные этим грандиозным «Сверх-Я» в единый животворящий пучок «листьев травы», в котором важно и на первый план выдвигается собранность с помощью поэтической оптики в одно единое целое бытия, помнящего всё, куда бы ни простирался авторский взгляд, вбирающий наподобие потока сознания субъектно-объектную сферу бытия.

Присутствие самопрезентированного «я», что неоднократно было отмечено, является стабилизирующим свойством жанровой «концепции индивидуальности» автобиографического жанра, композиционно выстраивающей под нее все произведение. Так, «De Aegypto» («О Египте») Э. Паунд, оснащенное реминисценцией из египетской мифологии, позиционирует «Я» как лицезреющее «Владетельницу Жизни» – Исиду. В рефренной строке «*Я, именно я* – тот, кто знает пути / Чрез небеса, и дыханье небес есть плоть моя» [Паунд 1991: 209] заклинается семантика «Я» как животворного дыхания, олицетворением которого является бог Шу. Следующие стихи эксплицируют мифологизацию «Я», зарождающую мир из слова: «Перо в моей руке. // Дабы приемлемое слово начертать… / Уста – дабы пропеть чистейшую из песен» [Там же: 209]. Вездесущее автобиографическое «Я», которое предицируется чрезмерной демонстрацией солипсизма, претворяется в автопрезентацию мифа, который понимается как «в словах данная чудесная личностная история» [Лосев А. 2014: 265]. Оснащенное принципом мифологизма [Жиляков Мнемоническая рефлексия 2022], одновременно сосредоточивающим прошлое, настоящее, будущее, автобиография является не столько стержнем соединения модусов времени, но обнаруживает характерологическое универсальное единство жанра в творчестве У. Уитмена и Э. Паунд. В связи с чем, можно сказать, что представление о памяти в автобиографии превозмогает ее ретроспективную интенцию, заданную традицией, постепенно становится транс-временной мерой, сообразной с аналогичным преобразованием «Я» автобиографического в «Я»

интерсубъективное и «Сверх-я», масштабируемое в космических размерах, уподобленное до-литературному синкретическому статусу.

Примерно в это же время наблюдается обратная тенденция в развитии лирической автобиографии – ее стеноз (сужение), приводящее к временной деградации жанра, вернее к остановке. «Автобиография» Амадо Нерво (XIX – XX вв.) со свойственным модернизму критическим (скептическим) отношением к классической традиции манифестирует «Автобиографическое? Я все написал – прочтите…»; «*…В жизни моей нет событий;* / как у счастливых народов, как у матроны почтенной, / *нет у меня истории:* жил жизнью обыкновенной» [Поэзия Латинской Америки 1975: 368 – 369]. Кроме того, автобиография «Бедный Б.Б.» (1927) Б. Брехта, которая своей стилистикой (метрически свободный стих, большое число усеченных конструкций) и прозаическим способом подачи художественного материала, имитирующим пронумерованными главами автобиографический роман, создающий общепринятое поэтапное (от рождения до современности) повествование, гарантирует возвращение жанра в эпическое прошлое.

Относительно новый автобиографический способ самоопределения личности («я») через сложную систему взаимодействий с различными аспектами бытия предложен современным американским поэтом, представителем «инновативной поэзии», Майклом Палмером. «Автобиография» в представлении автора впитывает фактически всё, куда своей интенцией доходит сознание, вернее его поток, соорганизованный с «вживанием» (В. Дильтей) в окружающие реалии как наиболее адекватной формой постижения жизненного материала и «я» в качестве его частицы. Хаотизация поэтической мысли, ее, на первый взгляд, разрозненность и разобщенность с единым повествовательным центром – предельный верлибр создает эффект лиропрозы – все же структурируется авторской, а именно, философской, точкой зрения на мир. Поэт заявляет о себе следующее, роднящее с приемом мимикрии автобиографического «я» под общечеловеческое, не обходясь намеком на греко-философское[102]: «Я родом из

[102] Родом из Колофона был Ксенофан, основоположник элейской философской школы, кроме того, с другого острова – Самоса оказывается родом Пифагор – собственно изобретатель понятия «философия».

Колофона или, возможно, с одного из / небольших островов» [Палмер 2013: 226]. Такой прием репрезентации автобиографического «я» наследует технике синкретической поэтики У. Уитмена, сочетающей в себе «я» одновременно и одномоментно как мирообраз, идею, мысль, превращаясь в «Сверх-Я». Поэтическое «я» и сам текст благодаря этому принимает форму мозаики из собранных воедино максим и парадоксальных выражений: «Слово и вещь суть одно и то же»; «Заиканье поэта и заиканье философа»; «Самость приписывается другим» [Там же], как говорится, на все случаи жизни.

Данное новоформатное в*и*дение мироздания сквозь призму лирической автобиографии, минуя мнемоническое ретроспективное измерение, становится со-направленным с медитативно-длящимся настоящим, сосредоточенным в фокусе сознания, собирающего мысли и вещи. Рядом с тем, что «Память не говорит», «Философ лежит на пороге, обсуждая… / теорию самости с самим собой, понятие числа, / вечное возвращение…» [Там же: 227].

Эксперимент по выведению новой «метареалистической» (неосинкретической) формы автобиографии реализуется в еще одном синтетическом (межродовом) образовании – лиро-драме. В данном формате воплощается поэтологическая установка «я» в кооперации со «многими», которые представляют плюралистическую разновидность «другого», интегрированного в поэзию ритмом и семантикой. Главная идея стихотворной «Автобиографии 4 (*idem*)» заключена в том, что в споре между двумя участниками, инициированном вопросом: «Видишь этот пурпурный оттенок, окрасивший небо?» [Там же: 243], выясняется путем предположений (Г. (Голос) – выступает за то, что оттенок пурпурный и Д.Г. (Другой Голос) – выступает за то, что оттенок багряный), что язык не может выразить точный оттенок природного явления в силу ограниченности его ресурсов в противоположность безграничности и многообразия природы. Фактически этим подтверждается первоначальная миметическая концептуальная функция искусства (идущая от Платона, Аристотеля вплоть до идеи симулякра Ж. Бодрийяра), понимаемая в новых формах и на новом уровне.

Разумеется, в проекции на жанр автобиографии, это означает, что объективная жизнь человека и ее словесное «саможизнеописание» (добуквенный перевод с греч. наименования жанра) – мнемоническая рефлексия, не есть одно и то же (латинизированное дополнение к номинации маркирует полемическую установку стихотворения: *idem* – с лат. «тот же самый»), а всего лишь подражание ей. Аналогичные высказывания завершают произведение Палмера: «Г. Не то же самое». – «Д.Г. То же самое не есть то же самое» [Там же]. Итак, в отличие от классической автобиографии, догматично обращенной рефлексией в ретроспективу, модернистское и постмодернистское представление лирического «я» обусловлено вневременной открытостью его миру, своим мыслям и т.д., что, несомненно, усиливает присущий изначально жанру признак мифологизма. При этом неизменным остается одно, как и в иных автобиографических форматах (дневники, мемуары), которые в соответствие с поставленными жанровыми задачами «объединяют экзистенциальное и общее» [Щедрина 2020: 40], – личностное измерение памяти переплетается с общеисторическим, персональная духовная глубина вписывается в историческую размерность. Наиболее ощутима данная неразрывная личностно-историческая связь в стихотворении «Моя эпитафия» африканского поэта и общественно-политического деятеля, первого президента Нигерии, Бенджамина Ннамди Азикиве (XX в.). Осознавая себя по традиции вместе со своими коллегами творцом современности, он передает ощущение значимости собственных поступков, заслуг повествованием от «я», уподобляясь, таким образом, египетским фараонам и другим древним правителям, оставившим памятные записи о себе, претворенные одновременно в концепции автоэпитафии:

«*Когда мою эпитафию напишут*,
Я был бы счастлив, если из нее станет ясно
То, что я видел тех, кто мучился от жажды, и дал им воду, чтоб напиться…»
[Цит. по: Гавристова 2017: 122].

Из всего видно, что автобиография как лирический жанр использует фактически неограниченные репрезентативные возможности, средства и ресурсы,

поскольку является рефлексивной предикацией Я, солипсически из него вытекающей. В этой связи позволим упомянуть о некоторых оригинальных жанровых вариантах: скрещенная с посланием и содержащая мотив генеалогической лирики «Автобиография *(Послание к Реми Белло)*» П. де Ронсара (Франция, XVI в.); поэма «Прелюдия, или развитие сознания поэта» У. Вордсворта (Англия, XVIII – XIX), которая расширяет контекст и выходит за пределы личностно-бытового видения мира, поскольку «была задумана как анализ событий, определяющих духовное развитие поэта и позволяющих ему раскрыть современникам и последователям смысл переживаемого ими исторического и психологического опыта» [Дьяконова 2008: 19]; шутливое мини-стихотворение «В энциклопедию» Ф. Супо (Франция, XIX – XX), «Автопсихография» Ф. Песоа (Португалия, XIX – XX век), репродуцирующая авангардистскую игру с читателем посредством созданных поэтом гетеронимов; представляющая жанровую контаминацию с портретом – «Автопортрет» Уго Фосколо (Италия, XVIII–XIX век); формализующая с помощью слова поток мыслей об окружающем мире, отраженный в самопознающем субъекте и потому получающая сходство с литературой «потока сознания» стихотворение «Я сам» Х.А. Вергеланн (Норвегия, XIX–XX вв.). Кроме западноевропейской, американской, африканской поэзии, лирическая автобиография распространена в литературах дальневосточного региона: «О самом себе» Ву Лама (Вьетнам, XV в.), «Сам о себе» Фам Тхая (Вьетнам, XVIII–XIX вв.), «О себе» Рабиндраната Тагора (Индия, XIX–XX вв.) и т.д.

Таким образом, автобиография в качестве мнемонического жанра с характерной личностной ретроспективной рефлексией (классическая парадигма жанра) использует также (преимущественно в неклассическом периоде жизни жанра, XIX в.) неотъемлемое свойство сознания лирического «я», которое раскрывается в удержании в континууме настоящего времени памяти, пребывающей в виде развернутой картины бытия, захватывающей в онтологическое поле, равновеликое фокусу зрения субъектного образа, презенсные состояния вещей, предметов, собственной экзистенции. Очевидно, именно во второй, неклассической парадигме литературного развития,

автобиография обладает мифологическим свойством «всеохватной универсальности», в некоторых региональных литературах (например, в африканской) претендуя даже на репрезентацию истории сквозь призму абсолютной роли личности. В целом биография и автобиография являют разные варианты репрезентации мнемонической рефлексии.

Стихотворное «воспоминание», идиллия, «о детстве героя», валета – данные жанры имеют достаточное распространение в зарубежной поэзии ввиду общепонятности и доступности их тематической рефлексии, органически связанной с жизнью личности человека.

Приведем цитату из И.Г. Фихте: «Способность воспоминания не есть случайное явление в сознании, которое можно было бы предоставить психологии под названием памяти, но это необходимая и нераздельная составная часть сознания и входит в описание единого и абсолютного сознания… Без этой способности сознание было бы разорванным на отдельные моменты, бессвязным…» [Фихте 1993: 658].

Литературоведческая конкретизация размышления философа содержится в следующем суждении. Как пишет Л.М. Нюбина, сочиняя «мнемонический текст, имеющий, как и другие тексты, референциальную, знаковую и коммуникативную природу, вспоминающее «Я» выступает в трех функциях одновременно – текстомодулирующей, субъектной и объектной, что отражает слияние функций автора, субъекта и объекта воспоминаний в одном лице» [Нюбина 2008: 15]. И завершим подход к проблеме стихотворного «воспоминания» важным замечанием В. Соловьева. По его убеждению, именно в процессе воспоминания «слово создает своему содержанию новое единство» разрозненных фактов, «не бывшее в наличности непосредственного сознания» [Соловьев 1988: 810].

В целом же «воспоминание» по своему жанровому статусу сходно с автокоммуникацией, будучи по этой причине тесно связано с автобиографией как проекцией лирического «я», совпадающего с авторским.

Что же касается собственно стихотворного «воспоминания», то оно, обретает, развившись из аналогичного по содержанию мотива, художественную самодостаточность, слабо провоцируемую характерным для элегии разладом

субъекта с действительностью. Выход из порочного круговорота экзистенциальных проблем (неудовлетворенность собой, жизнью, окружением, любовью) лирический субъект находит в другом, в отличие от элегических печали и тоски, а именно – в идиллическом модусе с его обращенностью к простому домашнему уюту и т.д. Поэтому важнейшим архетипом, его смысловым центром, из которого исходит энергетика аффекта воспоминания, легшая в архитектоническую основу одноименного жанра, является образ дома[103], представляющий собой в семиотическом аспекте дериват архетипа камня, метонимию центра мира [Цивьян 1978: 76], вокруг которого конституируется первоначальный этап жизни человека. Дом связывает темпоральные уровни человеческого бытия, обращенного в личное экзистенциальное прошлое, в связи с чем он символизирует неразрывную встречу прошлого с настоящим. Вызванный ностальгией – печалью о родине, тем внутренним потрясением, связанным «с особым феноменом памяти» [Старобинский 2016: 256], образ дома фигуративно выступает как в виде автологического эквивалента, ограниченного родным и знакомым с детства пространством, так и в виде «околодомового» континуума, внутреннего интерьера, внутренней и внешней точек обозрения жилища.

Можно сказать, что триггером, приводящим к ускорению процесса эмансипации стихотворного «воспоминания», а значит и его генезису, стали, собственно говоря, внелитературные и литературные факторы. Среди них ведущее место принадлежит социально-психологическому феномену возникновения или, лучше сказать, *изобретения* ностальгии, болезни, охватившей многих европейцев приблизительно с 1688 года [Старобинский 2016: 246 – 270]. Это обстоятельство объясняет постоянное присутствие в стихотворном «воспоминании» идиллического мотива, составляющего его жанровый каркас, входящий в разные комбинации с другими мотивами и образами по мере изменения исторической динамики жанра. Повышенное интенсивное внимание к идиллии, пасторали, для которых мотивы покоя и тишины, а также возвращения к природной умиротворенной и размеренной жизни, подпитывающееся элегической

[103] Воспоминания о доме, связанные с его мифологическим архетипом, зарегистрированы еще в притче о блудном сыне, в «Одиссее» и проч.

тоской, совокупно играют, надо понимать, жанрообразующую роль стихотворного «воспоминания». Ж. Старобинский в указанной работе приводит множество примеров охваченных ностальгией целых поколений европейцев вплоть до начала 1800-ых годов. Примечательно и отнюдь неслучайно то, что интенсивность распространения ностальгии протекает параллельно с пиком расцвета идиллии в Европе, мнемонически ориентированной на античные образцы и возникшей в качестве реакции ухода от урбанизированной действительности, приходящимся на XVI – XVIII века [Балашова Е. 2015: 44–45][104]. В этот диапазон времени появляются пасторальный роман Филипа Сидни «Аркадия» (Англия, XV – XVI вв.), пасторальный цикл «Пастушеский календарь» Эдмунда Спенсера (Англия, XV – XVI вв.), «Сумасбродный пастушок» Ш. Сореля (Франция, 1628), «Пастораль о нимфе Герцинии» (1630), «Стихи похвальные поселянскому житию» (1623) М. Опица (Германия, XVI – XVII вв.), анонимная поэма «Пастушка» (Греция, 1627), сборник стихотворений «Идиллии» С. Гесснера (Швейцария, XVIII в.). Больше того, обе тенденции совпадают по времени с повышенным вниманием к другой ипостаси «болезни по прошлому» – меланхолии. Р. Бёртон в «Анатомии Меланхолии» (1621) называет множество причин болезни меланхолии, которые приводят к ней, среди центральной их которых является духовный спад (атония), вызванный в понимании того времени грехопадением – результатом отстранения человека от Творца, повлекшего состояние отчаяния, в которое тот впал и которое он посредством сильной печали по дому, ассоциированному с возрождением и преобразованием, пытается преодолеть [Бёртон 2005: 251]. Жанровая концепция идиллии наибольшим образом отвечает «вызову» болезни меланхолии и ее метонимического воплощения – ностальгии, и будучи сосредоточенная на поиске локального пространства, спасительного уголка для души, в котором человек, находясь в состоянии покоя и благоденствия, гармонии с природой, ощущает утраченную с бытием связь, выраженную модусом сожаления и расставания[105]. Идиллический

[104] Примечательно, что Е.А. Балашова, иллюстрируя многими примерами распространенность идиллии в Европе, начинает с высказывания, сравнивающего состояние повального увлечения жанром с болезнью: «Вся Европа переболела идиллией…» [Балашова 2015: 44]

[105] Он мотивирует присутствие мотива валеты.

модус способен на время вернуть память о первоначальной целостности и единстве человека и бога, природы и человека[106]. Художественный мир идиллии, типологических с нею пасторали и некоторых, тематически сходных, вариантов визионерской поэзии конституируется на двойственном семантическом принципе – уходе в идеальную сферу бытия, моделируемую по образцу земного рая, чем совершается, в том числе, и виртуальный возврат к первоначальному естественному состоянию человека. Идиллия, можно сказать, выступает той мнемонической концептуально-пространственной платформой, от которой рефлективно отталкивается «воспоминание». Элегия, как уже было сказано, также спровоцированная подобным желанием к «уединению» человека в самом себе, воплощается в медитативно-временной проекции лирического «я» в прошлое. Вследствие этого разнонаправленное, но союзническое (в аспекте эстетическо-образной сублимации меланхолического воздействия на душу человека, производимого памятью о его первозданном состоянии) присутствие двух жанров в «воспоминании»: элегии, характеризующейся интровертной (временной) интенцией («вглубь души»), идиллии, проецирующей в экстравертно-пространственный (в ней происходит замена внешнего мира идеальным хронотопом) модус желания лирического «я», способствует становлению и развитию жанра.

Приведем ряд примеров, иллюстрирующих данное предположение. Начнем с идиллии.

Своим существованием она – художественный *образчик* мира (идиллия от греч. eidyllion, означает уменьшительную форму от eidos – картина, вид, образ) – обязана избегающему тлетворного воздействия цивилизации созерцательному мировоззрению с его антигероическим настроением, ориентированным скорее на бытовые детали и личностно-сакраментальные психические установки, осуществляемые в атмосфере несуетности и тишины, соотносящихся, скорее, с божественным творением. Недаром немецкий мистик Ангелус Силезиус видит в

[106] В этом контексте показательно распространение на исходе Возрождения онейрического мотива, сопровожденного архаической семантикой «переодевания», «перехода», посредством которого человек стремиться художественно выразить состояние иллюзии собственной самодостаточности (драма «Жизнь есть сон» Кальдерона (1635), Испания, комедия «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, Англия, ок. 1596 и т.д.).

ней абсолютное благо: «Тишина – высшее благо / Все благо – в тишине, не будь Господь наш тих, / Я сам бы за Него, закрыв глаза, затих» [Силезиус 1999: 70]. Идеальный хронотоп идиллии, являющийся общим для жанров ее типологии (буколика, пастораль и т.д.), кооперирующихся, согласно Б.П. Иванюку, в единый метажанр [см.: Иванюк «Память жанра» 2011], где лирический герой занят любованием природой, любовной негой и самолюбованием на фоне сочетания «человеческой жизни с жизнью природы», испытывающей «единство их ритма» [Бахтин 1975: 374, 375][107], навязывает жанру тот мировоззренческий кругозор, в котором в органичном единстве переплетаются античные образы с христианскими (элизий, рай, блаженство, весна с ее предикатами рождения, цветения, благоухания и т.д.). Начиная с профетического пафоса IV эклоги «Буколик» Вергилия, связанного с идеей обновления мира и скорым наступлением «золотого века» («Сызнова ныне времен зачинается строй величавый, / Дева грядет к нам опять, грядет Сатурново царство» [Вергилий 1971: 40]), возвещающая воспроизведение всеблаженства «жанровая» концепция идиллии проникает в локальный образ природного пространства, напоминающий сходство с образом рая, созданный воображением в подражании библейского прототипа в стихотворении «О рощи, милый край уединения!» пасторального романа Ф. Сидни «Аркадия» («Здесь вечно волен разум человеческий… / Видна здесь чувствам стройность мироздания, / А мысли постигают суть Создателя. / Тут Созерцания престол единственный…» [Европейские поэты Возрождения 1974: 478]). Ею наполнены стихи поэта итальянского Возрождения Якопо Саннадзаро («Пусть агнец маленький отныне / Вовек не устрашается волков, / И будет дольний мир таков: / Пускай богаче с каждым годом / Цветет иссохший вертоград…» [Там же: 104–105]), явно отсылающие к первозданным временам («…Большой урожай и обильный / Сами давали собой хлебодарные земли» [Эллинские поэты VII – III века 1999: 53]), в продолжении которых, как в ветхозаветных местах так называемой Земли обетованной, «течет молоко и мед»

[107] В классицистической литературной теории Н. Буало так резюмирует жанровую функцию идиллии: «Петь Флору и поля, Помону, тишь садов / И состязания на флейте пастушков, / И радости любви, и нежный цвет Нарцисса» [Буало 1957: 52].

[Исх 3:8]; она конституирует локус «райских краев», служащий пристанищем влюбленных в идиллии французского ренессансного лирика Воклена де ла Френе: «И вот *беззвучно, бессловесно* / Я наклонился к ней, прелестной, / И алых губ коснулся я – / С тем наслаждением *блаженным*, / Что только душам совершенным / Подарят *райские края*» [Европейские поэты Возрождения 1974: 351], как будто исполняет теоретический наказ Н. Буало: «Петь Флору и поля, Помону, тишь садов / И состязания на флейте пастушков, / И радости любви, и нежный цвет Нарцисса» [Буало 1957: 52].

Пик расцвета идиллического жанрового мышления, транслирующего и даже навязывающего свое мировидение, приходится на XVIII век (нельзя не вспомнить теорию «естественного человека» Ж.Ж. Руссо). Особую роль в этом процессе играет швейцарский поэт, художник, искусствовед Соломон Гесснер, популярность которого определяет «один из аспектов более общего интереса к идиллии, как таковой» [Кросс 1969: 211]. Столько же парадоксально, сколько и симптоматично, что именно в эпоху Просвещения обнаруживается подчеркнуто нарочитый возврат к естественному человеку, «невинному дикарю», описанному подобающим образом поэтом в «Идиллиях», избегающим всякой вычурности языком[108]. Вот уже и дидактическая, сочиненная в угоду абсолютному просвещению, поэма Ж. Делиля «Сады» в самой первой песне манифестирует совершенство природно-идиллического над искусственно-градостроительным, используя сравнение садов с раем на основе общности в них образа «locus amoenus» («прелестный уголок», термин Э.К. Курциуса), который «выкристаллизовывался в античной поэзии, был доведен до абстракции в средневековой риторической трактовке и затем вновь нашел полноту поэтического отражения» [Козлова 1997: 169] в лирике Возрождении и Новое время: «Ведь сам Элизиум, дарованный богами, / Не мраморный дворец, а рощи меж лугами, / *Цветущий светлый сад* с кристальною рекой, / Где сладок праведным *и отдых и покой*…» [Делиль 1987: 17]. И, наконец, в диалоговом

[108] Интересно, что идиллическое художественное мышление, связанное с образно-визуальным воспроизведением подражаемой реальности, испытывает воплощение и находит резонанс в самой личности Гесснера: поэт был известным практикующим живописцем и теоретиком изобразительного искусства «Письма о пейзажной живописи» (1772).

цикле «Большие гимны» («Путешественник и поселянка», 1772) И. Гёте времени «Бури и натиска» выводится в центре образ райской обители, который вызывает восхищение у Путешественника, выраженное следующими словами: «Прекрасен твой *покой*... / Как *тихо* дышит он, / Исполненный небесного здоровья» [Гете 1975: 84].

Итак, идиллическая архитектоника корреспондирует присутствием жанрового мотива в стихотворном «воспоминании», что можно увидеть далее. Кроме того, сожаление о вынужденном (непроизвольном), складывающемся под тяжестью обстоятельств прощании (расставании) с родным кровом, образ которого центральный в «воспоминании», составляет тематический каркас валеты, провоцирует к сотрудничеству на уровне мотивного взаимодействия с «воспоминанием».

Необычайный всплеск валеты – «лирический жанр прощания» [Иванюк Валета 2019: 41] – замечается в европейской литературе конца XVIII – XIX веков. Причины этого могут крыться в объективном ходе исторической поэтики, а также в раскрепощении всего литературного процесса, в результате которого жанр, романтизируясь, уходит из-под строгого «надзора» канона и теоретических регламентов классицистов. Жанр в большей степени становится связанным с интимной стороной бытия человека, обретает форму выражения и изображения внутренних чувств и эмоций, мотивируемых мнемоническим сопровождением. Очевидно, мнемонический ресурс валеты структурируется тематическим мотивом в составе целого жанрового задания, обеспечивающего устойчивость памяти уходящего прошлого в предстоящем акте разлуки будущего. В связи с чем предсказуемо нахождение в структурной организации валеты мотива напутствия, смежного с общей жанровой установкой прощания. Показательно в этом русле «Прощание (В лесу под Любовицем)» Йозефа фон Эйхендорфа (Германия, XVIII–XIX вв.), где лирическое «я» поэта принимает от леса, служащего идиллической сенью отдохновения от душевных треволнений, защитой от городской суеты, напутственные слова: «*Иди* прямой дорогой, / *Будь* духом тверд и чист…» [Европейская поэзия XIX века 1977: 281].

Оно вводит образ леса, восстанавливающего утраченную связь с человеком, дарующего ему уют и покой («О долы, холмы, дали, / О лес любимый мой, / Даруй мне в час печали / Молитвенный *покой*. / От вечного смятенья, / От суетного дня / Родной зеленой сенью / Как встарь, укрой меня» [Там же]) в ассоциируемом с домом участке земли, выполняющим самую необходимую для любого человека функцию – защиту от внешнего мира [Цивьян 2000: 2 – 4]. Жанровый модус идиллии в рамках конституции валеты, находящихся в связке с генерализующим их воспоминанием, направляет мысль поэта к архетипическому ядру – образу земного рая, восстанавливаемого с помощью компенсации потерянной когда-то связи с природой: «Но сердце я закрою / Для *суеты земной*, / Чтоб *вечно быть* душою / С тобой, *мой рай лесной*» [Европейская поэзия XIX века 1977: 281]. Характерно, что концепты, антиномичные по своей сути, «профанный – сакральный» исполнены в соответствующих предикатах «суеты земной – мой рай лесной», расположенных в перекрестно рифмующихся позициях строк. Звуко-ритмическое выделение придает дополнительную акцентуацию смысловому содержанию произведения.

Мотив воспоминания в «Прощании» Р.М. Рильке становится пусковым моментом развертывания лирической ситуации прощания с возлюбленной: «Я *помню*, как в клубке неразрешенной / жестокой тьмы на миг союз исконный / внезапной вспышкой предо мной возник» [Рильке 1977: 60].

Разновидность валеты – французское конже, достаточно распространенный лирический жанр в XI – XIII вв., описывающий смертное прощание с жизнью, содержит постоянный мнемонический мотив. Так, воспоминание, входящее в состав императива просьбы и структурно расположенное в конце конже Гильома Аквитанского (XI–XII вв.), нацеливает на узнавание автобиографических сведений «допрощального» периода жизни лирического героя: «Но *вспомните*, когда умру, / Друзья, на траурном пиру / То, как я весел был в миру – / Вдали, вблизи, средь этих стен» [Песни трубадуров 1979: 29].

Итак, в валету настолько органично вплетается мнемонический мотив, что нельзя не догадываться о наличии между ними естественной связи, при этом мнемонический мотив самой валеты является структурным элементом

содержательного полотна произведения и выполняет этикетно-нормативную (формульную) функцию. (Яркий пример соединения этих двух функций являет собой мнемонический мотив в стихотворении итальянского поэта XVII–XVIII веков Франческо де Лемене «Прощание».)

Долговременный подступ к «воспоминанию», продиктованный желанием детально показать механизм вхождения в поэтику «воспоминания» указанных жанровых структур, обусловлен их концептуальной (мировоззренческой) связью. Так, исходя из вышесказанного, можно предположить, что жанровый инвариант «воспоминания» как оптимальный набор атрибутов содержит в своей формосодержательной структуре мотивы идиллии, элегии, а также валеты, которые удерживаются в одном текстовом поле произведения благодаря объединяющей их художественной рефлексии анамнесиса. Пусковым толчком к процессу анамнесиса стало культурно-историческое погружение европейского общества в состояние ностальгии и меланхолии; оно же подготовило плодотворную почву для вызревания стихотворного «воспоминания», а ускорил его процесс смены жанровой парадигмы, приходящейся на конец XVIII – начало XIX века, ознаменовавший окончание рефлективно-традиционалистской (нормативной) установки и наметивший переход к новой эпохе – литературе «художественной модальности» (С.Н. Бройтман), продуцирующей в «воспоминании» персонально-мнемонический модус.

В результате данного «культурного взрыва» (Ю.М. Лотман), если уместно применить термин к генезису «воспоминания», появляется назидательная поэма С. Роджерса «Удовольствия Памяти» (1792), обнаруживающей компендиум эмоций, образов, настроений, чувств, идей, связанных с прекрасным психическим процессом воспоминания. Роджерс предлагает в ином – позитивном – ключе использовать меланхолическо-ностальгические страсти, радоваться им, наслаждаться ими, как посланными природой удовольствиями. В начале первой части автор, посещающий сельские места уже во второй раз, задается вопросом, почему крестьян так прельщают песнопения менестреля на лоне природы возле старого дуба? «All, all are fled; yet still I linger here! / What secret charms this silent spot endear?» [Rogers] («Все, все бежали; но я все еще задерживаюсь здесь! /

Какие тайные чары вызывает у вас это тихое местечко?»[109]). После проведения основательного «поэтического» исследования – вторичной научной рефлексии – автор приходит к выводу, что память представляет собой не только сплетение ассоциаций, вызываемых воздействиями на чувства, но она еще оказывает благотворное влияние на человека, вопреки распространенному до этого в общественном сознании мнению о том, что меланхолия – это болезнь и ее необходимо избегать. Благодаря памяти человек достигает ощущения жизненной полноты: только тогда меланхолия из печали превращается в энтузиазм. Оптимистическая установка, вызванная изучением воздействия воспоминания, предопределяет произносимую в конце поэмы хвалу Памяти:

Hail, Memory, hail! in thy exhaustless mine
From age to age unnumber'd treasures shine!
Thought and her shadowy brood thy call obey…
[Там же].

Радуйся, Память, радуйся! в твоей неисчерпаемой шахте
Из века в век сияют бесчисленные сокровища!
Мысль и ее призрачный выводок повинуются твоему зову…

Таким образом, Роджерс примиряет воспоминание и меланхолию, развенчивает миф о ностальгии / меланхолии, болезни, обрушивающейся на человечество в результате его грехопадения (отпадения от Бога), о чем писал Р. Бёртон, поучая в обратном. Позитивный пафос произведения, на который не в последнюю очередь повлияло стилизованное молитвенно-акфафистное обращение (*«Радуйся, Память, радуйся!»*), – результат переноса жанровой концепции (восстановление первородной утраченной связи человека с бытием, богом с помощью конституирования образа уютного уголка на земле) с идиллии, которая на структурном уровне представлена в произведении, на воспоминание, отождествляемое с его жанровой доминантой.

[109] Подстрочный перевод произведения этого автора здесь и далее наш.

В литературоведческом аспекте поэма представляет собой наглядную демонстрацию закономерного преобразования идиллического мотива в «воспоминание», решая при этом генетическую (способствует рождению жанра стихотворного «воспоминания») и морально-аксиологическую задачу (очищает одиозные наслоения семантического ореола ностальгии/меланхолии), способствующие скорейшему его, жанровому, распространению.

Вторым пусковым моментом, способствующим не просто пересмотру рефлексии «воспоминания» в оценочно-эстетической манере, как это было сделано Роджерсом, а началу становления жанрового самосознания, стало «Воспоминание» (1806) Дж. Гордона Байрона. Написанное в иронической модальности, а потому имеющее двойственный замысел, оно направлено, с одной стороны, на разрушение элегического каркаса – длящейся тоски по прошлому («Конец! Все было только сном. / Нет света в будущем моем. / Где счастье, где очарованье?» [Байрон 1974: 27]), что в то же время, с другой стороны, способствует эмансипации самого воспоминания от материнской основы – элегии: «Ушли любовь, надежд сиянье…/ О, если б и *воспоминанье*» [Там же].

Так рождается новый жанр как тип художественного мироотношения (С.И. Ермоленко), который в рассмотренном историко-культурном контексте приобретает черты миропреображения (М.И. Михайлов) на основе переплавки прежних мотивов в новую форму, развернувшую субъектную рефлексию внутрь самой себя в подполье самосознания, направленного в ретроспективную экзистенцию. Рассмотрим основные, наиболее презентабельные, литературные варианты и историко-культурные перипетии развития жанра.

У романтиков, обращающихся к эстетике Востока (Индия) под воздействием экзотики ориенталистского мировоззрения, где «все есть, течет и пребывает сразу» [Гачев 1990: 197] в потоке и круговороте Сансары, трансформируется самая сущность жанра – каменный архетип, который скрывается за динамичной стихией. Присущее ему постоянство принимает формы текучести, подвижности, переходности. (Вероятно, сказывается традиционное для Восточного менталитета понимание теснейшей и бесшовной взаимосвязи смерти-жизни, памяти-забвения и проч.) При этом, что характерно также для романтизма,

традиционные образы не исчезают, остаются на фоне принятия в поэтику новых. Так происходит у Гельдерлина в стихотворении «Воспоминание». Идиллическое описание находится в одном обозримом пространстве с надворными постройками, формирующими окружение архетипа дома, характерного для европейской поэтической традиции «воспоминания»: «Вспоминается это все так ярко, / И как склоняется широкость вершин / Вязовых рощ по-над мельницей, и как во дворе / Растет смоковница» [Хайдеггер О поэтах 2017: 184]. Начало произведения открывается представлением процесса творческого восторга, показанного в контексте дионисийской (буйной) динамики бытия – воспоминание уносится стихией ветра: «*Дует норд-ост*, / Мой любимейший меж *ветрами*, / Предвещая *духа полет* / И плаванье доброе кораблям…» [Там же]. Зачин согласуется с имагинативной образностью эпилога, образуя композиционную рамку, отражая подвижный принцип восточного (конкретно, индо-буддистского) мировоззрение: в нем, согласно с философско-религиозными установками реинкарнации, взаимосменяемость форм существ Мирокосмоса отражается приливно-отливным ритмом морского прибоя. Стихия моря демонстрирует циклические колебания памяти-забвения, воспроизводя, с одной стороны, мифологическую европейскую диалектику Мнемозина – Лета, а с другой, знаменует единое «клубление» (Г. Гачев), ассоциирующееся с горной рекой, морем, вторящим религиозно-философскому реинкарнационному круговороту: «Но пришли все же / И к индусам мужи, / Туда, где с вершины прозрачной / Гор виноградных / Стремится Дордонь / И вместе с роскошной / Гаронной гонит / Широкий как море поток. / Но *память* отнимается и даруется морем…» [Там же: 185]. Очевидно, в «Воспоминании» вопреки стационарному архетипу камня избирается динамичное начало, символизируемое в образе воды, все же направленной высокогорным течением, где гора и есть производная скрытого архетипа – древнее место обитания богов и перволюдей.

Характерно, что разножанровые аналоги стихотворного «воспоминания» встречаются в поэзии Дальнего Востока, как правило, вербализируя мнемонический мотив уже в самом заголовке произведения: «Вспоминаю горы

востока» Ли Бо (Китай, VIII в.); «В дворцовом саду весенним днем вспоминаю о прошлом» Чана Тхань Тонга (Вьетнам, XIII в.); «Вспоминаю минувшее» Сайгё (Япония, XII в.).

В условиях жанрового синтеза, особенно актуального для конца XVIII – начала XIX вв. [Иванюк Жанровый синтез 2007: 116], стихотворное «воспоминание» не только не утрачивает объем мнемонического материала, а, к примеру, в произведении «К Джейн. Воспоминание» английского романтика П.Б. Шелли с очевидной контаминацией «воспоминания» и послания, напротив, способствует его возрастанию и обусловленному им формированию нового уровня уже не личностной, а «межличностной» (интерсубъективной) мнемонической рефлексии.

Вслед за этим экзистенциально-личностный формат памяти трансформируется в коллективную рефлексию в «Воспоминании о былом» Пьера Дюпона (Франция, XIX в.): «Что прежде так любили все мы, / То сердцу мило и теперь…» [Беранже 1975: 475], подходящую для песенной лирики с ее коммуникативной (публицистической) задачей, рассчитанной на массовое тиражирование результатов личного эстетико-эпистемологического опыта (речь идет о критической характеристике нравов современной поэту действительности).

В условиях отсутствия номинации жанр выдают узнаваемые атрибуты, которые в стройной организационной форме представлены в стихотворении известного нигилистическим отношение к традиции Ш. Бодлера «Средь шума города всегда передо мной…» (ок. 1843). «Воспоминание» здесь, в десятистрочном тексте, вмещает элегический и идиллический мотивы. Первый составляет первую строку («Средь шума города…»), построенную на известной антитезе, кстати, локализованной в элегии (к примеру, Ронсара: «Когда от шума бытия…»); у Пушкина в жанровом аналоге «Воспоминании» 1828 г.) двух модусов мироощущения: «шума города», символизирующего полноту человеческой жизни, и тишины домашнего уюта, в которую погружен лирический субъект. Традиционный для жанра образ дома – мнемоническое ядро «воспоминания», увлекающий за собой идиллическое описание экстерьера и

интерьера, терапевтически действует на сознание субъекта речи: «Наш *домик* беленький с уютной тишиной; / Разбитый алебастр Венеры и Помоны…» [Бодлер 2005: 203].

Если элегия своим функциональным предназначением способствует мнемоническому пролонгированию значимого события жизни, и мотив воспоминания в ее структуре выступает инструментом этого, то само «воспоминание» уже предлагает развернутую рефлексию в виде самодостаточного завершенного художественного целого. Эту мысль в экзистенциальном аспекте артикулировал в «Воспоминании» Р.М. Рильке: «Ты ждешь, что *одно мгновенье* / *безмерно жизнь удлинит*, / *разбудит в камне движенье*, / свяжет тонкие звенья, / глубины твои отворит» [Рильке 1977: 253].

Ставший привычным маркер стихотворного «воспоминания», помимо заголовка, антиципативно несущего жанровую характеристику и тем самым служащего знаком «принадлежности произведения к классу эстетики тождества» [Лотман 1970: 356], корреспондирующим с подготовленным восприятием читателя, образ дома, который включает детали и образы интерьера, экстерьера и проч.; к нему в мнемонической рефлексии возвращается лирический субъект, что для Рильке не составляет исключения. Лирическое «я», как часто бывает у поэта, – его собеседник, обращается в прошлое детских лет: «Книги в шкафах стеклянных, / золото их в пыли, / ты грезишь о прошлых странах…» [Рильке 1977: 253]. Архетипический образ камня выступает как мнемонический ориентир, который объединяет воспоминающего и воспоминаемого, но в то же время дифференцирует воспоминание как подвижный процесс от памяти, динамика которого показана разницей точек зрения присутствующего лирического «я» в прошлом и настоящем. Ретроспективные мечтания разрушают возникший образ лета, пугающий своей неизбежной внезапностью: «И пред тобой, как судьба, / давно забытого лета / виденье, страх и мольба» [Там же: 254]. Ностальгия и тревога, субъективные, прикрытые временем, воспоминания и возвращающиеся забытые события, атрибутированные соответственно миру прошлого и настоящего, заставляют волноваться лирическое «я», оттенять ушедшее и

возвращенное (желаемое) в мечтах и ушедшее и (нежелаемое) реанимированное в реальность, но в то же время соединять их в неразрывное единство ткани жизни.

Стихотворное «воспоминание», вольное в тематической рефлексии, иногда вбирает мотив напутствия. Тема памяти показана сквозь призму метафоры идущего времени («тропинки дней») в стихотворении «Мелодия памяти» Ю. Балтрушайтиса, судя по фигурирующему в нем образу домашнего очага, зачину, обращенному в экзистенциальную сферу бытия авторского «я» («*Идешь и вспоминаешь по дороге* – / Сколь многое оставил ты на ней» [Балтрушайтис 1989: 328]), относящемуся к стихотворному «воспоминанию»; в нем есть такие напутственные строки: «О память сердца, ничего не комкай! / Бредя сквозь дни…» [Там же].

Собранные в сонетный цикл «Крымские воспоминания» (1891) украинской поэтессы XIX–XX вв. Леси Украинки представляют собой образец синтеза стихотворного «воспоминания» и экфрасиса, характерной особенностью которого являются описания мемориальных «топосов» Бахчисарая, в основе своей содержащие каменную архитектонику («На *кладбище*, где мирно опочили / Под *камнями* тяжелыми, в *могиле*…» [Коцюбинский 1968: 301]), в целом сочетающую мортальную и мнемоническую коннотацию.

«Воспоминания об арабских ночах» А. Теннисона в духе прерафаэлизма, реставрирующего легендарную древность и уже этим закладывающего мнемоническую субституцию настоящего (нечто подобное пассеизму), переносят лирического героя в места близ Багдада, где господствует дух блаженства (подчеркивается это структурно-композиционным рефреном, имитирующим метафорическое движение по волнам памяти наподобие укачивания / раскачивания младенца в колыбели)[110], идиллический хронотоп залит золотом, наполнен песнями птиц («Внезапное сверканье там / Позолотило всю одежду…»: «Лазурь небес на головой, / Где небо свет роняло свой…» [Теннисон 2009: 200]), – все это вместе создает райскую картину. В визионерских воспоминаниях о пребывающем в дворце Гаруне аль-Рашиде, воспроизводится мнемонический

[110] В этом плане не случайны начальные строки, содержащие видение мотива «детства героя»: «Когда бриз утра раздувать / Стал вольно детства паруса, / Пошла со мною Лета вспять - / Текущая вперед та Лета…» [Теннисон 2009: 198]): «Блаженны были эти лета – / Ведь то была пора расцвета / Гаруна аль-Рашида»).

архетип камня, который наряду с идиллией и «детством героя» образуют единство воспоминания.

«Воспоминание», использующее в виде мотива контекст религиозных праздников, сближается с жанром, приуроченном к конкретным событиям истории и человеческой жизни. Приведем строки из «Воспоминания» Р. Тагора (Индия, XIX–XX вв.): «Я никогда *не вспоминаю* мать. / Но в месяце ашшин… / В моей душе встают *воспоминанья*, / И мне является она…» [Тагор 1973: 116].

Близость элегии и стихотворного «воспоминания» ощутима в лирике польского поэта XIX – XX веков Юлиана Тувима, к примеру, в стихотворении «Воспоминание» (1922). Элегия возвращается в «стихотворное тело» воспоминания узнаваемым мотивом осени, слез, любовного томления: «Вновь напомнит золото соцветий / Тот октябрь – бессмертник легковейный…» (пер. А. Гелескула) [Тувим 2007: 218 – 219].

«Память жанра», интуитивно направляя художественную рефлексию в «перинатальный» (Роджерс, романтики) период стихотворного «воспоминания», реанимирует поэтологические (мировоззренческие) основы жанра, обусловленные идиллическим и элегическим видением мира, извлекает их и использует в стихотворении Ф. Хеманс «Remembrance of nature» («Воспоминание природы»)[111], тем самым фактически отождествляет «воспоминание» с идиллией: «Nature! thou didst hear me for thine own, / With the free singing-birds and mountain-brooks; / Feeding my thoughts in primrose-haunted nooks, / With fairy fantasies and wood-dreams lone…» («Природа! ты услышала меня как собственно себя, / Посредством вольных птичьих пений, ручьев журчаньем горных…») [The poems of Felicia Hemans 1875: 628]. В другом «воспоминании» Ф. Хеманс «A Remembrance of Grasmere» («Воспоминание о Грасмире») – идиллическая концепция также является жанрообразующей, как и в стихотворении У. Вордсворта «В долине озера Грасмир». Таким образом, поэтесса как бы получает творческий импульс для вторичной мнемонизации природного пейзажа – «перевоспоминания». Ощущая себя одним из последних классиков, а также последовательницей

[111] Подстрочный перевод этого произведения, как и следующего, наш.

английских романтиков, Ф. Хеманс использует принцип мнемонического удвоения. Во-первых, она восстанавливает в «воспоминании» генетический жанровый «инвариант» с присущим ему сочетанием по принципу взаимной дополнительности идиллической и элегической констант, а во-вторых, согласующийся с экзистенциально-автобиографическим началом эмоциональный фон оказывается достойным «воспоминания» грусти по уходящему романтическому мироощущению.

«Память жанра» реанимирует в «Воспоминаниях сада» Энрике Гонсалеса Мартинеса (Мексика, XIX – XX вв.) ставшие давно классическими мотивы элегии, идиллии и валеты, и, даже несмотря на то, что стихотворение облечено в сонетную форму, выступающую в функции «гармонизации противоречий» [Зырянов 2003: 222], а значит, требующую соблюдения принципиально иной жанровой установки – такой, в которой «непосредственность высказывания и восприятия снимается рефлексией, когда опосредованный и многосторонний взгляд подводит все отдельное в созерцании и сердечных переживаниях под всеобщие точки зрения» [Ложкова 2012: 9]. На роль этой установки, сглаживающей противоречия, диалектически примиряя их, подходит сам феномен воспоминания, который отождествляет настоящее элегическое настроение, вызванное созерцанием внешнего мира («Эта серая *морось* мир окутала снова, / от ненужного горя жизнь темна и тяжка. / У порога души постучала тоска…» [Поэзия Латинской Америки 1975: 377]) с ситуацией ретроспективного прощания («И печаль воскрешает в туманном сознанье чьи-то *слезы*, летящий по ветру платок…» [Там же]) с помощью мнемонической прокладки идиллического мотива – «И дыханье жасминов из сада ночного… / Бередит мою рану острый запах цветка. / вспоминается вечер… Ползут облака, / *моросит*…» [Там же]. Этот мотив служит своего рода соединительной муфтой прошлого и настоящего, рефлексии и чувства. Элементаэтого соединения являются словоформы *морось, моросит, слезы,* сближающие параллельные состояния природы и внутреннего мира лирического «я», а также жанр национальной (испанской) серенады, манифестированный здесь идиллическим мотивом с его хронотопом встречи-расставанья в ночи, обобщенным валетой.

В испанской литературе XX века «воспоминание» еще далее расширяет рефлексивный контекст своего присутствия в психо-физическом измерении художественного мирообраза в направлении лейтмотивного «возвращения к дому», к идиллическим и элегическим образам. Цикл «Три воспоминания о небе» Рафаэля Альберти в композиционном формате триптиха с предваряемым его «Прологом» – «Воспоминание первое», «Воспоминание второе», «Воспоминание третье» – увлекает читательское восприятие в до-временность, созданную с помощью поэтического воображения. По понятным причинам здесь отсутствуют как таковые ставший жанрово-каноническим образ дома и другие ингредиенты, что не мешает осуществиться «чистому сознанию» (Э. Гуссерль) в границах воспоминания, которое, обладая только интенцией, фактически беспредпосылочное и «обеспредмеченное» (либо стремится к этому), констатирует: «Нисколько еще не сравнялось ни розе, ни серафиму…»; «Когда лишь мечталось ветру пригладить пряди…»; «Еще не настали тела, имена и сроки. // Тогда, *вспоминаю* я, в небесах, однажды…» [Хименес 1977: 489]. Эта символическая реконструкция первоначального времени творения позволяет развернуться мнемоническому сюжету в мифологическую картину праобразов – идей бытия. А предпосланные эпиграфы из лирики Густаво Адольфо Беккера памятью укрепляют диахронические романтико-модернистские связи национальной испанской литературы. Кроме того, универсальность мнемонического восприятия реальности способствует возникновению такого явления, как цикла «воспоминаний» (к примеру, книга «Возвращение живого прошлого» Рафаэля Альберти, 1948 – 1956).

Таким образом, «воспоминание» стихотворное, имея генетическую предрасположенность к мотивам элегии, идиллии, валеты, использует свой потенциал не только для цементирования своей жанровой традиции, но и с целью расширения способов применения его в различных жанровых форматах – от сонета до стихотворного цикла, поэмы. При этом «воспоминание» за редким исключением отказывается от архитектонических образов домашнего экстерьера, интерьера, архетипического образа камня. Последний, между прочим, иногда

нарочито напоминает о себе присутствием в структуре произведения: «”День этот, – так сказал Катулл, – / Я обозначу белым *камнем*”» [Поэзия народов СССР 1972: 131], – так начинает свое «Воспоминание» белорусский поэт XIX – XX вв. Максим Богданович, удваивая перспективу памяти цитированием античного поэта и психическим регистром (воспоминание) состояния автобиографического «я».

Мотив детства в «воспоминании» получает достаточно самостоятельное воплощение в лирическом жанре «о детстве героя», объективно заявляющем о себе в эстетическом замысле обновленной (в связи с возрастной конкретизацией) концепции. Поэтому одной из особенностей жанрового стихотворения «о детстве героя» является его нерасторжимая связь со стихотворным «воспоминанием» и его практически неотъемлемыми мотивами идиллии, валеты, элегии. Непременным предшественником жанра можно считать автобиографические сведения героя эпоса, саги, сказки и других жанров, относящиеся к раннему возрасту, который в силу ритуально-культовой обусловленности наделен чертами сакральности, физическими и ментальными особенностями и проч.

Жанровые стихотворения «о детстве героя» обретают свое место среди других произведений в европейской литературе только после рубежа XVIII и XIX веков – времени рождения самого феномена детства как такового [Филипповский 2020: 8 – 17].

«Воспоминания детства» Антонио Мачадо (Испания, XIX–XX вв.) погружают лирического героя в атмосферу школьного обучения. Образ класса контрастирует с внешним миром, в котором «Холодный декабрьский ветер / и неуют заоконный» [Испанские поэты XX века 1977: 157], представляющий балладный мотив, враждебен внутреннему распорядку школы. Противоречия внешнего и внутренних миров подчеркиваются ветхозаветным сюжетом первого братоубийства: «На картине – Каин…»; «Авель убитый…» [Там же]. Балладная настороженность и тревога, являясь дополнительным модусом жанрового видения «воспоминания», провоцируют мнемоническое восстановление прошлого в его неприглядной реалистичности вопреки идеальному изображению романтиков.

«Воспоминания, самые первые…» Захарии Станку (Румыния, XIX–XX вв.) отсылают лирического субъекта к детству, при этом «воспоминания», обрамляющие вставку «о детстве героя», по сути, являют пример жанровой ассимиляции [Ермоленко 2013: 51]. Понятно, что автобиографическое начало при такой текстовой репрезентации превалирует с симптоматичным для него «эго»-зачином: «Я старею, но помню горечь / материнского молока…» [Поэзия социалистических стран Европы 1976: 421]. Стиль этой вставки основан на остранении – наивном, как бы первобытном, описании реалий прошлого глазами и речью ребенка – пример «детского метатекста» с характерным для него его антропоморфизмом: «День и ночь входили в дом, / даже если не открывали им двери» [Там же] и т.д.

Отнюдь не всегда «детство героя» обрастает положительными коннотациями. Полярно противоположная тенденция обнаруживается в «Детстве» Ричарда Олдингтона (Англия, XIX – XX вв.), чья «антидетская» модальность стимулирует забвение этого периода прошлого и связанных с ним образов, локаций и проч., наделяя их мрачными красками, в контексте установок имажинизма на визуальность восприятия придает дополнительное усилие воздействия на реципиента: «Горечь, скудость. Убожество детства / Отвратили меня от любви к богу»; «Я ненавижу тот город. / Ненавижу город, где жил в детстве; / Ненавижу память о нем. / Там всегда были тучи, дым, дождь…» [Английская поэзия в русских переводах 1984: 307, 309].

«Воспоминание сна 1963 года» Тадеуша Ружевича (Польша, XX –XXI вв.) – стихотворение «на случай», продолжающее долгую традицию данного мнемонического жанра, сочетающую жанр визионерской поэзии сновидение, в данном случае заменителя идиллического компонента. Сновидение, структурно занимающее все текстовое поле, кроме обрамляющего его заголовка, представляет собой попытку поиска выхода из сложившейся послевоенной ситуации, являющейся одной из важных поднимаемых проблем творчества поэта в целом. За этим лирический субъект–визионер [Иванюк Визионерская поэзия 2013] и обращается к онейрическому объекту – Льву Толстому как к пророку.

Замысел такой сновидческой коммуникации раскрывается в игре слов и смыслов, понимаемой из контекста творчества Толстого и не только (образ Льва Толстого и зоонима лев, которым он представляется, понятен из омонимического сходства: «Снился мне / Лев Толстой // он лежал на кровати / огромный как солнце / в гриве / спутанных прядей / лев…» [Поэзия социалистических стран Европы 1976: 380]). Стихи с вопрошанием: «что делать» перефразируют заголовок трактата русского мыслителя «Так что же нам делать?», вызывая в памяти читателя дидактику произведения.

Мнемоническая функция произведения, архитектонический центр которого занят жанровой доминантой сновидения, мотивирующей воспоминание 1963 года, кроме автобиографической, сводится к имитирующему воспроизведению архаического обычая (ритуала), состоящего в вопрошании оракула: «я спросил / “что делать” // “ничего” / отвечал он» [Там же: 381], роль которого играет образ Льва Толстого. Сновидческая фактура также играет роль триггера мнемонического вектора произведения.

Таким образом, возможность интеграции идиллии, «воспоминания», «о детстве героя», валеты, сновидения оправдывается сходством функциональной направленности и сущностью мнемонического в данных жанрах, обусловленной экзистенциально-личностной ретроспекцией. Отчасти объединение в отдельную подсистему мнемонической поэзии данных жанров оказывается также возможным благодаря общему направлению художественной рефлексии (кроме стихотворения «о детстве», тяготеющему генетически к эпическим предкам) на образ дома – пространственного деривата архетипа камня (очаг)[112]. Само же «воспоминание» стихотворное обладает специфичной природой лирического «я», называемого «субъектом-анамнезером», который в своем сознании, соотносимом с творческим актом, удерживает в себе одновременно содержание воспоминания, его структурно-композиционные элементы, целостный акт художественный рефлексии, подобно тому, как актуализированное прошлое всегда находится в настоящем, поддерживается им.

[112] Более подробно этот семиотический аспект жанра будет рассмотрен в заключительной главе.

§ 9. Мемуарная лирика

Мемуарная лирика – это группа стихотворных произведений, представленная разнородными жанрами, в основном дневниковыми записями, путевыми заметками, записями в блокнотах, альбомах и проч., тяготеющими к эпиграфической лирике в силу специфических рефлексивно-стилевых особенностей организации текста. В мемуарной лирике личностная (экзистенциальный модус личной) память передоверяется письменному носителю, который накладывает на нее ряд обязательств, предстающих впоследствии свойствами самой лирики – соответствие наблюдаемому материалу содержания произведения (документализм), оценочность суждения, в отношении репрезентации времени – актуализированное настоящее, как бы протяженное во времени (презенсность).

Предтечей ее могут служить произведения романтиков с их установкой на письменную фиксацию жизненных перипетий и их внутреннего осмысления, имеющих дневниковую форму. Последняя заимствует для себя уже имеющиеся литературные запасы, самым подходящим из которых является эпиграмма с ее злободневной тематикой и расчетом на публичное восприятие, выражением чего является публицистический стиль. Так, «Из дневника в Кефалонии» (1823) Дж. Г. Байрона регламентируется всеми присущими эпиграмме атрибутами – краткость, тематическая острота, использование устойчивого оборота, экспрессивная образность, призывность. Телеология и прагматика жанрового высказывания обусловлена оперативностью фиксации и донесением информации до дневника в быстропроходящем времени возникших экспромтом[113] мыслей, как правило, соответствующих внутреннему отклику на автобиографические убеждения и мировоззрение автора: «Созрела жатва, – мне ли медлить жать? / На ложе – колкий терн; я не дремлю…» [Поэзия английского романтизма 1975: 434].

У Леси Украинки имеется стихотворный цикл под названием «Из путевой книжки» (1911), представляющий собой описание путешествия по побережью

[113] Недаром современный исследователь специфики «дневниковой» литературы пишет: «…дневник по отношению к мемуарам (а воспоминания чаще всего и пишутся на основании беглых, сокращенных и даже иной раз зашифрованных дневниковых заметок) выступает в такой же роли, как внутренняя речь по отношению к речи произнесенной – как нечто предварительное» [Михеев 2007: 150].

Средиземного моря, по форме обнаруживающее собой сочетание травелога с мемуарной лирикой, в совокупности составляющие документально-описательный способ репрезентации художественного материала. Лирическим «я» в нем выступает субъект-визионер (стихотворение «На стоянке»): «И я вижу: в снежной вьюге…» [Коцюбинский 1968: 373].

Пришедший из мемуарной прозы в лирическую поэзию жанр «записной книжки», одноименно представленный, к примеру, в произведении Г.М. Энценсбергера (Германия, XIX – XX вв.), открывает новые перспективы и горизонты видения мнемонического. По своему существу «Записная книжка» поэта концептуально закрепляет «изношенность» и «ветхость» памяти, предметно оформленной в старой записной книжке с ее полуистершимися именами и телефонами. В данном плане для «устремления к забвению» симптоматичен лейтмотив «исчезнувших минут, имен», «стершихся следов», «выбывших адресатов» – с одной стороны, подчеркивающий ускоряющуюся динамику городской европейской цивилизации, а с другой, акцентирующий внимание читателя на безвозвратно уходящем в небытие прошлого всего того, что когда-то было замечено, интересно и дорого для человека. Так, «Записная книжка» продолжает известный философский лейтмотив «нет ничего нового под солнцем» (Еккл 1:9). Антимнемоническим пафосом звучат заключительные слова произведения, вложенные в уста лирического героя, нежелающего оставить свое имя в истории: «Так и *мое имя*, / *мой полустершийся след*, / останется в чьих-то других книжках. / Кто это? / Я, / вычеркивающий свое имя / из ваших книжек» [Западноевропейская поэзия XX века 1977: 251]. Записная книжка теряет свое первостепенное значение в качестве вещи, сохраняющей информацию, в то же время обретает мемориальность самой вещи («Изношенная, в старой *кожаной шкуре*, / книжка. / Стершиеся следы... / Роберто Моретти, Сант-Яго...» [Там же: 250]), – идеи, получившей концептуальное развитие в постмодернистском литературоведении, культурологии и философии [Эпштейн 1988: 394]. По сути, это произведение входит художественным фактом миропереживания в складывающуюся тенденцию культурного забвения, способствующего постепенному исчезновению сначала идеи памяти, а затем и изнашиванию вещи –

носителя этой идеи (уместно вспомнить строки из стихотворного автонекролога Г. Кольмар «*Вписав* меня в комки земли сухие…/ Да прахом стану я…»). Итак, память имени, метонимии личности человека, уходит под нашествием перманентно увеличивающегося потока информации. Начало дискредитации записной книжки, *сквозь* которую проходят части живых душ, выраженные словом, положено сомнением, вызванной амнезией лирического субъекта: «Разве я бывал когда-нибудь в Клермон-Ферране? / Кто это – Ольга, Роберто, Клодина?» [Западноевропейская поэзия XX века 1977: 250]. В этой связи справедливо рассуждение Т.Н. Андреюшкиной о поэтах-современниках Г.М. Энценсбергера, чьи произведения в жанре «поэтологического стихотворения» (например, «Инвентаризация» Г. Айха и др.), послужили, по мнению исследовательницы, претекстом «Записной книжки»: «Тем, кто потерял в войну почти все и возвращается в материальную и духовную пустоту, хотелось схватиться, как тонущему за соломинку, за те оставшиеся простые предметы, дорогие сердцу человека» [Андреюшкина 2014: 157].

Примером синтеза лирических травелога и валеты, облеченных в имитирующую записной блокнот форму, находим в стихотворении словацкого поэта XX в. Лацо Новомеского «Из путевого блокнота»: «*Прощайте же*, поля, прощайте семафоры, / бегущие туда, туда, / где мне о смерти думалось невольно, / когда, пускаясь *в путь*, вздыхали поезда!..» [Поэзия социалистических стран Европы 1976: 589]. Автором, вероятно, подразумевается, что объекты прощания самим актом называния их даже в условиях физического дистанцирования оставляют воспоминания о себе.

Арсенал мемуарной поэзии пополняет многочисленная «дневниковая лирика». И если прозаический дневник «все же не может отождествляться с мемуарами, хотя их взаимодействие и взаимопроникновение находит подтверждение в текстах» [Кознова 2009: 137], то в лирической модификации между ним и путевыми, блокнотными и иными заметками не существует разницы в силу условности жанровых границ, кроме таких признаков, как отождествление автора и адресата, метатекстового указателя (дата), автотекст (текст о себе) [Зализняк 2010: 173].

В качестве объекта мнемонической рефлексии мемуарной лирики, под общий знаменатель которой подпадают жанры, передоверяющие мысли автора о чем-либо или о ком-либо специальным носителям, номинированным в заголовке (дневник, блокнот, записка, тетрадь и т.д.), используется фактически любой предмет мысли, сама мысль, воспоминание о ней, эмоция и т.д. Так, объектом дневникового стихотворения «Из венского дневника 1945. Собор» Паулы фон Прерадович (Австрия, XIX–XX вв.) является собор как мемориальный архетип памяти, производная основа которой камень. Он наделяется антропоморфными чертами, отличающими его от иных архитектурных сооружений: «Гордый, в небо устремленный храм, / *Помнит* ли хоть кто-нибудь сегодня, / Как сквозь витражи заря господня / Сумрак твой сжигала по утрам? / *Помнит* ли хоть кто-нибудь, как звал / С башни одинокой и могучей…» [Золотое сечение 1988: 343]. Английская поэзия XX века в лице поэта Джона Бетжемена предлагает репрезентацию лирического дневника в пародийном модусе стихотворением «Дневник церковной мыши», которое гротескно снижает серьезность намерений мемуаров, а значит, и выступает актом по дискредитации памяти. Кроме того, в английской лирике XX века находится место для скрещивания «воспоминания» с мемуарной поэзией, указанием на что служит сама номинация, конкретизирующая хотя бы приблизительную датировку художественной рефлексии (стихотворение Доналда Дейви «Вспоминая тридцатые»). Автором показан характерный для современности процесс стирания памяти об исторических событиях, превращающий их в реликт относительно недалекого прошлого: «Прислушиваясь к саге дней старинных, / Разыгрываем сагу дней иных…»; «Покуда вдруг не осенит догадка, / Что их живая память мук и ран / Для нас – лишь сказка, сложенная гладко, / Занятный исторический роман…» [Английская поэзия в русских переводах 1984: 483].

Таким образом, мемуарная лирика обладает общностью для всех жанровых разновидностей, входящих в ее состав произведений, а именно – по-разному формально организованная в настоящем времени запись на носителях информации, замещающих камень как первоначальный материал для письма и номинированных, как правило, в заголовке произведения (тетрадь, блокнот,

дневник и проч.), мыслей, эмоционально-ментальных отношений к объектам истории и культуры, людям, вещам и проч., представляющих взаимосвязанные единством поэтического замысла мнемоническую, эстетическую и эпистемологическую ценность. Субъектная организация лирического «я» в мемуарной лирике, проецированная в ожидаемую со стороны лирического адресата позицию «другого как я» в окружении мест и объектов памяти, обусловлена спецификой представления мнемонического материала как суммы освидетельствованных «я» событий, предметов и вещей и предназначенных для «другого», а также концептуальной зависимостью от самого характера диалоговой природы лирической коммуникации, отличающейся «специфическим типом отношения («неразделенностью – неслиянностью») автора и героя» [Бройтман 1995: 28]. В свете вышесказанного можно сказать, что память в мемуарной лирике, в отличие от чисто субъективно-солипсической в автобиографии, претендует на то, чтобы быть субъективно личностной по замыслу, но объективно «чужой» – по целеполаганию.

§ 10. Репрезентация циклической памяти и другие формы мнемонизации

Циклическая память – это форма древнего воспроизведения повторяющихся событий, регламентированных календарно-обрядовым обиходом человека. Ее онтологической праосновой служат синкретические мифо-религиозные представления, хронологически предшествующие мировым религиям, о круговороте всей жизненной энергии, подкрепленные «общим местом» индуистско-буддистских мировоззренческих систем, не снимающих наличия «я», но в то же время и не утверждающих возможность его обнаружения в том виде само собой подразумеваемой данности, поскольку «с точки зрения истинной реальности никакого “я” не существует, так как оно невечно, изменчиво и пусто по своей природе» [Альбедиль 2003: 269]. Рассмотрим некоторые особенности литературной репрезентации циклической памяти. «Гирлянда джатак» – серия рассказов, основанных на народных сказаниях о перевоплощениях Будды, представляет собой коллективную рефлексию национальной памяти, воспроизведенную древнеиндийским поэтом Арьей Шурой (IV в.). С помощью

излюбленного композиционного приема «обрамленной повести» (О.Ф. Волкова) каждая джатака, сообразуясь с буддистским мировидением, наполняет свое содержание повествованием о событии, относящемуся к настоящему, но определяемому прошлыми перерождениями-прецедентами, воспроизводя в режиме реального времени художественный принцип постоянного повторения, который одновременно является темой джатаки, раскрывающей мнемоническую суть сказания о прежних рождениях Будды, наполненных состраданием ко всему живому: «Наш владыка еще в прежних рождениях всей своей сущностью был исполнен безграничной и бескорыстной любви ко всему живому, он жил душою в каждом существе. Поэтому мы должны быть проникнуты величайшею верою во владыку Будду» [Арья Шура 2000: 28]. Циклическая организация памяти, структуроподобная реинкарнационно-кармическому принципу бытия, в полной мере отражает смысл существования человека в этом бесконечном круговороте, становясь также в свою очередь способом его рефлексии. Строгая детерминация настоящего существования от кармических предопределений и соответствующих им прошлых перерождений может служить отчасти поводом для представления «Гирлянды джатак» в качестве феномена генеалогической поэзии. Однако сам доминирующий принцип памяти, коррелирующийся с циклическим повторением, позволяет соотнести ее с таким явлением, как прапамять – некий бесконечный «мнемонический» архив мироздания, неисчерпаемый ресурс которого применяется в итерационных культурных формах (наглядно, как наследие мифологического мировоззрения, присутствует в жанровой концепции и структуре «Метаморфоз» Овидия, ветхозаветной «Книга «Екклесиаста», в авторском варианте – мифе о вечном возвращении Ницше, воплощенном в «Так говорил Заратустра» и т.д.).

Циклическая память, коррелирующаяся с прапамятью, присутствует в «Месяцеслове» из книги «Песни царства Бинь», входящей в состав «Книги песен» (XI – VI вв. до н.э.) – китайской поэтической летописи. Он представляет собой компендиум песен, расположенный в хронологически календарном виде, отражающий аграрно-ритуальную организацию жизни гражданина Древнего Китая, наподобие дидактического эпоса Древней Греции «Труды и дни».

Обрядовая цикличность ведения хозяйства подчеркивается анафорическими повторами, конкретизирующими «время деятельности» – «В пятом месяце… В месяце седьмом… В месяце восьмом…» [Поэзия и проза Древнего Востока 1973: 274] и т.д. Строгая регламентация ведения («по месяцам года») земледельческих работ, субъектная организация «мы» определяет обусловленность литературного памятника коллективной памятью с присущей ей прагматической установкой консервации традиции.

Календарная поэзия чрезвычайно распространена в европейской литературной традиции, как и в восточной (азиатской), начиная с античных времен, о чем достаточно подробно пишет Б.П. Иванюк [Иванюк Жанровая репрезентация времени 2017: 99 – 104]. Семантико-стилистической основой ее является повтор, репрезентирующий идею цикла. Приведем пример из сборника стихов «Простые мотивы» (1883) чешского поэта Яна Неруды: «Такую же весну я вспомнил, / И сорок лет назад так было…» [Неруда 1975: 81]. Кроме этого, календарная поэзия гетерожанровое образование, что роднит ее с метажанром. Иногда она оформляется балладой, отражающей подходящий в рамках календарного времени непредсказуемое ожидание тревоги. Так, у современного белорусского поэта Виктора Шнипа календарная поэзия форматируется жанром баллады, насчитывающим двенадцать стихотворений, собранных в единый цикл и расположенных в соответствии с порядковым числом и номинативом месяцев года («Баллада января», «Баллада февраля» и т.д., 2006).

Концепция циклической памяти, исходящая, как уже было сказано, из индуистского мировоззрения, распространена в лирике крупнейшего индийского поэта Р. Тагора (сочетается в автобиографическом стихотворении «О себе», «Портрет», «Подруга, нет тебя ни дома, ни на гхате…» и т.д.). Отмечается она и в современной индийской лирике в различных модальных к ней отношениях. К примеру, стихотворение Ю.И. Сингха (Индия, XX в.), травестирующее традиционно обусловленное реинкарнацией мировоззрение и критикующее социально-классовую регламентацию человека, выражает, что необычно, протест против генетической предрасположенности человека к определенной социальной варне желанием ролевого лирического субъекта быть незаконнорожденным и

вести маргинальный образ жизни: «Слоняться где захочу / Никем не кормимый / Один нелюдимый» (пер. Л. Оборин) [Сингх 2009: 184]. Подробнее тема прапамяти будет рассмотрена в следующих главах исследования.

К отдельной форме мнемонизации в литературе относится подражание (стилизация, вариация), отмеченное длинным путем развития в разных региональных традициях зарубежной литературы. По большому счету, подражание представляет собой особый способ памятования литературных текстов, связанный с разным по степени переложением и уже поэтому – актуализацией оригинального (прецедентного) текста. Так «работают» поэтики назиры, дойны и многих других стихотворных жанров [Иванюк 2021]. Позволим себе остановится на некоторых примерах.

Скандинавский поэт Сигурдур Брейдфьорд (Исландия, XIX в.) в сатирическом произведении «Римы», тематизирующим жанровые переложения саг, выносит суровый приговор современной ему поэзии в форме псогоса, направленного коллективному адресату: «Вот искусство прежних лет! / Нынче ж пусто, худо: / стал бесчувственен поэт – / куда ему до чуда!» [Европейская поэзия XIX века 1977: 415]. Сатирическое по своей направленности стихотворение дискредитирует, таким образом, и саму риму, сигнализируя о вероятностном окончании истории жанра.

Пародийный перепев «Элегии на сельском кладбище» родоначальника классической кладбищенской элегии Т. Грея его соотечественником Гилбертом Честертоном (Англия, XIX – XX вв.) создает предпосылки для развития мнемонической интенции в двух направлениях – забвения, сигнализирующего окончание жизни элегии, или потенциального обновления, учитывающего возможности преодоления жанровой ограниченности старыми атрибутами. При этом само произведение Честертона, скорее, напоминает эпиграмму с ее разновременной художественной модальностью, конституирующей сатирический эффект: «Те, кто трудились для Англии, / Уснули в краю родном…»; «Те, кто дрались за Англию… / Лежат в земле чужой…» [Английская поэзия в русских переводах 1984: 483].

Вывод по ГЛАВЕ 3

На основе аналитического обзора мнемонических жанров в зарубежной литературе (Европа, Африка, Ближний и Дальний Восток) диссертант приходит к следующему выводу. Жанры, входящие в состав мнемонической системы, оставшиеся без регламентации со стороны теоретических поэтик, в литературной практике имеют специфическое развитие. Оно одновременно определятся, во-первых, общими для всего литературного процесса закономерностями смены художественно-культурных циклов («воспоминание», генетически связанное с классическими элегией, идиллией, появляется на свет именно в «пострадиционалистский» период конца XVIII – XIX вв.; синтез мнемонических жанровых форм приходится на это же время), а с другой стороны, известными жизненными стадиями жанра, основанными на мнемоническом эффекте поддержания его стабильного существования («память жанра»), так и аллюзивном отстранение от традиции («память о жанре»), а также, в-третьих, внутренней динамикой жанровых форм, гибко реагирующих на жанровые взаимодействия, изменения в аспекте восприятия самой памяти, оригинальным авторским видением (поэтологический ракурс) и т.д. Диалектика многообразия жанровых форм, разновидностей их взаимодействия и степени общности, определяемой тематической интенцией, конституирующейся, если и не всегда, то в большинстве случаев вокруг архитектонического ядра, представленного архетипическим образом камня и его производными, позволяет говорить об их системности, как и предположительной (в некоторых случаях) асистемности – противоречивом, но нормальном состоянии всех структур.

Тематические особенности и специфическое представление архетипического образа, сообщающие концептуальную индивидуальность жанру, предопределяют знаковый (мнемонический) вектор лирической коммуникации (рефлексии), который в свою очередь соотносит жанр с семиотическим структурирования модели Универсума. В ней просматриваются два центра, коррелирующихся с «одической» и «элегической» эстетической доминантой, имеющих конкретно жанровую дистрибуцию, о чем более подробно будет сказано по завершении рассмотрения русской мнемонической поэзии.

Несмотря на то что некоторые жанры мнемонической поэзии имеют достаточно разветвленное и разнообразное развитие, по сути складывающееся в традицию (стихотворный «памятник», «воспоминание», автобиография и т.д.), как и типичную (с некоторыми отклонениями) субъектно-объектную позицию и временную репрезентацию тематической грунтовки (биография посвящена персональной «чужой» памяти в ретроспективном измерении; реквием, как правило, демонстрирует коллективное поминание коллективного адресата, производящееся в настоящем продолженном времени; «воспоминание» обращено в личную ретроспективную глубину, поэтический «памятник» предвосхищает личное мнемоническое бессмертие в будущем и т.д.), каждый жанр мнемонической поэзии имеет свою уникальную, присущую только ему историю развития, несомненно имеющую переклички с русской литературой как в отношении структурно-типологической аналогии, так и в направлении феноменальной обособленности. Не менее оригинальное представление мнемоническая поэзия имеет в русской литературе, чему посвящена следующая глава.

ГЛАВА 4. РЕЦЕПТИВНО-РИТОРИЧЕСКИЙ ПЕРИОД МНЕМОНИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ВИЗАНТИЯ – ДРЕВНЯЯ РУСЬ – XVIII ВЕК)

§ 1. Репрезентация мнемонического прецедента в византийской литературе

Литературные смыслы, конституированные жанрами, не могут эффективно пониматься вне традиции, которая является их источником, поскольку в самом феномене жанра, как уже было отмечено, проявляются две составляющие его диалектическую природу силы – стремление к консерватизму и новаторству. А так как речь пойдет о мнемонических жанрах поэзии в русской литературе, то совершенно невозможно их изучение без опоры на прошлое, составляющее культурно-историческую память, в частности, без словесности Древней Руси. В свою очередь художественный канон древнерусских жанров не мог состояться без «византинизмов» – проявлений (специфических феноменов) «византийской цивилизации, которые оказали влияние на культуру других православных народов, включая Русь» [Хвостова 1998: 5]. Одной из носительниц «византинизмов», определяющейся религиозностью философии истории, является собственно византийская литература, мнемонические формы которой правомерно в обзорном виде включить в данный структурный раздел диссертации.

Память в византийской литературе представлена двумя пересекающимися направлениями. Первое связано с рецепцией прямого генетического предка – античности. В этом случае следует говорить о процессуальном факте «*мнемонического преобразования*» нового содержания в старые жанровые формы. Так, в это же время популярность приобретает написанный в античном стиле сборник экфрастических эпиграмм Христодора Коптийского (V – VI вв.) «Описание изваяний в общественном гимнасии, который именуется “Зевксипповым”». Представляющие нечто подобное музейным экспонатам статуи поэтов, государственных деятелей и философов подробно и по очереди описываются, соответствуя лирической логике поэта, берущего на себя роль гида. (Древнеримским прецедентным источником могут служить «Сильвы» Стация.) В первой эпиграмме «Деифоб, Эсхин, Аристотель, Демосфен» читаем: «Первым

стоял Деифоб, на алтарь стопы опирая…» [Памятники византийской литературы IV – IX веков 1968: 138]. В данном случае прагматическая установка определяется мнемонической консервацией старых жанровых форм.

В то же время, византийская эпиграмма, в некоторых версиях жанра выступая аутентичным жанром, предлагает редупликацию памяти о священной истории. Она проявляется в том, что на основе реминисценции выбранных мест из евангельских сюжетов перелагаются для читающей общественности ключевые сведения по аналогии с сирийской мемрой, представляющей собой «стихотворные парафразы-интерпретации фрагментов Священного писания» [Иванюк 2012: 25]. Такие эпиграммы являются, как правило, литературной обработкой прецедентного текста с просветительской (дидактической) целью. Так, центральный сюжет с укрощением бури на море Галилейском, поднимающий вопрос качества веры, в эпиграмме Григория Богослова, заключается выводом, адаптирующим библейские смыслы к литературной традиции: «Бога тогда естество по чуду поняли люди» [Памятники византийской литературы IV – IX веков 1968: 161].

Мнемоническое преобразование, близкое литературному подражанию, охватывало не только малые, но и большие жанровые формы. Так, в известном эпическом гекзаметрическом переложении «Евангелия от Иоанна» Нона Панополитанского (Византия, V в.), инкрустированном перифразами и символами, встречаются мнемонизированные – ближневосточная (иудейская) и греческая культуры.

Второе направление мнемонической рефлексии в византийской литературе обусловлено христианским мировоззрением, для которого эталонным является библейский текст. Перефразируя высказывание К.В. Хвостовой о том, что «жизнь оправдывается не в силу тех или иных деяний людей, а благодаря приобщению к божественному дару» [Хвостова 1998: 9], можно сказать, что актуальность (своевременность и современность) литературных текстов поддерживается смысловой адаптацией к Священному Писанию. Поэтому закономерна предположительная аналогия между концептами приобщения жизни к божественному дару и адаптацией книжного знания к библейской (божественной)

мудрости. Данная эпистемологическая и онтологическая парадигма стала основой возникшего и терминологически выделяемого нами феномена *«мнемонической актуализации»*, осуществленного в передаче христианской догматики композиционно-содержательными и стилистическими средствами жанров литургической поэзии, прежде всего канона и акафиста, выступающими преемниками античных энкомия и гимна. В этом плане становится понятным процесс восстановления прежних популярных литературных форм античности и придания им нового содержания, продиктованного христианским мировидением: он отвечает универсальной мировоззренческой установке Византии («византинизму»), согласно которой возврат к литературной традиции означал не его архаизацию, а преемственное обновление.

В то же время фактор *«мнемонической регенерации»* (синоним «мнемонической актуализации») старых жанровых форм для нового содержания – это еще и закономерный результат литературного процесса, протекающего в парадигмальных условиях «рефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев), когда автор является, по сути, функцией традиции, прежде всего, жанровой.

Кроме автомнемонической функции в византийской литературе, большую роль продолжает выполнять архетипический образ камня, в котором накапливается памятная энергетика. Идея первообраза, традиционно апеллирующая к «абсолютной идее» Платона, «внутреннего эйдоса» Плотина, вступает в непротиворечивое соглашение с онейрическим (сновидческим) мотивом откровения, берущим свое начало в Ветхом Завете, в центре которого находится строительный первообраз камня, из которого воздвигается идея первохрама, несущего памятную семантику на протяжении всей истории христианства. Ветхозаветный сюжет с Иаковым, лежащим на камне и увидевшим во сне лестницу, символизирующую Церковь (Храм)[114], может интерпретироваться как единство онтологии памяти и идеи соборности, которое

[114] Идея увиденного во сне первообраза храма, иконы и других священных реликвий, находящих свое применение и реализацию в действительности, будет транслироваться в течение всей истории древнерусской культуры и литературы, имея распространение в «Сказаниях…», «Видениях…», «Легендах…» и иных жанрах с преимущественной тематической установкой на коллективную память [Кириллин 2009]. Вероятно, онейрическое и памятное находят в данном контексте весьма естественное пересечение, исходящее из архаических представлений о поэте-визионере.

самым наглядным образом демонстрирует незыблемость мировоззрения христианства, ее непоколебимость перед временем и историей. Именно визуальное восприятие храмовой вертикали становится методом доказательства присутствия бога на земле[115], а также служит символом восстановления памяти о всей истории человечества, ее воскрешения, о котором писал Н.Ф. Федоров: «Первобытная религия есть соборное востание сынов перед небом, вызванное смертью отцов, и деяние, литургия, т.е.восстановление отцов в виде памятников, с овокупность кои и составляет храм» [Федоров Н. 1982: 519]. А П.А. Флоренский вообще считал храм местом объединения искусств [Флоренский 1996: 199 – 215].

Новый Завет не остается в стороне от каменной имагинации[116]. Первое Соборное Послание св. апостола Петра содержит в себе неоднородную, а преимущественно полисемантическую систему кодов и знаков, построенных вокруг образа камня. Во-первых, семантика камня с присущими ему естественными характеристиками (твердость, незыблемость и непоколебимость) избирается для метафорической иллюстрации образа вековечности Христа, его церкви и учения; во-вторых, здесь же она используется для аллегорического обозначения церкви как духовного собора верующих людей: «…возлюбите чистое словесное молоко, дабы от него возрасти вам во спасение… Приступая к Нему, *камню живому*, человеками отверженному, но богом избранному, драгоценному, и сами, *как живые* камни, устрояйте из себя дом духовный, священство святое…» (1 Пет 2:2; 2:4; 2:5). В этой же части Нового Завета апостол Петр апеллирует к одному из древних значений камня, распространенному еще в дохристианские времена, но имеющему в своей первоначальной основе архитектурный подтекст, в связи с чем воспроизводит ветхозаветный первосмысл: «Ибо сказано в Писании: “вот, Я полагаю в Сионе камень краеугольный, избранный, драгоценный; и верующий в Него не постыдится”» (1 Пет 2:6). Интертекстуальная связь значений камня прослеживается не только в семантическом аспекте, она еще подкрепляется

[115] Надо думать, что идею визуализации иконы, эйдетически восходящую к первообразу, как способ доказательства божественного Воплощения [Бычков 2012: 194 – 195] можно распространить и на храм.

[116] Авторы обширной научной статьи «Камень в Евангелии от Матфея» [Фролов, Моисеева 2016], к сожалению, среди функций образа камня не находят мнемоническую.

этимологией самого автора Соборного Послания: имя Петр (с др.-греч. Πέτρος) означает «камень», «скала».

Как видно, данный культурно-религиозный и исторический контекст производит целую гирлянду значений образа камня, сплетенных вокруг Библии, храма, иконы, памяти и, конечно, литературных жанров, эксплицирующихся, как было выше сказано, из идеи Священного Писания, «ибо авторитет Писания неизмеримо выше всяких человеческих измышлений» [Августин 1999: 1167]. Отсюда же становятся в буквальном смысле понятными выражение «Церковь – это Библия в камне», термин Е.Н. Трубецкого «архитектурность иконы» [Трубецкой 2011], получивший широкое распространение в современных научных опусах по религиозному искусству.

Кроме мнемонических преобразований и актуализации, в византийской литературе имеется целый жанровый ряд, продолжающий как общемировые традиции, так и являющий самостоятельные явления. Однако и в этом случае очень часто Библия, храм, икона, а также взаимосвязанный с этими центральными архетипами образ камня являются неиссякаемыми источниками художественной рефлексии, эпицентром непоколебимых смыслов памяти.

Показателен в этом плане жанр плача. «Плач по Константинополю» Дуки ориентирован на библейский претекст – иеремиаду (жанровая вставка «Плач Иеремии» в «Книгу пророка Иеремии» и сама «Книга Плача Иеремии»), через это обращение к жанровому прецеденту показано сходство типологичной связи исторических ситуаций и их литературных отражений, что объясняет некоторые художественные особенности византийского текста. Он в большей степени соткан из цитат и реминисценций библейского источника, являющегося для него архитектоническим и жанровым ядром, которое создает эстетические и эпистемологические условия памятного к нему обращения. Концепция плача в общих чертах сводится к тому, чтобы показать силу гнева Бога, низвергающего всякое величие в пыль, что в семиотически переосмысленном аспекте означает низложение памяти об отошедших от праведности городов и народов до *каменного* основания, символизирующих низовое пространство.

Мало того, плач, связанный генетически с элегией, представляется полной дихотомией оды. Если ода мнемонизирует аффект бурного восторга и вдохновения, влекущий лирического субъекта к заоблачным высотам [Свердлов 2002], репрезентируемым образом Мировой горы и Мирового древа, а также их производными, то плач задает противоположные эмоции, действие которых направлено в обратную сторону – в сторону низвержения славы, величия, ниспровержения всякого рода воздвижений, вплоть до разрушенного каменного основания. В главе «Плач Иеремии» «Книги пророка Иеремии», резко контрастирует с зачином, начинающимся с риторических вопрошаний, маркирующих жанр и возводящих его на торжественную высоту: «Когда утешусь я в горести…» (Иер 8: 18 – 19), эпилог словами Господа Саваофа: «И сделаю Иерусалим *грудою камней*, жилищем шакалов, и города Иудеи сделаю пустынею, без жителей» (Иер 9: 11), представляющий в виде образа каменных реликтов (руин) концепт уничтоженной памяти о святом городе, канувшем в забвение. Подобное встречается и в самом «Плаче Иеремии», в котором также в нарастающей градации описывается, что Бог «…не пощадил, разрушил в ярости Своей укрепления дщери Иудиной…» (Плач 2: 2); «…истребил Израиля, разорил все чертоги его, разрушил укрепления его…, заставил Господь *забыть* на Сионе празднества и субботы» (Плач 2: 5 – 6). В результате этого акта оказалось, что «…*камни* святилища *раскиданы* по всем перекресткам» (Плач 4: 1). (Удивительное соотношение с элегичностью «поэзии руин».)

Итак, риторика духовно-нравственного падения, сопровождаемая физическим разрушением – низложением объекта до семиотического «низа» – пустыни, камней, пепла, воплощена в концепции жанра плача. Конечно, прежде всего в образе каменных руин, оставшихся от былого величия реликтов культурной памяти, высвечивается один из центральных архетипов христианского домостроительства – храм.

С его образом связана с имеющей отношение к мнемонической рефлексии проповедь. Она представляет собой гомилетический жанр наставления священника пастве с целью разъяснения некоторых мест христианского вероучения. Восходящая к ветхозаветным пророчествам, она, однако, принимает

относительно канонический вид к IV в. н.э. благодаря трудам святых Василия Великого, Григория Богослова (Назианзина), Григория Нисского и Иоанна Златоуста. Проповедь обладает мнемоническими чертами, поскольку коммуникативное пространство, в котором она функционирует, связано с архетипом камня, в рудиментированном виде представленным в образе амвона – возвышения в храме, с которого оратор (проповедник) обращается к народу. В свою очередь это обстоятельство свидетельствует о перенесении функций Христа, поучающего в Нагорной проповеди (географическое возвышение в образе Мировой горы), на священника, находящегося на амвоне в храме[117], и раскрывает, по нашему мнению, такое свойство христианской эстетики, как мимесис, понимаемый не просто в качестве подражания, а как императив следования Богочеловеку [Жолудь 2002: 89 – 90]. Структурно-текстуальная сторона проповеди также имеет множество заимствований из Библии, а значит и не столько семиотически и формально, но также и содержательно использует механизм мнемонизации, включающий канонические религиозные речевые формулы, концовки с хвалебными воздаяниями Богу, а также «активное использование античного наследия в области литературы, риторики и философии вплоть до цитирования языческих произведений» [Там же: 99] и т.д.

Таким образом, формально обрядовая и жанровая сторона христианской проповеди заключают в себе мнемоническое обращение к прецеденту. А окруженная каменным хронотопом храма проповедь, как и исповедь, которая несет в себе глубинные автобиографические смыслы, может иметь к системе мнемонической поэзии касательное отношение.

Византийская эпитафиальная поэзия достигает невиданного разнообразия форм, в которых «заметна изощренная изобретательность, проявляющаяся в различных композиционных приемах» [Фрейберг, Попова 1978: 151]: от диалога прохожего и памятника до молитвы, возносимой за умершего. «Эпитафия

[117] Интересно отметить, что, один из виднейших представителей святоотеческой традиции Иоанн Крестьянкин (XX – XXI вв.) пишет: «…священник, стоящий на амвоне, стоит как бы на камне, отваленном от дверей Гроба Господня…» [Архимандрит Иоанн 2011: 9]. И это, как видно, не только не отменяет или корректирует мысль о камне как архетипической концентрации памяти, а напротив – углубляет мысль о генезисе внутрицерковного, а именно проповеднического слова, как о вековечной идее, связующей жизнь и смерть во Христе.

царственным особам из рода Дук» Николая Калликла (XII в.) представляет собой уникальное творение и яркий пример трансформации личной памяти в коллективную, что свидетельствует о творческой повестке «мнемонической регенерации», берущей курс на обновление традиционных жанров. В ее структуре, памятующей о диалоге между путником и могилой, производной мнемонического архетипа камня, олицетворенной прозопопеей («– О гроб, сколь ты велик! – Не удивляйся, друг: / Три жителя живут внутри меня…» [Памятники византийской литературы IX – XIV веков 1969: 288]), проглядывается содержательное ядро классической малоформатной эпитафии, только разросшейся до широких пределов драматизированного диалога, занятого биографическими подробностями (портреты) покойников и непременным этикетным заключением в виде христианского элемента благословения, чередующегося с эпицедиумным мотивом утешения: «– Мне горько это слышать, но я радуюсь / При мысли, что сейчас они – в святом раю. / – Пусть и тебе пошлет господь спасение / За то, что милый прах ты здесь оплакивал» [Там же: 289]. Коллективный эпитафиальный формат в данном случае несколько напоминает мартиролог с его жанровой установкой на мнемоническую кооперацию.

Стихотворение «На смерть…», как и в иных европейских аналогах, составляет единый синтетический принцип мортально-мнемонических жанров, участвующих в его поэтике, прежде всего это касается эпитафии. Так, «На смерть Ирины, супруги Иоанна III» (ок. 1241 – 1244) Георгия Акрополита (Византия, XIII в.) представляет собой совокупность жанров мортальной системы, последовательно сменяющих друг друга в динамике лирического сюжета. Начало стихотворения обращено к путнику, в чем узнается эпитафиальная формула, составленная по всем правилам античной риторики: «Остановись, о путник! ты направил взгляд / Не на простое, жалкое надгробье; / Затем, что слава в нем лежит немалая, / В гробу, увы! сложили не презренный сан» [Там же: 328 – 329]. Поэт строго экономит ресурсы стихов, не злоупотребляет художественной рефлексией и возникающими в душе эмоциями: на эпитафию им отведено ровно четыре строки, как и в канонической форме. Следом за ней начинается плач: «Узнав, чья дочь в могиле сей покоится…» [Там же: 329]. Он, не регламентированный жанровым

объемом, также принимает малую форму в силу того, что уже следующая за ним структурная часть посвящена автобиографии, которая репрезентирована от лица почившей Ирины («Была я Рима Нового владычица…» [Там же: 329]), будучи вплетена в императорскую генеалогию: «Мой дед был царь предела Авсонийского…» [Там же: 329]. Окончание произведения вновь отсылает к эпитафиально-плачевому началу с непременным жанровым «разбором» на общую экзистенциальную тему невозможности преодоления смерти, бренности бытия и т.д.

Близкую текстуру имеет эпитафия «На смерть императора Романа III Маргира» Христофора Митиленского (пер. пол. XI века), которая не вмещается в традиционную малую форму жанра, а представляет собой пространный эпицедиум, в котором, однако, отсутствуют биографические черты покойного, зато находится место для выражения авторского замысла о тщетности земной славы в заключительных стихах, объединенных изоморфной параллельной синтаксической структурой с анафорическим элементом: «Так и владыки цари лишаются блеска и жизни. Так настигает и их напоенная горечью чаша» [Там же: 288], как будто подтверждающих афористическую мысль: Sic transit gloria mundi (Так проходит мирская слава).

Кроме этого, известны случаи, что жанровое стихотворение – элегическая филиация «На смерть…» типизуется в кондаке – одном из самых распространенных жанров литургической поэзии. В частности, в таковой жанровой концепции он предстоит в произведении «На усопших» Романа Сладкопевца (Византия, VI в.). В духе христианской апологетики поэт утешает[118] усопших, обращенными к ним словами: «Ибо ваша радость небренная»; «Ибо вы обрели гавань тихую» [Памятники византийской литературы IV – IX веков 1968: 210], поскольку они, почившие, по смерти вышли из порочного суетного жизненного круга страстей и обрели в боге жизнь вечную. Однако последняя строфа напоминает о природе человека, живущего в страхе пред смертью: «Ныне же разум помрачается: / Брата зрю бездыханным, безжизненным, / С кем вчера,

[118] Мотив утешения в кондаке может быть вызван влиянием античной риторики, а именно жанром эпицедия – который является для него обязательным структурообразующим фактором (параметральным показателем).

вчера лишь беседовал» [Там же], чем демонстрируется диалектика человеческого существования, с одной стороны, привязанного к телесной конституции, а с другой – имеющей надежду духовную, порожденную аналогичной ментально-спиритической частью его природы. Таким образом, кондак в определенном смысле заимствует жанр «На смерть…» в богослужебной сфере. В целом же динамика стихотворения «На смерть…» прослеживается в его соотнесенности с эпитафией в ее расширенном функционально-тематическом диапазоне, представленном эпицедиумом, коллективным вариантом надгробной эпиграммы и т.д.

Поминальная поэзия в мнемонической литературе Византии имеет свои художественные особенности. Примечателен «Идиомелон на последование отпевания» (иное название: «На последование погребения»), приписываемый крупнейшему богослову, философу и писателю Иоанну Дамаскину (Сирия, VII – VIII вв.) и построенный «в соответствии с принятой в византийском церковном пении системой восьми гласов» [Аверинцев Собрание сочинений 2004: 348][119], уложенных в восемь строф. Он являет собой аналог реквиема, узнаваемого по нескольким признакам: 1) наличие музыкальной основы произведения, обслуживающего заупокойный культ; 2) с точки зрения текстового контента, текст сосредоточивает свое внимание на пафосе утешения и смирения перед неизбежностью смерти, одним из вербальных средств которого является императивный мотив упокоения, представляющий собой молитвенный рефрен: «*упокой* душу раба Твоего…»; «на земле живых *упокой*…» [Там же: 180].

Мартирологовой католической литературе (в частности, «Martyrologium», имеющий около 360 стихотворений, составленный около 848 г.) в византийской традиции соответствует примерно в то же время опубликованный (843 г.) «Синодик» («Помянник») – сборник, представляющий перечисление имен мучеников (святых, угодников), пострадавших за веру, и приуроченный, подобно своему западному «визави», к календарным дням их поминовения. Показательно,

[119] Отметим, что С.С. Аверинцев, будучи не чужд христианской лирике, поскольку сам писал религиозные стихотворения, для названия своего сборника переводов византийской поэзии использует реминисцентную номинацию «Жемчужина многоцветная», восходящую к «Вертограду многоцветному» С. Полоцкого.

что тема мученичества, сопровождающаяся лейтмотивом «для вечной памяти», занимает в это время и эпические жанры. Так, повествование о мучениках, выходящее за пределы богослужебной практики, изложено в обрабатывающем коллективную память жанре сказания – анонимное «Сказание о сорока двух аморийских мучениках» (перв. пол. IX в.). Ключевым моментом сказания, вписывающим его в религиозную поэтическую традицию, является молитвенное обращение автора к сорока двум мученикам в конце произведения.

Биография святых и мучеников – апологетов христианства – в Византии явилась продолжением античных жанров эпиникия (похвала), псогоса (порицание), а также гипомнемической биографии (с типологичными заголовками «Жизнь…», «Жизнеописание…») и приняла в ее текстологии и экзегетике такие литературные формы, как «акты, мученичества (мартирии) и жития (биосы)» [Жолудь 2002: 51]. В целом назначение сочинения этих мнемонических жанров, ставших предтечей поэтических биографий и автобиографий, преследовало не только религиозно-идеологическую, но и публицистическую цель.

«Житие Антония…» (IV в.) Афанасия Александрийского еще не имело следов влияния канона, поскольку предшествовало самому процессу его составления, как правило, растянутого во времени. Однако в нем встречаются элементы античных жанров – биографический энкомий, представляющий собой сочетание биографии и хвалебной песни. Разделяя память о жизни Антония со своими адресатами (монахами), Афанасий пишет, что замысел его творения в поучении, вызванном воспоминанием о деяниях и поступках святого: «Ведь и для меня много пользы уже в одном воспоминании об Антонии; да и вы, я уверен, услышав об этом человеке и подивившись ему, пожелаете подражать его намерению…» [Памятники византийской литературы IV – IX веков 1968: 39]. Таким образом, память в агиографической биографии представляет собой коллективную рефлексию христианина.

Автобиографическому началу позволяет органично проявиться эпитафия в ее автосубъективной модальности, которая расширяет жанровое поле, наполняя его подробными сведениями личностного характера. Так, «Эпитафия и краткое изложение своей жизни» Григория Богослова вписывается в автоэпитафиальную

жанровую традицию античности, с одной стороны, а с другой, его текст намечает контаминацию авторского жизнеописания и надгробной надписи, не случайно произведение заканчивается сфрагидой, одновременно содержащей смысловые маркеры автоэпитафии и автобиографии: «Вот какова у Григория жизнь. Остальное устроит / Жизнеподатель Христос. Так начертай на камнях» (пер. В.Н. Генке) [Свт. Григорий Богослов 2008 – 2009: 67].

К традиции идиллического метатекста можно отнести так называемую антологию монашеского фольклора «Луг Духовный», или «Новый рай» Иоанна Мосха[120] (VI – VII вв. н.э.), который в основу свою вкладывает воспоминание о рае (что видно из заглавия) описанием занятных и приятных историй. Идиллическим начинается «Вступление», где само сочинение сравнивается с цветущим лугом, недвусмысленно воспроизводя античный дискурс: «Возлюбленный! Я полагаю, что созерцание весенних лугов смотрящим на них доставляет величайшее удовольствие множеством разных цветов, которые останавливают идущих мимо, как бы предлагая им разнообразное угощение – то красками их зрение радуя, то запахами обоняние услаждая. Здесь сверкают пурпуром розы, там белеют лилии…» [Памятники византийской литературы IV – IX веков 1968: 233]. Перед нами пример «мнемонической регенерации» традиционных форм, способствующей встраиванию произведения в контекст мнемонической жанровой системы.

Таким образом, в литературе Византии в силу ее религиозного характера применение мнемонической поэзии ограничивается литургической практикой[121] и содержанием Священного Писания, к тематико-сюжетным фрагментам которого она обращается. Однако и из этого узкого состава мнемонической поэзии выделяются идиомелон (обособленное с точки зрения метрики и мелодики церковное песнопение), эпитафия эпицедиумного содержания, от которой получают импульс биографическая и автобиографическая формы, будущие потенциальные основы стихотворения «На смерть…» и некоторые другие жанры.

[120] В идиллическом контексте закономерно звучит имя автора Мосх, позволяя соотнести его с древнегреческим предшественником – Мосхом (II в. до н.э.), поэтом-буколиком.

[121] Подробнее о жанрах литургической поэзии см.: [Иванюк Жанры литургической поэзии 2013].

Кроме того, восприятие жанровой традиции русской словесностью вплоть до XVIII века окажется под некоторым влиянием византийской литературы

§ 2. Истоки мнемонической поэзии в древнерусской литературе: специфика жанровых форм и модификаций

Несмотря на правомерность утверждения В.М. Живова о неравнопропорциональности и гетерогенности влияния на Русь Византии и на первенство в таком сложном культурном взаимодействии аскетической традиции перед гуманистической [Живов 2002: 77], основанием, скрепляющим всякое сотрудничество на духовно-материальном уровне двух государств, становится текст Библии.

Поэтому поэтика древнерусской литературы весьма участлива в отношении памяти благодаря христианской концептуальной основе, лежащей в ее архитектонической субституции. Всякое религиозное мировоззрение, в том числе православное, изначально есть «собирание, вспоминание как воспроизведение, возвращение внимания к тому, что было» [Першин 2011: 37]. Сильнее всего памятное свойство проявлено в календарной репрезентации и фиксации событий из жизни святых, мучеников и других статусных лиц церкви, которым посвящены литургии и праздники. Отражаясь в годовой сетке церковного календаря, все произошедшие и значимые стороны жизни, а также смерти (мученической гибели) адептов, подвижников и иных деятелей церкви целенаправленно представляются для мнемонической фиксации, которая только лишь укрепляется в практике богослужений, проводимых на постоянной основе в их честь.

Календарно-литургическому распорядку жизни, размеренному религиозно-обрядовой организацией христианского мировоззрения, соответствует памятная тематика житий, акафистов, канонов, молитвы, литании, стихиры и проч. жанров. В сознании средневекового человека Древней Руси память, воспоминание, поминовение синонимично производным слова «праздник» – празднование, празднество, на что указывает лингвистический анализ текстов [Старославянский словарь 1999: 441] и что означает прямое приложение памяти в богослужебных празднествах и, наоборот, праздновать – значит (вос)поминать.

Само регулярное повторение в структуре богослужения данных и иных произведений, совмещенное с циклической конституцией календарно-литургического времени, является следствием, помимо указанного спецификума мировоззрения, еще и определяющей его длящейся во времени вечности – той непреходящей фундаментальной антиномии, которая организовывала весь обиход древнерусского человека. Как писал Н.В. Гоголь в «Размышлениях о Божественной Литургии» (ок. 1852): «Божественная Литургия есть вечное повторение великого подвига любви, для нас совершившегося» [Гоголь 2017: 490]. В этой связи ограничимся одним примером разрешения мнемонической функции, присущего всему множеству жанров литургической поэзии.

Характерно, что стихира, составляющая композиционную единицу литургийной практики, совокупностью своей трехвидовой представленности «в суточном богослужебном круге» формирует «композиционную градацию восхождения сознания – от скорби к радости (христианский анабасис)» [Иванюк Жанры литургической поэзии 2013: 24] и обращенная темой к псалму, определяющему ее разновидность («воззвахи», «стиховны», «хвалитны»), а также будучи наделенная многочисленными традиционными риторическими, синтаксическими и композиционными фигурами (рефрен, эпифора, анафора, синтаксический параллелизм и т.д.), как и многие жанры литургической поэзии, образует преимущественно мнемоническое функционирование в пределах как целостной структуры литургии, так и всего православного мировоззрения, взятого в комплексе. Так единичное, кажущееся обособленным, жанровое мировидение вплетается в структуру вечно присного бытия наподобие того, как индивидуальный опыт человека вливается в неиссякаемый поток жизни, реализуясь через сопричастность (читай – причастие) и приобщение к целому во имя исполнения самой важной потребности, заключающей энтелехию человека, – «оправдание жизни» через «возрастание к благодати», к Богу, который есть «Бог же всякой благодати…» (1 Пет 5:10).

В довесок к уже сложившейся традиции церковного почитания представителей православной церкви, ее реликвий, святых, они повторно

упоминаются, прирастая памятью в литературных произведениях, жанрово тематизирующих их функциональное предназначение, которое заключено уже в самом заголовке: «Воспоминания о бывшем знамени и чюдеса иконы….», «Память и похвала князю русскому Владимиру», «Слово о погибели Русской земли». Нетрудно понять, что представленные произведения явились прозаическими предшественниками таких жанров мнемонической поэзии, как «воспоминание», «Памяти…», «На смерть…».

По аналогии с западноевропейской традицией мнемонической поэзии (глава 3 настоящего исследования) в древнерусской литературе, преимущественно прозаической, но которую, однако, в качестве генетического и наглядно-иллюстративного материала можно использовать, имеется несколько вариантов присутствия мнемонического. Первый связан со структурно-содержательной ролью мнемонического мотива, второй – с его жанровой совместимостью, третий – с применением мнемонической конструкции в статусе вставочной, четвертый обусловлен синтетической взаимосвязью памятных (как вариант: памятного и непамятного) композитов. Рассмотрим поочередно каждую мнемоническую жанровую конституцию.

2.1. Мнемонический мотив

Широкое применение мнемонический мотив находит в летописных княжеских некрологах, которым «суждено было стать одной из ранних попыток освоения человеческой личности в нашей литературе» [Пауткин 1989: 232], а значит и биографического представления о ней, а также в средневековых житиях святых, например, в начале повествования о подвижнике веры: «Я же, братья, *вспоминая о жизни преподобного, никем не описанной*, всякий день предавался печали и молил бога, чтобы сподобил меня описать по порядку всю жизнь богоносного отца нашего Феодосия. Пусть же и будущие черноризцы, взяв писание мое и прочитав его, также узнают о доблести этого мужа, восхвалят бога и, угодника его прославляя, укрепляют души свои для новых подвигов…» [Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы 1978: 305].

Мнемонический мотив часто включается в травелоговые жанры, к примеру, в начало «Жития и хождения игумена Даниила из Русской земли» (XII в.), в

котором сочетание автобиографии и травелога не выглядит чем-то особенным, поскольку текст является мнемоническим по своему замыслу, продиктованному путеводительскими и дидактическими целями. При этом хождение по святым местам мыслится как воспоминание о присутствии бога на земле, вызывающее благостное ощущение сопричастности к богу: «…описал я этот путь и места те святые, не возносясь, не величаясь этим путем, будто что-нибудь доброе сотворил на этом пути, – но по любви к святым тем местам описал я все, что видел глазами своими, дабы *не забыто* было то, что дал бог видеть мне недостойному…» [Памятники литературы Древней Руси: XII век 1980: 25].

Экфрастическая подача материала, визуализирующая производные каменного (мнемонического) архетипа в виде прямых референтных образов – произведений искусства, описанных в продолжении паломничества игуменом Даниилом, получает наиболее эффективное применение в поэтике целого с учетом памятной установки предисловия, оказывающей вместе с ним дополнительное воздействие на реципиента. Именно такой прием аргументации через изображение культурных артефактов Иерусалима и их последующего описания и передачи информации современникам и потомкам был известен с иконоборческих времен (Византия, VII – VIII вв.) и использовался в качестве обоснования необходимости существования Христа в теории иконы. Вот что пишет по этому поводу В.В. Бычков: «Главным аргументом в защиту антропоморфных изображений Христа служила убежденность иконопочитателей в том, что такие изображения служат доказательством истинности божественного Воплощения» [Бычков 2012: 195].

Автобиографическая оснастка «Жития протопопа Аввакума» инициируется также предуведомлением, раскрывающим функционально-мнемоническое предназначение произведения: «Аввакум протопоп понужден бысть житие свое написати иноком Епифанием, – понеж отец ему духовный инок, – да не забвению предано будет дело божие…» [Изборник 1986: 357]. Так как древнерусские жанры, по мнению Д.С. Лихачева, идентифицируются не только по тематике, но и «определяются их употреблением» [Лихачев 1971: 42], т.е. внелитературным предназначением («…да не забвению предано будет дело божие…» [Изборник

1986: 357]), то в передоверии иноку Епифанию написания своего жития Аввакумом уже содержится заявка на мнемонический характер повествования.

«Хождение» Стефана Новгородца (XIV в.) выводит на новый уровень травелог о посещении Константинополя: экфрастический текст придает жанру вид своеобразного эквивалента античных описательных эпиграмм. В ряду экфрастических описаний встречается репрезентация собирательного образа прозаического «памятника», отдаленно напоминающего одноименный поэтический жанр: «Тут стоит столп, изумительный своей толщиной, и высотой, и красотою, издалека с моря видно его. А на верху его Юстиниан Великий сидит на коне, достойный великого удивления: как живой, в доспехе сарацинском, трепет охватывает при виде его… И множество других столпов в городе стоит из камня мрамора, много на них, от самого верха и до низа надписей и украшений, искусно вырезанных. Очень это удивительно и уму непостижимо: железо камня того не берет» [Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV века 1981: 29]. Контекстуальная аллюзия на «памятник» стихотворный – закономерность, продиктованная органичным симбиозом мнемонических жанров как внутри системы, так и на уровне организации структурно-тематического единства произведения, нередко содержащего родственные (памятные) мотивы и элементы художественного целого. (Известно, что жанр стихотворного «памятника» содержит в качестве маркера структурный мотив экфрасиса.) Таким образом, произведение, как и его жанровый аналог («Хождение игумена Даниила»), одновременно манифестируется как содержащее мнемонический жанровый мотив и мнемонический принцип описания (экфрасис как тип текста).

Генеалогический мотив в начале произведения, к примеру, в «Слове о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского» (XIV – XV вв.) представляет собой напоминание (коммеморация) о славе правящего рода, исполненного в каноническом фокусе агиографического (биографического) нарратива: «Князь сей Дмитрий родился от именитых и высокочтимых родителей: был он сыном князя Ивана Ивановича, а мать его великая княгиня Александра. Внук же он православного князя Ивана Даниловича, собирателя Русской

земли…» [Там же: 209]). Произведение имеет также жанровую связь с созданным в XVI веке «Родословцем», являющимся, с одной стороны, древнерусским аналогом «Царских списков» («Шумерский список», «Палермский список», «Саккарский список» и др.), распространенных на каменных, как правило, носителях (стела, гробница, колонна и т.д.) перечнях правителей древних царств (Шумер, Египет), с другой, в определенной мере предтечей в аутентичной литературной традиции генеалогической поэзии. В целом мифопоэтический смысл «Слова…» приобретает исчерпывающее понимание тогда, когда в нем видна данная генетическая связь с древнейшими рассказами о деяниях царей, в частности герое, его посмертных лаудациях, из которых впоследствии, как в данном произведении, создается дидактическая традиция. Кроме того, забегая вперед, скажем, «Слово…» стоит предшественником в ряду таких мортальных жанров, как «эпитафионы» XVII –XVIII вв. (С. Медведева, Ф. Прокоповича), а также «Плач и утешение…» С. Медведева.

Так как структурно мнемонический мотив чаще всего расположен в инициальной (зачин) части произведения, то отметим, что данное явление, как известно, определяется общей этико-дидактической установкой древнерусской литературы, требующей от автора объяснения целесообразности, описания обстоятельств, побудивших к сочинению произведения, а также зависимостью от предшествующей традиции, идущей от эпических, лирических и лироэпических жанров (эпос, ода, гимн и т.д.) зарубежной поэзии, в которых обязательной инициальной формулой было обращение к музе (этимологически связанная с памятью) и ее сакральным заместителям. Развивая дальше данную мысль, в этой связи можно предположить, что апелляция к мнемонической функции могла быть использована взамен этой структурообразующей и вдобавок памятной формулы молитвенного мотива[122], обретшая в древнерусском произведении вид обычного генетического рефлекса, обусловленного следованием инерции ритуально-обрядового контекста периода «дорефлективного традиционализма» (С.

[122] Конкретно на это, кроме сравнительно-исторической аналогии с зачинами иных жанров, могут указывать религиозно-этикетные обращения автора к Богу в начале произведений, вступающие в синтагматические отношения с мнемоническими языковыми конструктами.

Аверинцев), оснащенного в дополнение ко всему элементом обновленного христианского мировоззрения, пришедшего на место языческому, а именно – взыванием к Богу. Важность «зачинной» конструкции в древнерусском произведении, а косвенно и ее мнемоническое значение подтверждается тем, что несмотря на имеющееся многообразие форм и видов, «предисловия осознавались как относительно особые по своей функции части книг и сочинений» [Демин 1978: 213], которые даже в автономном виде пользовались большой популярностью, поскольку «некоторые “начатки” иногда переписывались и без основного текста» [Там же].

Таким образом, отраженный в зачине мнемонический мотив, является достаточно устойчивой формулой определенного структурно-содержательного компонента произведения, использующейся не только по прямому назначению – с целью привлечения внимания читателей /слушателей, выполняя конвенциальное в рамках целого текста задание, но и на практике представляющей преемственность мнемонических характеристик типологических композиционных структур, делая легитимной принадлежность данного литературного сочинения к мнемоническому жанру с поправкой на «содержащий мнемонический мотив», в случае, если памятная интенция не выражена в номинации и теме основного текста. Проще говоря, не являясь отдельно взятым и самостоятельным литературным феноменом, наподобие жанровой формы, мнемонический мотив в силу его следования условному рефлексу традиции, несмотря на «немнемоничность» основного текста, присоединяется к нему, особенно часто в начале произведения, посредством функциональной обязательности и вменяемой ему этой сложившейся поэтико-риторической традицией заданностью, включающей элементы мировоззренческих изменений. При этом структурносообразная функция мнемонического мотива не отменяет автологической, которая способствует в отношении к основному тексту выполнению собственной аутентичной жанровой задачи, часто продиктованной христианским этосом.

Он выполняет внутритекстовую роль, сообразующуюся с конкретными задачами жанрообразования и ее реализации в произведении (попросту:

выполняет жанровое задание). Кроме того, он обеспечивает на генетическом уровне взаимосвязь различных литературных форм, использующих его в начальной структуре произведения для коммуникативно-конвенциональной функции (привлечение внимания читателей), а также в качестве рудимента поэтической традиции прошлого, модернизированной в условиях новых историко-литературных реалий (речь идет о христианской замене молитвенного апеллятива к музе обращением к Богу).

И в этом случае можно говорить о структурно-содержательной роли мнемонического мотива в плане его *типологии*.

2.2. Вставка мнемоническая

С поэтикой предисловия связано «Слово о погибели Русской земли» (XII в.)», которое исследователи соотносят с прологом к «Житию Александра Невского» [Гудзий 1956]; [Бегунов 1965], и в этом смысле оно, представляя инициальную структурную часть в составе целого, предсказуемо является носителем мнемонической вставки. Произведение, испещренное риторическими фигурами гомеотелевтона (окончание созвучий), гомеоптотона (равнопадежье) и эпизевксиса (удвоение)[123], реализуется в эпицедиуме одушевленному, наподобие человека, образу Русской земли, в соответствие с жанровым заданием которого репрезентирует пролонгированную концепцию памяти прошлого, коррелирует с гимном, который пронизан «чувством аристократической ностальгии» [Пиккио 2002: 112], а самое важное – типологически соотносится со стихотворением «На смерть…», о чем заблаговременно намекается в номинативной формулировке.

Кроме того, в «Слове…» для придания ему монументального вида звучит лейтмотив экфрасиса – описание всех богатств земли Русской, использующееся в столь редком для данного сочетания идиллическом мирообразе – идеализированной форме природно-государственной организации бытия. Персонифицированный образ «русской земли» в качестве адресата имеет обобщенный, но вместе с тем и сходный вид с жанрами мортальной типологии («Плач по Константинополю» и т.д.).

[123] К примеру, «*Многими* красота*ми* прославлена ты: озера*ми*, *многими* славишься, реками и источниками… гора*ми*…» [Памятники литературы Древней Руси: XIII век 1981: 131]

2.3. Мнемонические жанры, их синтез и макротекстовые образования

Продолжает и одновременно расширяет тематику «Слова о погибели…» «Плач о пленении и конечном разорении Московского государства» (нач. XVII в.), в котором, как это бывает часто, сочетаются «похвала и плач» [Ильичева 2017: 568]. Он вбирает в свою художественную стратегию первоисточники «от Псалтыри до “Рыдания” Иоанна Евгеника о запустении Царьграда» [Библиотека литературы Древней Руси. Том 14 2006: 697] и опосредованно обращается к «Плачу о Константинополе», а также общим для представленных источников прецедентным в рамках религиозного мировидения ветхозаветным текстам – «Книге пророка Иеремии», «Книге Плач Иеремии», которые присутствуют в исходном произведении в основном в виде реминисценций, напоминающих традицию знаменитых ламентаций.

Пролонгируется традиция и жанров, культивирующих и консервирующих коллективную память народа. Имеющиеся многочисленные «Сказания…», «Легенды…», «Предания…» и проч., посредством аккумуляции сведений о значимых событиях, людях, явлениях в режиме постоянной циркуляции в литературе, будучи особенно распространенными в ключевые периоды истории, обеспечивают идентификацию этнического самосознания. Этим объясняется важность публицистической установки и ее доверительный тон, направленной на выстраивание адекватной коммуникации между автором и читателем, обязательной к *запоминанию*. В «Сказании о Мамаевом побоище» в самом начале есть такие строки: «Хочу вам, братья, поведать о новой победе в битве, как на Дону случилась брань великого князя Дмитрия Ивановича и всех православных христиан с поганым Мамаем и с безбожными язычниками» [Там же: 139].

Другая подсистема – *поминальные жанры*, являясь отражением основной идеи принципа житийствования древнерусского человека – «бытового православного исповедничества» (Н. Трубецкой), выступает литературной обработкой поминального обряда, поскольку генетически им, входящим в структуру похоронного церемониала, обусловлена. Поэтому не будет ошибкой сказать, что поминальные жанры представляют собой вплетение в литературную ткань одноименного обряда, его претворение в словесное высказывание.

Актуализация памяти о покойном, как в обряде, так и в литературе, выходит на первый план, составляя тематическую основу и пафос произведения. Об этом подчеркнуто пишет современный исследователь ритуального фольклора О.А. Седакова: «При совершении погребального обряда многое делается для забвения покойного, в поминальный день, наоборот, – для пробуждения памяти об умерших» [Седакова 2004: 260]. В древнерусской литературе поминание тематически задействовано во многих произведениях и, в частности, в таком синтетическом жанровом образовании, как «Память и похвала князю Владимиру» Иакова Мниха (Киевская Русь, XI век). Понятно, что данный панегирический текст ставит политическую задачу – утвердить правителя Владимира Красное Солнышко в праведности, добродетельности и законности его духовного выбора – крещения Руси. В то же время нетрудно догадаться, что идеологической составляющей сопутствовала богослужебная функция – чтение частей произведения в дни памяти св. кн. Владимира, так как аналогичным «образом построены, например, икосы Акафиста Пресвятой Богородице, а также многие стихиры и тропари на дни разных праздников» [Кириллин 2017: 83]. Все это доказывает текстовую практикоориентированность, а именно: его использование актуализирует поминальное событие в рамках богослужений.

Особенной популярностью и распространенностью на Руси, в связи с ее религиозно-литургическим мировоззрением/практикой быта, пользовались так называемые Четьи сборники. К ним, репродуцирующим поминальный принцип текстового строения и его применения, относятся Великие Минеи Четьи, представляющие собой «свод древнерусских оригинальных и переводных памятников (главным образом житийных и риторических) церковно-учительного и исторического характера, предназначавшихся иосифлянской церковью для «душеполезного чтения» как идеологическое средство утверждения Русского самодержавного государства XVI в.», корпус книг, «регламентирующий официально подобранный и утвержденный церковью и государством годичный “круг чтения” из 12 миней (книг на каждый месяц)» [Черторицкая 1985: 238], прологи, Торжественник и проч., также обязанные своим появлением календарно-

литургическому принципу организации времени, соотносящемуся с поминальной традицией, которая обусловливает феномен памяти и отношение к нему. Память в древнерусском (средневековом) понимании, как известно, сопряжена с душой, которая вечна по сопричастности Богу (является его творением), и эта сопричастность рельефно выражена в литургии, особенно в ее центральной композиционной части – евхаристии (причастии). Так вот, каждодневная открытость души литургии, обладающей циклической повторяемостью в рамках календарно-религиозного порядка жизни, обеспечивает память, по Августину, как «способность души, в которой происходит измерение времени» [Гайденко 2006: 63]. Поэтому, попадая в круговорот календарно-литургической церковной практики всякий текст превращается a priori в поминальный, выполняющий четкую прагматическую установку – непрестанно актуализировать память о лицах и событиях, с ними связанных. Каждое явление в средневековой древнерусской картине бытия имеет право на существование, если оно входит составной частью в перманентную повторяемость и иерархичную двухъярусную структуру, где есть «“сей век” и превосходящий его “будущий век”» и «“поднебесный мир” и “занебесный мир”» [Аверинцев Поэтика ранневизантийской литературы 2004: 111], детерминирующую корреляцию дольнего и горнего, реального и библейского. Само поминовение как предикация памяти позволяет явлению бесконечно долго находиться в процессе культурного, в том числе литературного, воспроизводства.

Действительно, древнерусская литература не выработала известные формы мнемонической поэзии, однако прозаические произведения, при всем своем обращении к теме памяти, в подавляющем большинстве репрезентируют мортально-поминальную направленность рефлексии. Она выражена в трех отношениях мнемонического к художественному целому – с помощью наличия соответствующего мотива в тематической композиции произведений, жанровой вставки и целого компонента. Мортальное в ней тесно сопряжено с поминальным, входит в состав последнего и как бы поглощается им в условиях синкретической неразделенности художественной рефлексии. Это объясняется тем, что система

жанров древнерусской литературы оказывается объединенной стержневым посылом христианства, который укладывается в концепцию Дионисия Ареопагита «длящейся во времени вечности» [Бычков 2012: 288], – идеей, подпитываемой Библией. Между собой они – время и вечность – как отражаемое и отраженное, по необходимости коррелируют в рамках календарно-литургического цикла памяти, осуществляя перманентную *поминальность*. Таковы, к примеру, «Память и похвала князю Владимиру» и т.д. Фрагменты агиографии (жития) также входят в круговое время богослужебной практики, поскольку «сюжеты канонов берутся из житийных текстов» [Волкова 2020: 197], посвященных православным святым и мученикам. Это же касается и тропарей, стихир и т.д. Создается убеждение, что гимнографические жанры литургии заново интерпретируют в соответствии с приемами их поэтики (антиномия и противопоставление) житийные и исторические сюжеты, «выполняют герменевтическую функцию» [Там же: 200], способствуя тем самым мнемоническому продлению предмета хвалы.

Кроме того, древнерусская литература не выработала и самую продуктивную форму подражания как особого способа проявления мнемонического – стилизацию. Д.С. Лихачев пишет: «Заимствуется не стиль, а стилистические формулы и приемы. Эти стилистические формулы и приемы являются только элементами стиля произведения оригинала, которые вступают в механическое соединение с элементами других стилей» [Лихачев 1975: 252], образуя некое подобие интерполяции.

Таким образом, память в древнерусской литературе как особое свойство осознания (обмысливания) мироустройства, предопределяемое календарно православной традицией повторяемости, избирает для себя фактически единственный непреложный вектор рецепции культурной традиции, отраженный в текстах – предтечах мнемонической поэзии, фактуализирующийся поминовением. Тем поминовением, направленным на объект коллективного почитания (царственная особа, подвижник, собирательный образ «земли Русской» и т.д.), еще не затрагивающим личность простого человека.

§ 3. Особенности жанрового функционирования мнемонической поэзии в древнерусской литературе XVII века

С точки зрения применения и форм реализации мнемонического материала (тема, мотив и т.д.) мнемоническая поэзия XVII века находится в преемственной связи с литературой Древней Руси. Этим и объясняется количественная ограниченность поэтических жанров, включающая «стихотворное послание», традиционные для средневекового генологического мышления «предисловие, эпитафию, плач, поучение», а также «вирши о смерти, стихотворение Кресту, азбучные стихи» [Кузнецова О. 2016: 6], лишь некоторые из них все-таки можно отнести к мнемонической поэзии. Заметную роль продолжают играть самые архаичные из них – плач, причем в его ламентационной разновидности – плаче по городу, часто олицетворенном в образе государства, страны и т.д.

Находит себя литература периода XVII века в учености, которая является продолжением той религиозной мудрости Средних веков, перешагнувшей через порог монастыря и оказавшейся в царских палатах. Барочная литература является своего рода перифрастической редакцией Средневековья, его новым истолкованием, «наследует средневековью, будучи его прямым продолжением» [Михайлов А. 2007: 131], и в этом смысле она его мнемонизирует, опираясь на медиевистские источники-прецеденты, центральный из которых – Библия.

Книжность становится ведущим способом каталогизации эмпирического знания. Вследствие этого эстетика барокко подходит к произведению как отдельно построенному миру (микрокосму), и это миростроительство уже заложено в концепции многозначительного названия книг – «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого, к примеру. В нем мирообраз «выстраивается как громадный каталог всего содержащегося в нем. И художественное произведение уподобляется такому миру-энциклопедии, или миру-цветнику» [Там же]. Сама же книга приобретает статус строительно-архитектурной метафорики, в которой конденсируется информация о мироздании. «Книга как вещь репрезентирует произведение как заполняемый объем. Все создаваемые произведения мыслятся либо как книги, либо как части книг» [Там же: 156], – пишет А.В. Михайлов. Вероятно, барочная каталогизация, может быть

впервые, предпочитает увидеть мир выпуклым, рельефным, цветным. В этом плане экфрасис обеспечивает предопределенное целеполаганием и энтелехией художественное единство «внутреннего эйдоса» объектов и их оформление. В этой архитектурной осмысленности книги, очевидно, присутствует традиционная связь барокко с литературой предшествующего – XVI века.

В данных условиях литостроительная семантика возникает не просто как способ синтезирования средневекового и барочного мышления, она фундирует мнемоническую концепцию творчества (идея энциклопедии), эмблематизирует ее в соответствующей субъектно-образной и жанровой структуре текста, обустраивает некий порядок микрокосмоса, конституируемого книгой. В связи с чем приобретает известность «Алфавит или Азбука» Кариона Истомина и «Домострой» как земной космос, как –системная и дидактическая организация житейского пространства древнерусского человека, как его жизненный ориентир.

Барочная русская литература укладывается, по А.Н. Ужанкову, в стадию миропредставления (40-е годы XVII в. – первая треть XVIII в.), которая знаменует собой «переходный период от средневекового объективно-идеалистического мышления к рационалистическому мышлению Нового времени. Главной чертой рассматриваемого периода являются секуляризация и обмирщение мировоззрения, повлекшие за собой бинарное деление синкретического религиозно-рационалистического метода. С одной стороны, произошло размежевание методов познания и изображения и обретение ими самостоятельности. С другой – сам метод познания дифференцировался на два параллельных метода: религиозный и рационалистический» [Ужанков 2005: 23].

Одним из ярких показателей данного периода является такой двухосновный поминально-мортальный жанр мнемонической поэзии, как «Плач и утешение двадесятьма и двема виршами на смерть царя Федора Алексеевича, конец июня – июль 1682» С. Медведева, в котором эмоциональная рефлексия, развернутая в риторические вопросы, перемежается библеизмами и т.д., гибко сочетается с логическим принципом строения и организации текста, берущим за основу коллективное иерархизированное выражение скорби к объекту оплакивания всеми представителями общественности («Начиная с «Плача сугубоглавнаго

царскаго пресветлаго величества знаменнаго Орла»), определяющего число строф, соответствующих числу прожитых лет покойного и проч. Открывается «Плач и утешение…» прозаическим этикетным прологом «О преставлении…», в котором обозначается мнемонический замысел автора: «Вниде смерть по окнах наших [Иеремия, гл. 9], – и похити от нас блаженныя *памяти* Божиею милостию великаго государя нашего царя и великого князя Фёдора Алексиевича…, блаженной *памяти* великого государя… удостоивыйся слышати, зелным неутолимым рыданием отшествия его рыдая, написах о преставлении его царского пресветлого величества Плачь» [Богданов А. 2012: 629].

Развернутый в амебейное двухчастное структурно-содержательное образование «Плач и утешение…» в соответствующем удвоенном модусе мнемонизирует традицию. Во-первых, апелляцией к библейскому претексту, включающей в структуру произведения многочисленные реминисценции и цитаты из «Книги Плач Иеремии», репрезентированные в драматическом ключе (самым нагруженным является прологовое «О преставлении…», аргументирующее патетическую значимость смерти царственной особы): «*Полный сущи сердечных слез Иеремия*, / Из глубины душевной глаголаше сия: / О! кто даст главе моей воду? кто даст токи / *Очесем, да изведут слезные потоки?*…» [Вирши 1935: 128]. Во-вторых, «Плач и утешение…» формально имитирует антифонное пение, с композиционным принципом которого сообразуется христианский церковный хор (гимн) как модифицированный антифон [Иванюк 2008: 138].

Кроме того, «Плач и утешение…» оканчивается поминальным словом «Надгробное блаженныя памяти Великому Государю Царю и Великому Князю Феодору Алексиевичу», за которым следует финальная композиционная часть – эпитафия, называемая «Надпись гробный». Таким образом, целый комплекс мнемонических жанров, представленный в «Плаче и утешении…» (судя, по названию, особо значимому в классическую эпоху, жанровым субститутом является все-таки эпицедиум, структурно отображающий последовательность плача и утешения), репрезентирует чужую индивидуальную память. Его наличие продиктовано художественной рефлексией барокко, всецело остающейся в

рамках средневекового мышления, воспроизводящего религиозный церемониал погребения. «Плач и утешение…» использовались и далее в истории русской словесности, к примеру, произведение «Плач и утешение России…» В.П. Петрова, приуроченное к смерти Екатерины II.

Подобно тому, как стихотворение «На смерть императора Романа III Маргира» Христофора Митиленского (Византия, пер. пол. XI века) выходит за жанровые рамки эпитафии (эпицедиумная эпитафия), «Епитафион Симеону Полоцкому» Сильвестра Медведева также переступает границы малого формата, напоминая поэтику более пространного стихотворения «На смерть…» с характерной для него генетической связью с эпицедиумом. Такое стремление к монументализму объяснимо практическим назначением стихотворного жанра – его текст нанесен на надгробную плиту Полоцкого и представляет собой один из первых в России образцов европейского аналога жанра, перенесенного в русскую среду «выходцами из Речи Посполитой, украинцами или белорусами» и локализованного в типичных, хотя и немногочисленных надгробных надписях в Новом Иерусалиме, «одном из самых европейских по духу, формам, истокам памятнике» [Беляев 2018: 512]. Можно сказать, что перед нами материализованный стихотворный «памятник» (?!), сочиненный в традиции христианского этикета.

Кроме того, нельзя не отметить расширение памятного ресурса жанра эпитафии, предполагающего всего лишь указание на мнемонический мотив, обращенный по традиции к путнику. Только первые пять стихов из 48-стишного произведения занимает в привычном виде эпитафия. Остальное стиховое пространство заполнено прославлением прижизненных заслуг и, что важно, *поминовением* их, то есть придания им символической вечности. Продолжает традицию данных пространственных эпитафионов Феофан Прокопович с той лишь разницей, что его «Новопреставльшемуся иеродиакону епитафион» (1734) в отличие от широкоформатных эпитафий во многом следует увещевательной эпиграмме и носит, скорее, риторико-назидательный характер, чем, может быть, и обусловливается отсутствие мнемонического мотива в его виршевой фактуре.

Карион Истомин, младший современник С. Медведева, «подвизался в жанре стихотворений “на случай”» [История русской поэзии 1968: 50], и среди его многочисленных произведений встречаются орации («Рождественская орация царскому двору и патриарху Иоакиму…») и рацеи («Стихотворная рацея царевне Софье…») – публичные стихотворные речи торжественно-патетического предназначения, в будущем интегрирующиеся в оду. Обнаруживаются в его творчестве «приветствия» («Приветство царице Наталии Кирилловне…», генетлиаконы («Ода на рождение царевича Алексея Петровича после 19 февраля 1690 г.», в которой поминальной модальностью звучит заключающий ее псалом, а мнемонический мотив в соответствии с жанровой концепции раскрывает идейный замысел написания произведения: «В тезоименство свята Алексиа / Человека же божия возсия. / *В память* праотца, преславного царя / Князь Алексиа…» [Богданов А. 2012: 491]).

Кроме того, в поэзии этого периода находятяс факты авторефлексивной памяти в эпицедиуме, содержащем размышление о смерти, а потому предрасположенном к элегии, с приложением к нему автоэпитафии («Стихи “о смерти” в связи с кончиной патриарха Адриана…») патриарха Адриана, поминальные «Стихи в день памяти св. Евстафия Плакиды…» (с неизменной концепцией памяти-поминовения, повторяющейся в литургическом действии: «*Память* во веки / им в церкви избранна» [Там же: 629]) и т.д.

Таким образом, в мнемоническую лирику XVII века входит разножанрово представленная одическая доминанта, которая стремится придать каждому важному событию государственного масштаба памятное значение, что, по сути, делает ее предшественником торжественной оды М.В. Ломоносова. Многочисленные примеры использования пространной эпитафии, в своем художественном синкретизме сочетающей и собственно эпитафию, и эпицедиум, являются прямым источником появления в будущем стихотворения «На смерть…», основные признаки которого – посмертная хвала, литературный портрет и др. уже культивируются в эпитафии/эпитафионе. Память, использующаяся в литературных произведениях исследуемого периода с преобладающей методологией синкретического миропредставления, имеет

преимущественно мортально-поминальное функционирование в контексте христианского мировоззрения.

§ 4. Русская мнемоническая поэзия XVIII века

Процесс освоения русской литературой XVII – XVIII вв. в основном западноевропейских образцов инициировал возникновение национальной жанровой системы, в том числе мнемонической поэзии. Вследствие этого в русской литературе XVIII века обозначились две тенденции: рецепция европейских (и не только) литературных форм и разработка собственно мнемонической поэзии.

Первая, культивируя несобственную литературную память, обусловленную классицизмом, восстановившим комфортную для литературы и жизни античную меру, явлена анакреонтикой («Из Анакреонта» А. Кантемира, «Оды анакреонтические» А.П. Сумарокова); переложением, к примеру, псалмов («Парафразис вторыя песни Моисеевы» В.К. Тредиаковского, «Преложение псалма 143» из «Од духовных» М.В. Ломоносова, «Из 145 псалма» из цикла «Оды духовные» А.П. Сумарокова и т.д.). Упражняясь в переложениях, русская поэзия осваивала жанровые формы мировой лирики, в том числе мнемонические.

Вторая тенденция определялась развитием собственных литературных традиций, сложившихся в предыдущем веке. Так, в жанровую традицию эпитафионов вписывается «Эпитафия Димитрию Ростовскому» (после 1709 г.) Стефана Яворского, в зачине и эпилоге которой конкретно указывается функция мнемонического жанра, сочетающего, как и в ранее представленных образцах, мортально–поминальный концепт памяти, на что, собственно, первоначально, так сказать a priori, претендуют эпитафия и поминание. Причем поминальный мотив завершает произведение, а значит находится в композиционно более сильной позиции, применение которого обусловлено обращением к древнерусской традиции, согласно которой в мортально-поминальном жанровом синкретизме довлеющее (пафосно-идеологическое) значение имеет поминание, как правило, финиширующее произведение. «Стихи *памяти смертной*, / Всякому потребной» [Памятники литературы Древней Руси. XVII век 1994: 271], – декларативно

заявляет автор в самом начале, однако в завершении религиозная формула памяти артикулируется в поминальном ключе: «Да подастъ ему господь въ царствии жити / со святыми мученики и ангелы во вѣки пребыти. / Ему же и от насъ *вѣчная* буди *память*» [Там же]. Оба направления поэзии сосуществуют в едином текстовом пространстве. Рассмотрим основные (традиционные и инновационные) жанровые формы, которыми располагает мнемоническая лирика XVIII века.

Автобиографическое начало в поэзии XVIII века в понятном нам виде едва заметно, оно, выраженное через «ломоносовскую слабую маркированность “я” и “мы”, обусловившую «нераздельность-неслиянность традиции и рефлексии» [Бройтман 1989: 14, 17], встроено в привычные апробированные формы – автоэпиграмму («Автор о себе. Эпиграмма II» А.Д. Кантемира); автоэпитафию («Надгробная на меня самого» И. Хемницера), («Под камнем сим лежит Фирс Фирсович Гомер...» А.П. Сумарокова в двух иронических редакциях), малые форматы которых[124] не дают развернуться мнемоническому потенциалу. Происходит своего рода перестройка жанровой системы, в том числе мнемонической поэзии.

«Элегия о смерти Петра Великого» (1725) В.К. Тредиаковского предлагает заменить предшествующий эпитафион и стихи «о смерти» проектом «На смерть…» как производного от элегии стихотворения «на случай».

До 1730-ых годов, еще не вытесненный одой, кант, воспевающий события государственной жизни и потому широко использующий мнемонический потенциал, «становится одним из жанров “народного барокко”» [Иванюк Жанры вокальной поэзии 2022: 30], приобретает массовое явление[125]. Так получили известность канты «На взятие Риги», «На взятие Дербента» и т.д., использующие в качестве памятного исторический материал. Содержащая мнемонический мотив ода, которую отстаивает М.В. Ломоносов (1711–1765), соперничая в литературной теории с Тредиаковским, оказывается всегда приуроченной к какому-нибудь торжественному событию правящей элиты, которое она и памятует в самом прямом смысле этого слова, следуя ее первоочередной задаче. Один из самых

[124] Теоретические труды Ф. Прокоповича, В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова возвращает пространные эпицедиумные эпитафии, написанные по византийскому образцу, к прежним лаконичным нормативам.

[125] В отличие от канта ода имеет строгую функциональность в направлении царского двора.

ярких и в то же время первых опытов, демонстрирующих ее функционально-мнемоническое предназначение уже в самом заголовке, – «Ода блаженныя *памяти* государыне Императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» (1739) М. Ломоносова.

Написание этой оды, обусловленной случаем, может служить объяснением переложенного на свой авторский лад стихотворного «памятника» Горация, приводимого в качестве примера полной энтинемы (умозаключения) в «Риторике»: «Я знак бессмертия себе воздвигнул…» (1747) [Ломоносов 1952: 314]. Несмотря на статус стихотворного подражания (авторской вариации), оно сохраняет центральный архетип камня – эмблему памяти («знак бессмертия»). Аналогична в этом свете торжественная ода А.П. Сумарокова, приуроченная к событию чрезвычайной государственной важности, в которой с помощью датировки обозначается ее памятная функция: «Ода государыне императрице Елисавете Перьвой на день ея рождения 1755 года декабря 18 д н я», «Ода государыне императрице Екатерине Второй на день ея тезоименитства 1762 года ноября 24 дня».

Обделенное вниманием теоретической поэтикой, жанровое стихотворение «На смерть…» во второй половине XVIII века продолжает оттачивать свою литературную форму. Так, у Сумарокова данное стихотворение атрибутировано признаками послания (коммуникативно-адресная установка), вербализованными в заголовке. Адресованность обоснована темой смерти родного человека («На смерть сестры авторовой Е. П. Бутурлиной», 1757), и напротив, если речь идет о знакомом человеке, то сообщение о смерти передается посредством более близкого объекту лирической рефлексии человека («К г. Дмитревскому на смерть Ф. Г. Волкова», 1763). При этом строго соблюдаются все поэтические условности, заданные еще западноевропейским аналогом жанра: мнемонический мотив вписывается в контекст визуального представления покойного, следуя традиционной связи с лирическим портретом, тонизирующим присутствие лирического объекта въяве: «Чувствительно в мое ты сердце положенна, / И живо *в памяти моей изображенна*: / Я слышу голос твой, и зрю твою я тень» («На смерть сестры авторовой Е. П. Бутурлиной») [Сумароков 1957: 157].

Мнемонический компонент маркирует структурный мотив панихиды, центральной части церемонии отпевания в православной традиции, претворяя основные жанровые задачи траурной элегии в произведении «К г. Дмитриевскому *На смерть Татианы Михайловны Троепольской, первой актриссы Императорского придворного театра*» (1774) в эстетическое решение по сохранению памяти о покойном: «Ей *память вечная*, Элизе многи лета!» [Там же: 157]. Ожидаемо и очевидно, что траурная (трeническая) элегия Сумарокова стоит в ряду основных жанровых модификаций, участвующих в акте будущего рождения жанрового стихотворения «На смерть…» (в XIX веке – элегии «на случай»), претерпевающего очередное состояние эмбриональной эволюции (на что, кстати, наиболее убедительно указывают формальные композиционно-тематические признаки послания, содержательной доминантой которой выступает элегия), начиная с византийской лирики (типология вышепредставленных стихотворений «На смерть…»), проходящей сквозь риторическую традицию надгробного панегирика («Слово о погибели Русской земли», «Слово на погребение Петра Великого»). В эпоху расщепления жанрового единства, так сказать, «пострефлективного традиционализма», а точнее, названного «концом традиционалистской установки как таковой» [Аверинцев 1981: 7], данные эстетические затеи инспирируются в фактическое возникновение рассматриваемого жанра. Кроме уже выявленных, имеет место императивный апеллятив в форме второго лица единственного числа: он как бы восстанавливает в памяти фольклорные источники, а именно – плач, который проникнут преимущественно ситуацией эмоционального переживания вопреки медитативной элегической рефлексии.

Следующий этап развития стихотворения «На смерть…», судя по всему, связан с феноменом элегической оды, возникшей «в результате взаимодействия двух жанров – оды и элегии» [Жук 2015: 110], сочетающих в рамках «неклассической» поэтики в фокусе персональной жанровой установки до этого непозволительное, а именно: две противоположные эстетические концепции. Соперничающие между собой в литературе классицизма ода и элегия, сходятся к концу века в диалектическом единстве художественной формы. Накопленная в

результате этого жанрового альянса мнемоническая энергия рассредоточивается в элегической оде по семиотическим рефлексивам, маркирующим направления «низа» и «верха» лирической коммуникации, атрибутированные соответствующим присутствием входящих в ее состав жанров. В русской поэзии один из первых опытов элегической оды принадлежит Г.Р. Державину. Творчество поэта, что симптоматично для синтетической формы элегической оды, сочетает тенденции традиционной классицистической парадигмы художественности и зарождающейся пострефлективной, где на первый план выдвигаются не каноническое мышление жанрами, а индивидуально-стилистические (персональные предпочтения поэта) особенности, что, согласно Б.П. Иванюку «в целом свидетельствует о пограничном характере поэтики Державина, об участном воспроизведении ею исторического завершения эпохи “рефлективного традиционализма”» [Иванюк Жанровая вставка 2015: 175]. Итак, в элегической оде «На смерть князя Мещерского» (1779) поэтика оды вбирает в себя поэтику элегии, которая возникает не только «на почве “ночного” мотива – сравнения жизни со сном» [Козлов Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории 2013: 27], но в большей степени проявляется в фундировании идеи тотальности смерти, которая растворена во всей структуре произведения и манифестируется уже в самом первом композиционном элементе произведения – в заголовке. В нем семантика смерти транспарентна: она в звуковой анаграмме фамилии «Мещерский – *смерщ.*

Начальная строфа, в первых стихах громогласно возвещающая одическое начало: «Глагол времен! металла звон! / Твой страшный глас меня смущает…», в четвертом же стихе происходит тематический поворот к смерти: «Зовет – и к гробу приближает…» [Державин 1957: 85]. Лирическая рефлексия центральной (шестой) строфы, направленная к «низу», семантизируемому целой чередой хтонических образов («гробницы злость», «снедь червей», «край бездны»), сменяет патетику праздности жизни на неизбежность смерти, а архетипический образ (пиршественный стол) торжественных жанров (энкомий, схолий, ода, эпос) трансформируется в первообраз (гроб) мортальных жанров (плач, эпитафия, элегия): «Где стол был яств, там *гроб* стоит; / Где пиршеств раздавались лики, /

Надгробные там воют клики, / И бледна смерть на всех глядит» [Там же: 86]. Смерть князя Мещерского является поводом напомнить («Memento mori») о ее вездесущности и тщетности, суетности жизни: «*На то, чтоб умереть, родимся*. / Без жалости всё смерть разит…» [Там же: 85]. Таким образом, в стихотворении Державина элегическое господствует представленным в нем тематико-образным комплексом, который в нисходящем (сверху-вниз) направлении определяет движение художественной рефлексии, несмотря на ритмико-стилистический облик и интонационную конфигурацию оды.

Элегическая «Ода на смерть Плениры» (1794) В.В. Капниста, сочиненная вскоре после ухода из жизни первой жены Державина Екатерины Яковлевны, предлагает несколько иную модель синтетического жанра, в которой явно доминирует одическое, а не элегическое, начало. В первых строфах изображением похоронной церемонии словно «воссоздается… ритуал оплакивания / погребения / воскресения на небесах» [Абузова 2010: 37], предопределяющий «низовую» архитектонику произведения: «*В смертну погруженный сень*, / Зрю твой *гроб,* вопль слышу слезный… // Дух мой в горесть погружаешь, / В мрак унылой пустоты» [Капнист 1973: 99]. Разворот от элегической установки к одической намечается с девятой строфы: лирическая интенция, исходящая от субъекта к объекту речи, приобретает направление подъема – в священную сферу, чертог божественного сияния, распространяющего стихию духовного света. Окруженная небесными архетипами (луна, радужный венец) душа покойной приобретает образ олицетворенной победы вечной жизни над смертью: «Радуйся: небес стезею / Уж она вошла в покой / В радужном венце победы. / Но от горныя беседы, / Как взойдет на холм луна, / В ризы скрывшися нетленны, / Прийдет в час уединенный / Утешать тебя она» [Там же: 102]. В этом торжестве жизни над смертью проглядывается ода с ее мнемоническими первообразами высоты – «холм», «*горныя* беседы», так ярко очерченная в начале следующей строфы призывом, напоминающим инвокацию к музе: «О, сниди, мой друг небесный! / Влей отраду в томну грудь…» [Там же]. Реверс «знакового вектора лирической коммуникации» влечет за собой ряд образно-тематических перемен: смерть попирается утешением вечного существования, печаль нивелируется радостью бытия, элегический

пафос, склоняющий голову лирического субъекта перед смертью, венчает одический подъем жизнеутверждения. Кроме этого, он определяет переход из одной системы хронотопических координат, маркируемых гробом и его траурным окружением, архетипически и генетически обусловленным могильным камнем – мнемоническим знаком элегии, к локальному комплексу оды, обозначаемому верхним пределом мироздания и атрибутированными ему предикатами (горы и т.д.). Таким образом, в элегической оде, даже в условиях ее жанровой трансформации, сохраняется архетипический образ камня, маркер присутствия мнемонической энергии, в соответствующих – элегической и одической – репрезентациях.

В этот период окончательно оформляется антиномичный по отношению к стихотворению «На смерть…», элегической оде и эпицедиуму жанр генетлиакона с тематической доминантой «на рождение…», репрезентирующей память о событии начала жизни. Он выбирает для себя генетического предка – жанр торжественной оды. Знаменитая «Ода на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779) Г.Р. Державина, посвященная появлению на свет будущего Павла I, опираясь на преемство византийской (к примеру, «Стихи на рождение Иоанна, сына Феодора Ласкариса» Никифора Влеммида, XII–XIII вв.) и собственной («Ода на рождение царевича Алексея Петровича после 19 февраля 1690 г.» Кариона Истомина) поэзии, использует весь известный ресурс мифопоэтического: использование гипербол, семантического, синтаксического параллелизмов, эмфаз для придания натальному событию космического масштаба, в котором участвуют силы природы: «*Отроча порфирородно* / *В царстве Северном рожден*. / Родился – и в ту минуту / Перестал реветь Борей…» [Державин 1957: 88]. Естественно, что на первый план в генетлиаконе претендует вегетативная семиотика, провозглашающая активность жизни в своей предельной высоте и гимнической модальности: «*Возрастай*, дитя прекрасно! / *Возрастай*, наш полубог!» [Там же: 89]. В таком контексте мнемонический мотив в структуре художественного текста кажется даже неуместным. Впоследствии генетлиакон в условиях опрощения литературы растворится в поэтике стихотворений, обусловленных натальной семантикой, «На новый год…» и «о детстве героя».

В связи с возросшим развитием архитектуры и скульптуры в XVIII веке большое распространение получает стихотворная эпиграфия, которая вносит существенную, в основном комментирующую, роль и отсылает к знаменитым историческим сюжетам. Известны «К столпу на Полтавском поле», «К домику Петра Великого» и т.д. А.П. Сумарокова.

Более того, в связи с повышенным вниманием к пластическим искусствам, наряду с эпиграфией, встречается мемориальный жанр – элогий, генетически восходящий к надписи на статуях (разновидность эпиграфии), гробницах, памятниках знаменитым людям, повествующий об их деяниях и историческом значении. Элогий синтезирует в себе биографическое (автобиографическое), экфрастическое и эпитафиальное начала. Поэтому в нем есть идейно-образные, но не концептуальные, пересечения со стихотворным «памятником». Как пишет современный исследователь, наиболее распространенные виды элогия – «виршевые месяцесловы, переложения житий и памятей святым, а также стихотворения, соединявшие похвальное слово святому с надписью на раку, – появились ближе к концу XVII в.» [Авдеев 2008: 132]. Особого распространения этот феномен получает в XVIII веке [Рыжова 2005: 195 – 235] и носит часто аутентичное название «память», намекающее, видимо, на связь его с древнерусским жанровым номинативом некоторых агиографических текстов «Память…», что опять-таки убедительно доказывает мортально-поминальную доминанту в поэзии XVII – первой половины XVIII вв. Что касается мемориальной ее составляющей, то отметим, что в конце XVIII века возникает самодостаточный (при этом использующий традиционные жанровые маркеры) русский стихотворный «памятник» Г.Р. Державина («Я памятник воздвиг себе чудесный, вечный…», 1795).

Отметим также, что в лирике М.Н. Муравьева, приходящейся на вторую половину XVIII века и носящей черты переходности, равно как и в творчестве Державина, уже обнаруживаются те черты и характерные особенности, которые присущи литературе эпохи «конца традиционалистской установки как таковой» (С.С. Аверинцев), реализующиеся в жанровом синтезе, игре с читателем. Персональное сознание автора, выйдя из-под власти жанрового канона, позволяет

себе данные вольности, как будто проверяя критическую реакцию «со стороны». Игра с воспринимающим сознанием реципиента, основанная на совмещении в одном тексте разножанровых признаков, – это несомненное новаторство. Так, в «Скоротечности жизни» (1775, 1780-е годы (?)) специально акцентируется внимание на вызванной мнемоническим мотивом пролонгации памяти, его стремлении «продлить прекрасное мгновенье» перед конечным жизненным рубежом, в результате чего вначале у читателя возникает впечатление, что перед ним стихотворение элегического жанра («И, затем *воспоминая* / *Скоротечность дней своих*, / Не достигнувши до края, / О цене помысли их» [Муравьев 1967: 116]), которое затем подводит его через последовательно развернутый торжественный и жизнеутверждающий пафос, а также строфическое строение (одический десятистишник) к пониманию, что перед ним все-таки ода. При этом введение в ложное ожидание – это всего лишь легкая поэтическая игра с публикой, вследствие чего мнемонический мотив элегии оказывается преодоленным дальнейшим ходом лирического высказывания. М.Н. Муравьев, являющийся одним из зачинателей русского предромантизма, и значит, следуя пониманию того, что «в XIX веке в жанре запечатлилась установка на становление произведения в процессе создания» [Мных 1992], использует жанровую непроясненность, отражающуюся и в других произведениях. Так, его же «Надгробная Елисавете Львовне Нарышкиной, скончавшейся июля 1-го 1795» предлагает альтернативное жанровое прочтение: как песни и одновременно речи. То же самое можно сказать и о «Стихах на кончину Якова Борисовича Княжнина» (1791), нарочито упускающих из заглавия «эпитафию».

Вывод по ГЛАВЕ 4

Таким образом, мнемоническая поэзия этого большого литературного периода, охватывающего временной промежуток от Византии и Древней Руси до конца XVIII века, хронологически соотносимый с совокупным периодом «дорефлективного» и «рефлективного традиционализма» в истории русской литературы и названный *рецептивно-риторическим*, обладает рядом особенных свойств, которые сказываются на входящем в ее состав жанровом перечне. Прежде всего важной особенностью является то, что большинство жанров, как в

византийской, так и в древнерусской литературных традициях, обслуживают посмертную память, включенную в контекст поминания, то есть составляют в большинстве своем мортально-поминальную подсистему мнемонической поэзии. Поэтика таких жанров, как эпитафия, пространный эпитафион, «На смерть…», «Ода на смерть…», «Элегия на смерть…», «Плач…», житие и проч., обусловлена риторической традицией, которая берет начало в византийской поэзии и прозе, как и в древнерусском панегирическом «Слове…», что в условиях синкретической неразделенности и унифицированной рефлексии (посмертная память в христианском фокусе постоянного поминания) делает их синонимичными, с точки зрения современной литературной теории едва различимыми, если не учитывать авторский номинатив как верный маркер жанра. В этом аспекте становится понятна преемственная связь между «Словом о погибели Русской земли» и хронологически отстоящим от него «Словом на погребение Петра Великого» Ф. Прокоповича, находящимися в одной риторической традиции, как и написание в качестве образца полного умозаключения «Я знак бессмертия себе воздвигнул…» Ломоносова в «Риторике». Вместе с тем еще с XVII века культивируется ода, несущая в своем структурно-содержательном единстве мнемонический мотив, наличие которого обусловлено декларативно-патетической задачей жанра – распространением информации о важных социально-политических и исторических событиях. В это же время проявляется автобиографическое начало, в XVIII веке зарождается потенциал будущего жанра «На смерть…» в лоне жанров элегической типологии: элегии (В.К. Тредиаковский), элегического послания (А.П. Сумароков), элегической оды (В.В. Капнист, Г.Р. Державин), производится на свет аутентичный стихотворный «памятник» (Г.Р. Державин), что подготавливает достаточно плодотворный и продуктивный этап развития мнемонической поэзии XIX – XXI веков.

ГЛАВА 5. МНЕМОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – XXI ВВ.

§ 1. Теоретические и культурно-исторические предпосылки жанровых трансформаций в XIX – XX веках

К «концу XVIII в. в большей степени в связи с кризисом просветительских ценностей возникает новый тип памяти – устройства скорей реконструирующего, чем запоминательного» [Комарда 2001: 97]. Память именно поэтому становится своего рода регулятором и мотивационным фактором познавательной деятельности человека. Не случайно обращение к истории способствует поиску собственной национально-ментальной идентичности, к примеру, в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина.

Перестройка жанровой системы, свершившаяся в переходном периоде – от «рефлективного традиционализма» к «концу традиционалистской установки как таковой» [Аверинцев 1981: 7][126], началась в последней трети XVIII века (знаковой фигурой здесь является Г.Р. Державин [Иванюк Жанровая вставка 2015: 175]). Этот период ускорил генезис новых жанров. Появляются литературные артефакты как симптомы наметившихся изменений и новой организации жанровой системы лирики[127]. К таковым стоит отнести следующие произведения: идиллия «Конец золотого века» (1829 год) А.А. Дельвига; стихотворное «воспоминание» («Воспоминание» (1828) А.С. Пушкина), эмансипированное от уже исчерпавшей себя «античной» элегии [Тынянов 1977: 252] (маркером ее истощения служит, к примеру, «Прощание с элегиями», 1825, Н.М. Языкова[128]); антитрадиционный (не «горацианский») «памятник» («Мой дар убог и голос мой негромок…» (1828) Е.А. Боратынского, «Non exegi monumentum…» (1856) Г.С.

[126] «Конец традиционалистской установки» ознаменовался, по С.Н. Бройтману, «поэтикой художественной модальности» [Бройтман 2001: 58].

[127] С перестройкой жанровой системы лирики идет параллельный процесс модернизации принципов организации поэтической речи. Так, «непреложность» классицистической «синтаксической системы, завещанной Ломоносовым… была окончательно преодолена только в 1830-ые годы» [Шапир 2003: 37]. Как известно, свою руку к этому приложил Пушкин (поэма «Медный Всадник»).

[128] Аналогия этого явления в западноевропейской лирике приходится на цикл стихов Я. Неруды (Чехия, XIX в.) «Элегические пустячки» (1867). Интересно, что антиэлегический мотив трансформирует стихотворение Языкова в валету – жанр прощания со структурным мнемоническим компонентом.

Батенькова), в частных вариантах замененный элегией – жанром, по своим практическим задачам и теоретическим установкам противоположным оде, к примеру, «На развалинах цезарских палат» (1856 – 1858) А.А. Фета[129]. В целом наметившуюся тенденцию в отношении традиционных жанровых форм, шире – в отношении доминирующей парадигмы художественности, тенденции, обусловленной началом «конца традиционалистской установки» (С.С. Аверинцев), позволительно назвать «мнемонической инверсией»[130]. Ее симптомными приметами являются «антижанры» (например, как представленные «антипамятник», «антиидиллии», «антиэлегия»). Кроме того, разрушение прежней системы лирики ускорилось бурным развитием романа и других прозаических жанров, которым импонировали социальные ожидания человека и которые, в связи с этим, воспроизводили жизненную среду в ее физиологическом, бытовом, документальном и пр. ракурсах как недолжную, не соответствующую коллективному представлению о должном существовании [Теория литературы 2001: 237 – 239]. Нерешительной оказалась лирика перед такой натуралистической установкой первичного реализма, отражавшего коллективное типичное и профанируя творческие интенции человека до его насущных потребностей.

Тектонический сдвиг в жанровой системе позволил сформироваться в период девальвации традиционной элегии жанрам «На смерть…», «Памяти…», стихотворному некрологу на основе элегии и эпитафии, жанру «о рождении героя» (Суриков, Плещеев) и т.д. Данные трансформации, приведшие к новому комплексу эстетического мировоззрения – поэзии «безвременья», благодаря которой в последней трети XIX века сложилось устойчивое «стремление примирить противоречия, уравнять в правах “чистую поэзию” с гражданской, скорбные мотивы с беспечными и радостными “напевами”, сблизить

[129] Справедливости ради отметим, что элегия и ранее в противоположность оде Горация использовала тематический мотив «памятника», к примеру, в творчестве Секста Проперция (элегии 1 и 2 третьей книги), что, однако, может быть объяснено слабостью теоретической рефлексии, не выработавшей пока еще единого канонического подхода к жанру, а “по инерции” (или в силу соперничества между литературными кружками) использующей подходящие прецеденты – одический (Пиндар), элегический (Феогнид).

[130] «Мнемоническая инверсия» допускает наличие противотенденции, обратной традиционалистской, с вероятностным номинативом «пострефлективный антитрадиционализм» [Жиляков «Мнемоническая инверсия» 2024].

противоположные тенденции и соединить, казалось бы несоединимые противоречия» [Бялый 1972: 52]. В целом это можно квалифицировать как последний реанимационно-агональный всплеск поэзии перед совершенно новым ее качеством, ожидаемым и предложенным модернизмом. (Этот же слом жанровой системы русской лирики отодвинул в арьергард литературного процесса оду (к примеру, в романтизме, девальвируется ее объект – «Ода Психее» и «Ода Осени» Дж. Китса, Англия, XIX век), востребованную ранее классицизмом. Не разрушая традиционные представления об оде как торжественном жанре, отметим, что жанру частично присуще мнемоническое мироотношение (модальность), выраженное в том, чтобы засвидетельствовать в памяти огромную значимость для общества того или иного исторического события, являющегося объектом жанровой хвалы («Ода на день восшествия на Всероссийский престол Её Величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М.В. Ломоносова, «Генеральные штаты» Ф.Г. Клопштока, 1788 и т.д.). В этой связи в ходе дальшейшего исследования будет обращено внимание лишь на одические филиации – «памятник» стихотворный и генетлиакон.)

Помимо этого, в поэзии русского модернизма мнемоническая тема, минуя культивируемые традицией жанровые формы, для репрезентации вырабатывает несколько иную стратегию, обусловленную изменениями жанровой системы и общей динамикой литературного процесса, в целом сдвинувшегося в сторону пересмотра всей классической традиции – от следования традиции через обновление (имажинизм, символизм) до совершенно осознанного ее неприятия (футуризм).

Последствием такой переориентации стало то, что мнемоническая тема, обладая прежде системностью, воплощенной в относительно постоянном и устойчивом жанровом единстве, теперь организуется в более масштабные формы (или становится частью их) – поэтические сборники, циклы, иные объемные жанры, становясь частью мировоззренческой концепции или целым ее отражением (к примеру, у А. Белого стихотворные «Воспоминания» рассредоточены по циклам «Прежде и теперь» (1903) и «Зима» (1907 – 1908), как и автобиографии «Я» и «Самосознание» принадлежат разным макрожанровым

организациям; у В. Брюсова одноименные мнемонические жанры оказываются воплощенными в поэму «Воспоминание» 1918 и цикл «Милые воспоминания», 1909 – 1912; у Ахматовой реквием обретает поэмный масштаб). Часто жанровое единство раскалывается на мнемонические мотивы, которые становятся составной частью больших лирических (или лиро-эпических форм), например, мотив стихотворного «памятника» в качестве модальности завещания звучит в поэме «Во весь голос» В. Маяковского.

Больше того, актуализация принципа нового жизнестроения, формирующаяся у символистов на основе попытки (пере)воссоздания утраченной связи метафизического и реального миров, позволяет ограниченно использовать мнемоническую тему в их творчестве. (У Блока она мало используется: элегическая стилизация «Всё, что память сберечь мне старается…» (1910) из цикла «Через двенадцать лет»; баллада «Вспомнил я старую сказку»). На сдерживание использования темы памяти также оказывают сильное влияние идейно-художественные установки целых направлений и школ, в которых творят поэты. Известно, что футуристы, не рискуя погрузиться в отвергнутое ими же классическое наследие, намеренно выбирают актуально-проспективное измерение выражения художественной речи, что сужает применение ими мнемонических мотивов и тем, тем более жанров.

Таким образом, индивидуальный фокус авторского сознания посредством творческого акта переносит доминанту с жанрового мышления эпохи на персональное мировидение, позволяет ставить форму поэтического под влияние диктата личности поэта. Подробное отражение данных (и не только) тенденций в жанрах мнемонической поэзии будет рассмотрено в параграфах настоящей Главы.

§ 2. Мортальные жанры мнемонической поэзии в русской литературе XIX–XXI веков

2.1. Плач

«Память жанра», способствующая успешному усвоению русской поэзией античного наследия, актуализировалась в плаче «Смерть Орфеева» (1793) Н.М. Карамзина. Она переносит в произведение жанровые маркеры, благодаря использованию которых поэт моделирует треническую ситуацию, известную по

«Плачу по Адонису» Сапфо, в частности, заимствует ритуальные инвокации: «Нимфы, плачьте! Нет Орфея!..»[131] [Карамзин 2018: 279 – 280].

В XIX веке в целом в плаче прослеживается тенденция к снижению доли памятного, оно уже не содержит того мнемонического потенциала, даже располагаясь в близкой к фольклору интенции, несмотря на заложенное в нем, плаче, генетическое сопровождение стенаний, заплачки мотивом «воспоминаний о делах усопшего» [Веселовский 1940: 236]. К примеру, «Плач» (1828–1829) А.В. Кольцова, отвечая установкам крестьянина, в обращении к Богу имитирует средневековую молитву-жалобу на жизненное неустройство и зло человечества. «Плач славянки над телом ее любезного», 1804, А. Писарева, подражая древнерусскому прецеденту («Плач Ярославны»), отводит аутентичному мнемоническому мотиву всего лишь место в заключительной одической строфе. В «Плаче Людмилы» (1809) В. Жуковского (вольный перевод стихотворения Ф. Шиллера «Амалия») эмоциональное сетование на ситуацию потери возлюбленного, сравниваемую с утратой смысла жизни, заслоняет собственно мнемоническую идею. В стихотворении П. Межакова «Смерть юноши. Мадагаскарская песня» (опубл. в 1828) в подражательной по форме и стилю трагедии воспроизводится ситуация ритуального стенания матери над покойным сыном. В приведенных примерах (а также в «Сетованиях Фетиды на гробе Ахиллеса» (1815) Н. Гнедича; «Плаче плененных иудеев», 1822, Ф. Глинки; «Плаче Ярославны» (1825) И. Козлова, «Плаче духа березы» (1853) С. Аксакова) в основном благодаря стилизаторской способности авторов плач сохраняет в себе имитацию мнемонического, опять же в узком (второстепенном) функциональном плане – в целях воспоминания широкоизвестного (мифилогического, фольклорного) источника. К тому же обладающий высокой валентностью плач гибко сочетается с другими жанровыми формами, сохраняя стратегию жанрового задания в рамках художественного целого. Так, в кантате «Персей и Андромеда» (1807) Г.Р. Державина мнемоническая функция плача, представленного жанровой

[131] Имитационная природа данного архаического плача настолько очевидна, что для нее подобрана перформативная природа высказывания, в которой форма соответствует прагматике содержания, не говоря об античных образных заимствованиях.

вставкой, сужена до имитации в духе классицизма высокой патетики и трагизма изображаемого.

Лишь в начале XX века жанр плача несколько меняет свою тематическую траекторию[132]. Так, отличительной особенностью «Плача о Есенине» Н. Клюева в сравнении с представителями предшествующей мортальной жанровой типологии, начинающейся еще с «Плача Изиды по Осирису» (Др. Египет), «Плача по Адонису» Сапфо (Др. Греция), является его поминальная направленность, высвечивающаяся уже в первом стихе: «*Помяни*, чертушко, Есенина…» [Клюев 1991: 106]. «Плач…» подпитывается фольклорными средствами – метафорами-сравнениями, психологическими параллелизмами и прочими фигурами, в том числе интертекстемой – мнемоническим эпиграфом из «Плача Василька, князя Ростовского» («Младая память моя железом погибает, и тонкое тело мое увядает») [Там же]. Таким образом, мнемонический потенциал его складывается не из условий сопровождаемой им церемонии похорон, а при помощи встраивания события поминания Есенина в биографический контекст.

Приметы православного поминального обряда прослеживаются в стихотворении «Плач по двум нерожденным поэмам» (1965) А. Вознесенского. Олицетворенным в образах поэмы поминаемым объектам возглашается «Вечная память!», а словами «Вечная слава» возводится им почитание: «И *памяти* нашей, ушедшей, как мамонт, / *вечная память.* // *Аминь.* // Тому же, кто вынес огонь сквозь потраву, – *Вечная слава! Вечная слава!*» [Вознесенский 2015: 190]. Налицо жанровая травестия плача, а именно, по столь необычному объекту поминальной рефлексии – убиенной автором поэме. Она является метонимией, значение которой проясняется в одическом восхвалении, не случайно вынесенном за жанровые границы плача, фиксированные молитвенным словом «Аминь!»: «Тому же, кто вынес огонь сквозь потраву, – Вечная слава! Вечная слава!» [Там же] (поминальная травестия усиливается благодаря контекстуальной аллюзии на

[132] Хотя он живо отзывается на актуальные социально-исторические реалии, вызывающие в памяти лихие годины древнерусской истории («Слово о погибели Русской земли»), как, к примеру, в стихотворении «Ой, родимая, ой русская земля!» из цикла «Заплачки» (опубл. в 1915) Любови Столицы.[132] Также продолжает данную линию риторических эпицедиумов прозаический «Плач о погибели Русской Земли» (1917) А. Ремизова и «Плач о погибели земли Русской» (2014) Евгения Малкова.

«Реквием» Р. Рождественского с лейтмотивным «Вечная слава!») с ключевым словом «потрава», намекающим на враждебные человеку обстоятельства.

«Русские плачи» (1966 – 1974) А. Галича представляют собой стихотворный цикл разнородного жанрового состава (собственно плач, «Памяти…», «воспоминание», эпитафий), основанием для объединения стихотворений в который служит художественная рефлексия над судьбоносными событиями в истории страны – такими, как Революция 1917 и проч. Субъективное авторское ощущение нависшей всеобщей беды демонстрируется в произведениях цикла, особенность которого в том, что он написан в «поминальном режиме», а не предназначен для оплакивания трагического события смерти в актуальном времени. Показательны в данном модусе понимания строки последнего произведения тренического цикла – «Черновик эпитафии» (1971), сочиненного, вероятно, в ситуации презумпции смерти с ожидаемым императивом лирического «я»: «*Понимаю*, что просьба тщетна, – / *Поминают поименителей*! / Ну, не тризною, так хоть чем-то, / Хоть всухую, да *помяните*» [Галич 1991: 92].

Помимо перехода жанра в разряд поминального, плач к тому же теряет свой исконный трагический пафос, поэтому слишком заметно его травестирование, к примеру, «Плач интеллигента» Игоря Кохановского: «И тих мой безутешный плач / по вдруг исчезнувшей прослойке, / и с этой дамой, столь нестойкой, / свёл счеты времени палач…» [Кохановский 2021: 15]. В русле игровой постмодернистской манипуляции отмечается усиление мнемонической роли плача в произведенной им пародийной, а именно – вторичной рефлексии литературного (персонажный, стилизующийся под фольклорный речитатив «Плач по майору Ковалеву» и написанный силлабическим барочным стихом «Плач по господину Голядкину», опубл. в 1976 г., Ю. Левитанского) и фольклорного («Плач по русалке датской» О. Первушиной) источников. Пародийно-сатирическую интенцию, начатую еще «Ламентациями» (1909) Саши Черного, продолжает архаизированная, написанная досиллабическим стихом «Заплачка консервативно настроенного лунатика», 1990, Елены Шварц, дополняет признаками инвективы «Плач по Н. А. Некрасову» (1991) Н. Якшина и, наконец, увенчивает едкая сатира, доходящая до откровенного шаржа в отношении образа современных женщин, она звучит в

«Плаче по русским женщинам» (опубл. в 2005 г.) Наталии Черных. В нем контрастом («памятью о жанре») отзывается поэма «Русские женщины» Н.А. Некрасова.

Плач в силу своей универсальной модальности и тематической емкости приобретает разноформатный статус – от небольшого стихотворения, жанровой вставки (упоминаемое произведение «Персей и Андромеда» Державина), поэмы «Плач о Есенине» Клюева, до лирического цикла в большой композиционной форме – «Плач по Галичу (венок сонетов)» (опубл. в 1998 г.) М. Луцкого.

На примере приведенного малого корпуса текстов небольшого исторического времени видно, что плач, утрачивая свое прямое предназначение оплакивания, все же, с одной стороны, использует миметические механизмы воспроизведения ресурсов прецедентов (литературная память), а с другой, тяготеет (даже в сатирической модальности) к поминальной подсистеме жанров мнемонической системы.

2.2. Мнемонические перипетии элегии

С конца XVIII века элегия претерпевает существенные изменения. Этому способствуют несколько причин. Меняется художественная парадигма освоения действительности: «конец традиционалистской установки как таковой» ознаменовался эмансипацией индивидуально-авторского ее осмысления [Аверинцев 1981: 7]. В этих обстоятельствах элегия приспосабливается к новым парадигмальным условиям и требованиям. При всей своей приверженности к излюбленным и часто используемым образам, топике, жанровой интонации, она выказывает необычайную эластичность, демонстрируя высокую способность к адаптации [Маркова 2016: 53–54].

Сентиментализм и предромантизм разрабатывают общеевропейскую тему меланхолической тоски, приобщают элегическую чувственность к содержанию и настроению времени (элегии Карамзина и Жуковского, «поэзия руин», имеющая по преимуществу элегический настрой[133]). Именно элегия в это время становится

[133] В русской литературе известна целая галерея элегических стихотворений, культивирующих руинную тематику: «Развалины» Г. Державина, «Развалины» В. Бенедиктова, «Развалины» И. Никитина, «Руины» А. Кушнера. В них, как правило, лирический субъект, рефлексируя над временем в ретроспективной интенции, включает механизм «воспоминания». В элегическую типологию данные произведения объединяет по сути своей

художественным воплощением предромантической танатологии [Пашкуров 2023]. Конечный феномен существования человека создает предпосылки для такого центрального признака стихотворений элегической поэзии как «жалобная исповедь на экзистенциальные темы» [Иванюк 2006: 201]. В зависимости от его меры и танатологической близости, как и в европейской, в русской жанровой типологии различаются «кладбищенская элегия» (ее прототипом стала «Элегия, сочиненная на сельском кладбище» сентименталиста Т. Грея (Англия, XVIII в.) в вольной обработке В.А. Жуковским («Сельское кладбище», 1802); «унылая элегия», представленная в произведениях «Уныние» (1811) М. Милонова, «Уныние» (1821) Е. Боратынского, «Кладбище» (1864) П. Вяземского и т.д.

Имея такое широкое тематическое разнообразие, обязанное почти безграничной мортальной медитации, элегия обладает необходимой жанровой валентностью, дающей ей возможность сочетаться с другими лирическими жанрами. Скрещиваясь с родственными скорбной по своей модальности жанрами народной песни (к примеру, любовные в творчестве В.К. Тредиаковского и А.П. Сумарокова), а также широко представленным парфением[134], элегия к концу XVIII века расширяет свой тематический репертуар и поэтологический арсенал за счет мнемонической традиции. В последней трети XVIII века возникает феномен «руинной поэзии», продолжающий существование элегии в тематической реконструкции памяти о прошлом, но при этом не забывающий генетической привычки всегда помнить о смертной участи человека. Показательный пример – «Memento mori» (1817) В.К. Кюхельбекера: лирический герой, находясь на камне

враждебное восприятие времени, «крадущего» существование и потому приносящего в результате неизбежность старения всего, в том числе объектов искусства, которое легко находит аналогию в элегическом жанре, чья тематическая рефлексия отражает темпоральное разрушение жизни скоротечностью смерти. В этой связи память как способ сознательной остановки времени и вместе с тем метод восстановления образа былого величия объекта, противодействующий его разрушительному воздействию, выступает значимой и презентационной на постоянной основе категорией. У А. Кушнера (XX в.) читаем: «Я помню с детства остовы нагие, / Застывший с горя лик без выраженья / Руины… // Я *помню* те разбитые кварталы…» [Кушнер 1986: 20].

[134] «”Песня. *Пятнадцать лет мне минуло…*” (опубл. в 1857) И. Богдановича, “Я лишась судьбой любезного…” (1776) Г. Державина, “Песня. *Вечерком румяну зорю…*” (1792) и “Песня. *Полно, сизенький, кружиться…*” (1793) Н. Николева, “Бедная Дуня” (1802) Н. Остолопова, “Лето красное! проходи скорей…” (1807) Н. Грамматина, “Я не думала ни о чем в свете тужить…” (1803), “Сельская элегия. *Что мне делать в тяжкой участи своей?*” (1805), “Вылетала бедна пташка на долину…” (1810) по мотивам народной песни “Как не пава свет по двору ходит…”, “Не липочка кудрявая…” (1830) А. Мерзлякова, “Русская песня. *Скучно, девушки, весною жить одной…*” (1824) А. Дельвига, “Ох, болит да щемит ретиво сердечко…”, опубл. в 1842, Н. Цыганова» [Иванюк Европейские стихотворные жанры 2023: 38])

(архетипический образ памяти), словно античный аэд, оплакивает остатки от некогда возвышающихся башни и крепости, умиляется тишиной, порожденной всеобщим торжеством смерти. (Настроение величия погибшего материального прошлого достигается использованием дактилической интонации, имитирующей героический шестистопный дактиль: «Я, одинок на холме, тению тлеющей башни, / *С древнего камня* взгляну в даль… / Все обманы судьбы и предательства смертных *воспомню*» [Дельвиг, Кюхельбекер 1987: 303].)

Мнемонический локус «погребения памятников» прошлого в предромантизме и романтизме перенесен в антропоцентрическую сферу – хронотоп кладбища. Так, связанная с рецептивным (ученическим) периодом творчества Жуковского, упоминаемая ранее элегия «Сельское кладбище» (1802), помимо основной медитативной модальности, уже привычной для русской поэзии (В.К. Тредиаковский, А.Н. Сумароков, Н.М. Карамзин), содержит пролонгирующий память дополнительный мнемонический компонент, пуантирующий композицию целого произведения жанровой вставкой эпитафии, связанной с основным текстом следующими словами: «”…Приблизься, прочитай надгробие простое / Чтоб *память* доброго слезой благословить”» [Жуковский 1959, т. 1: 32]. Данная вероятностная и потому проецируемая в будущее авторепрезентация поэта среди мертвых – насельников кладбища, которые спокойно спят под скромным надгробным памятником, не выделяет его образ из них, память о которых уберегла любовь близких («Любовь на *камне* сем их *память* сохранила…» [Там же: 31]), а напротив, посредством минорного мотива стихотворного «памятника» утверждает для всех одинаковую участь.

Заслуга Жуковского состоит во введении разностатусных мнемонических композитов в элегию, которые в аспекте целого произведения усиливают функцию жанрового пафоса.

Отчасти этому способствуют, во-первых, эстетическая программная установка предромантизма – выдвижение доминантной идеи обращения к прошлому, благодаря которой Жуковский «в большей мере является наследником барочной и классицистической поэзии XVIII в., нежели Карамзин» [Карпова 2002: 54], во-вторых, противостояние классицизму с его коллективистской

модальностью, гражданским пафосом и риторической поэтикой и, в-третьих, та генеративная роль меланхолии как экзистенциальной болезни, обеспечивающей ностальгию по прошлому и его почившим обитателям, заслуживающим преклонение потомков. Этим, особенно последним обстоятельством, может и объясняться передача полномочий «памятника» элегии. Кроме того, заостренное внимание и пиетет к памяти о мертвых заставляет думать, что данный образ мыслей Жуковского прямо или косвенно повлиял на концепцию мнемонической реанимации предков, предложенную русским философом Н.Ф. Федоровым.

Усложнение элегии медитацией и мнемонизацией вызвано реконструкцией лирического субъекта. В сентименталистской лирике рубежа XVIII – XIX веков (Н.М. Карамзин «Меланхолия», 1800; В.А. Жуковский «Сельское кладбище», 1802) представлен двухсубъектный тип элегии, включающей субъекта-медитатора (визионера) и субъекта-чувствователя (аналогия с образом повествователя и героем в эпосе). Их объединяет тоска по прошлому, вызванная меланхолическим страданием по утрате былого идиллического, дарованного Богом, но утраченного человеком единства с природой. Диалог «я-ты», конституирующий лирическую двухсубъектность, отличен от драматического, поскольку переносится из внутренней духовной сущности человека в метафизическую смерть, локализованную кладбищем и переосмысленную одиночеством, отшельничеством. Если в «Сельском кладбище» Жуковского лирический субъект в своем двухструктурном состоянии (лирическое «я», рассуждающее об участи резидентов гробов и склепов, и проективное – в будущее лирическое «ты», разделяющее аналогичную участь) всецело принадлежит пограничному миру кладбища, то в «Меланхолии (*Подражанию Делилю*)» (1800) Карамзина субъект-медитатор отводит роль одержимого меланхолией субъекта-чувствователя – одинокому страннику, желающему единения с природой, а потому находящегося в состоянии погруженного самосозерцания: «Тебе приятен лес, тебе пустыни милы; / *В уединении ты более с собой.* / Природа мрачная твой нежный взор пленяет: Она как будто бы печалится с тобой» [Карамзин 1984: 249]. Примечательно, что значительно позднее начала XIX века в публицистике развернулась начатая поэтическими опытами и подводящая им теоретический

итог полемика вокруг самой дефиниции *меланхолия,* обоснованию мировоззренческой семантики которой посвящена статья «О меланхолии в жизни и поэзии» (1846) Жуковского. В ней он пишет: «Грустное чувство, объемлющее душу при виде изменяемости и неверности благ житейских, чувство или предчувствие утраты невозвратимой и неизбежной… или ожидаемой и неизбежной» [Жуковский 2012: 383, 385]. Жуковский не перефразирует, но аналитически приходит почти к сходной классицистической трактовке меланхолии Р. Бёртоном (XVII в.), в целом следуя культурно-эстетическим и духовно-религиозным принципам объяснения, связывая сентиментально-романтическое миросозерцание с новой психологией человека. Тщета существования, скорбь, печаль и уныние, вызванные разладом между жизнью и человеком, завершающимся смертью, – вот экзистенциальный мотив элегической рефлексии, подпитываемый меланхолией и заражающей человека, по крайней мере, начала (первой трети) XIX века, меняющей идейно-художественные установки жанра.

Важным переломным моментом в развитии жанра являются 20-ые годы XIX столетия, когда впервые в элегии «ощутимо проявляется кризис» [Зырянов 1999: 5]. К тому же онтологическая конституция элегии, связанная с изначальной предрасположенностью к смешению чувств [Вацуро 1994: 111], способствовала высвобождению ее из структуры воспоминания. Больше того, вывод элегии из разряда «старших» жанров (Ю.Н. Тынянов) ослабил ее литературные позиции. Среди основных триггеров, в частности, в неблагосклонном отношении к элегии Е.В. Толстогузова называет статью В.К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), резкие, по преимуществу отрицательные, оценки в теоретическом трактате О.М. Сомова «О романтической поэзии» (1823), пушкинская ирония («элегические куку») в стихотворении «Соловей и кукушка» (1825), «Прощание с элегиями» Н.М. Языкова (1825) [Толстогузова 2013: 23]. В конце концов все это приводит к тому, что ко времени Фета, творчество которого большей частью приходится на вторую половину XIX века, «элегия утрачивает позицию ведущего лирического жанра» [Толстогузова 2009: 9] и более того, как окажется, окончательно.

Обращение к жанровому материалу предлагает множество оснований говорить о том, что элегия к 1840-ым годам достигает предела своего развития в классическом общеизвестном виде. Так, в «Зимней элегии» (1843) М.Е. Салтыкова-Щедрина, только начинающего свой творческий путь, представлен наиболее полный набор ее ментальных атрибутов (одиночество, грусть, скука, тоска, уныние, ожидание смерти), нарочито демонстрирующих повторами их неестественную избыточность: «И мнится мне, что *близко, близко время* – / *И я умру* в разгаре юных сил…» [Салтыков-Щедрин 1965: 360]. Эта «трафаретная» элегия, по сути, жанровый пастиш, воспринимается литературным анахронизмом.

А.Н. Майков во введении к поэме «Машенька» (1844) пишет:

> Куда как *надоел элегий современных*
> *Плаксивый тон*: то ль дело иногда
> Послушать старичков-рассказчиков почтенных
> Про молодости их удалые года…
>
> [Майков 1984, т. 2: 406].

Приблизительно на эту же пору приходится окончание исторической элегии, начало которой было положено Жуковским и Батюшковым. Если на «Развалинах замка в Швеции» (1814) лирический герой Батюшкова заворожен остатками былого величия прошлого («Я здесь, на сих скалах, висящих над водой, / В священном сумраке дубравы / Задумчиво брожу и вижу пред собой / Следы протекших лет и славы…» [Батюшков 1987: 30], а в элегии А.Н. Майкова «Конец элегии Рима» (1844) лирический герой в сравнении с вечным Римом ощущает себя временн*о*й малостью, то в стихотворении А.А. Фета «На развалинах цезарских палат» (1856, 1858) слава Рима оказалась вр*е*менной и забвенной. Угасание элегии предопределяется литературным контекстом того времени: «Поэтическая культура 1840-ых годов, несмотря отдельные выдающиеся достижения, находилась в состоянии застоя, а затем и спада. 1841 год – год гибели Лермонтова – знаменует окончание «золотого века» русской поэзии. Лицо русской литературы начинает определять проза» [Лотман, Минц 1989: 9].

С середины XIX века наступает «инерционно-модальный» период жизни элегического жанра, сохраняющего стилистическое свойство элегического в новых литературных реалиях в течение XIX и XX веков. Пожалуй, показательным в этом плане примером может служить «Элегия» (1830) А.В. Кольцова, олитературнившего народную песню с драматическими мотивами и элегической модельностью, в данном стихотворении мотивом одиночества и отчуждения: «*Сокрыться от людей* хочу… *Влачусь один* в толпе людей» [Кольцов 1984: 57]. Мортальная образная система стихотворения и самочувствие лирического героя, его интенция «бытия – к – смерти» и т.д., несомненно, являются типичными признаками скорбной элегии. Обреченность на раннюю смерть подчеркивается именно композиционно удвоенной (в самом начале и конце) инвокацией. Вектор лирической коммуникации (рефлексии) также безальтернативно направлен к семиотическому «низу». Выхолощенная мнемоническая энергетика, характерная для элегии, лишила ее развития, сузила тематику, возвратила к исходному состоянию жанр, по существу, прервав его эволюцию в классической парадигме бытования.

Следующее испытание проходит элегия в поэзии «безвременья». В «Элегии» (1909) К.М. Фофанова, показывающей трагический дуализм бытия, непреодолимое «двоемирие», проникающее в «бездну сердца» лирического героя [Тарланов 1993: 165], сама ситуация бесконечного мучения, удручающая и так его подавленное состояние, артикулируется с помощью прямого значения слов, в которых опорное – папироса – в контексте произведения означает устойчивую нервозность субъекта лирической речи, что подтверждается амплификацией, состоящей из однокоренных слов в заключительном стихе первой строфы: «Покурил. Закурил. И курю» [Фофанов 1962: 239]. Оно же, ключевое слово, находится в рефренной, но меняющей свое положение в каждой из трех строф строке («Папироса… Еще и еще папироса…» [Там же]), наличие которой напоминает организацию твердой строфической формы, близкой рондо. Апофатическая семантика третьей строфы заключена в невозможности выхода из порочного круга задаваемых вопросов о конце мучения, где еще как назло: «А забвения думам мучительным – нет» [Там же]. Абсурдность существования,

вынужденного всегда находиться под непрерывной тяжестью бытия, в целом характерная черта мировоззрения поэтов «безвременья», которые «воспринимают мир как хаос, страдальчески выражают неприятие такого состояния мира» [Щенникова 2003: 46], подкрепляется екклесиастическим мотивом бесследности человеческой жизни («Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки» (Еккл 1:4)), пропадающей в непрерывном круговращении времен, и усиливается при сопоставлении природных, изображенных в динамике, реалий («Над водою все ласточки кружатся косо»; «В пруд сбегают утята толпой» [Фофанов 1962: 239]) и статического лирического субъекта, ожидающего гибели: «Как все глупо, старо, боже мой!..» [Там же].

Таким образом, семантика «завершенности в округлении» и вечно-порочном водовороте бытия, зафиксированная на стиховом, лексическом, синтаксическом уровнях элегии и актуализирующая проблему вечно повторяющегося в памяти вопроса о смысле человеческого существования, свидетельствует о поминальной рефлексии жанра, тематически ориентирующейся на смерть, будучи погруженное в стагнационно-стохастическое состояние. Недаром И.Р. Минигулова определяет «безвременье» в философском аспекте «как отрицание онтологической категории времени» [Минигулова 2015]. Элегия из мортального жанра превращается в мортально-поминальный, в котором идейно-тематический остов (объективно-поэтический компонент) определяется смертью, а замысел окончательного исполнения жанра принадлежит поминанию (авторская модальность) как ведущему императиву следования «Memento mori».

История элегического жанра, продолжающая, хотя и в иных обстоятельствах, свое функционирование, обязана уникальной способностью соответствовать онтологическому статусу поэзии, которой «присущ какой-то иной способ существования, не умещающийся в границы бытия и небытия» [Левинас 2000: 354]. И в этой связи элегия, помещая лирическое «я» в интерполярную (между жизнью и смертью) ситуацию «воспоминания в преддверии нового бытия» (В.А. Грехнев), не только стимулирует рефлексивную установку сознания субъекта на сложный выбор пути (распутье), представленный ускользающей границей настоящего-будущего, который и так предрешен его

биологической оконечностью, но и вопрошает через него, субъекта, о способности через обладающий аутохтонной онтологической организацией поэтический мир [Федоров В. 1994] «осуществить… идеального человека, как человека по своей идее» [Кораблев 2010: 27], о возможности быть сопричастным к возврату утраченной полноты бытия, поддерживаемой корреляцией между жизнью и искусством, природой и творчеством. Об этом элегия классической парадигмы всегда *помнит*. Другое дело элегия неклассического времени – она уже помнит, включая механизм «памяти о жанре» (Б.П. Иванюк), о своей предшественнице.

Так, элегия С. Городецкого в цикле элегий, собранных под симптоматичным заголовком «Голоса смерти» (1908), иллюстрирует эволюцию жанровой «концепции» – от мнемонической рефлексии прошлого до неудержимого желания забыть его: «Все, все *оторвано, покинуто, забыто*. / Бесстрастно созерцая старый дом / Глухое око широко раскрыто, / Но чуждо все ему в былом» [Городецкий 1974: 169]. А в основе строения текста элегического произведения современного поэта Михаила Ромма «Брожу ли я вдоль улиц темных…» (1987) лежит прием пародирования (точнее то, что Тынянов называл пародией не в пародийной функции – «пародичностью», для которой характерно «отсутствие направленности на какое-либо произведение» [Тынянов 1977: 290]), а именно, перепев оригинального текста Пушкина, осуществляемый использованием «памяти о жанре» в новом модифицированном виде, пролонгирующем его, жанра, существование. Мнемоническая идея «Инфантильной элегии» (1988) М. Щербины строится на балансировании значимых для жанра смыслов памяти / забвения. А в имитирующем стиль детского восприятия мира («Я того *не помню*, что *забыть* пытаюсь! / Долго-долго я *не вспоминал* нигде…» [Русские стихи 1950 – 2000 годов 2010: 662]), увязанного с заголовком, стихотворении происходит контаминация элегии с жанром «о детстве героя», общей для обоих жанров темой пролонгируемой памяти. М. Генделев в «Элегии» (1982) предлагает тактику игры с самой элегической ситуацией, иронизируя над самонадеянностью и наивностью жанра реанимировать, даже в олицетворенной памяти, прошлое. «Я к вам вернусь / еще бы только свет / стоял всю ночь / и на реке / *кричала* / в одеждах

праздничных / – ну а меня все нет – / какая-нибудь *память одичало* / и чтоб к водам пустынного причала / сошли друзья моих веселых лет» [Генделев 2003: 156].

В XX веке элегия настолько теряет свою жанровую содержательность, что поэтам приходиться отстаивать и доказывать возможность сочинения элегических произведений, и это, по мнению Б.А. Слуцкого, обусловливается свободой индивидуального мироощущения, неподвластного конъюнктуре времени: «И какие там ветры ни дуют, / им не преодолеть рубежи / в темный угол, / где молча тоскуют, / и в чулан, / где рыдают в тиши» («Обоснование элегии», 1978) [Слуцкий 1991, т. 3: 362]. В приведенных стихах «памятью жанра» воспроизведен элегический топос как архетипическая основа жанра, сохранившаяся на протяжении его долгой истории.

Способная и легко поддающаяся жанровому синтезу элегия в большей степени теряет свою самость, растрачивает творческую энергетику. «Осеннее воспоминание» (2021) С. Костиной представляется синтезом элегии и ее филиации – стихотворного «воспоминания», а «Осенний реквием» (2021) Т. Царёвой демонстрирует контаминацию элегии и реквиема. Очевидно, что общим основанием для синтеза в обоих случаях является временной рудиментарный атрибут элегии (осень), вызывающий ретроспективную ассоциацию с жанром.

Итак, с середины 20-ых годов XIX века в развитии элегии наступает жанровый перегрев. Он и является той отправной точкой ее распада на отдельные жанровые формы[135], включая объективированное свойство элегичности, замещающее сам жанр.

2.3. Стихотворение «На смерть…» и поэтический некролог

«По значимости прошлое всегда уступает настоящему. Но когда писатель умирает, у него исчезает настоящее, различие между его настоящим и его прошлым стирается – и все его произведения в равной степени уходят в прошлое, а следовательно они все становятся в равной степени актуальными» [Фрумкин

[135] Уже в 1810-ые годы элегия аттестует себя в качестве жанровой формы для стихотворения «На смерть…» (к примеру, «Элегия на смерть юноши» (1812 – 1816) В.Ф. Раевского), что связано с процессом вызревания внутри ее филиации – «На смерть…», пока что окончательно не отделившейся от материнского целого, а находящейся в статусе элегического прокси.

2011: 43], а значит памятными. Смерть человека обладает особой мнемонической значимостью и притягательностью, будучи отформатированной стихотворением «На смерть…» и поэтическим некрологом.

Они, как уже было сказано в главе 3, получают импульс развития от оды и элегии, к 1820-ым годам теряющих ведущие жанровые позиции. В этой связи переходным к ним жанром нужно признать элегическую оду, имевшую распространение в конце XVIII века и вскоре заменившую ее источник – эпицедиум, ознаменовав тем самым окончание риторической традиции в литературе, о чем шла речь в главе 4. Все это оказало влияние на формирование самостоятельной жанровой формы – стихотворения «На смерть…». Благодаря «памяти жанра» в нем сохраняются, но, что очень важно, инверсируются общие для элегии характерологические признаки. Так, «недостаточность внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности (событийной границы)» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004: 70], опустошенность пространственно-временной обстановки (хронотоп) лирического «я» и его адресата [Толстогузова 2009], маркированные элегическим стилем, оборачиваются тотальным успокоением, часто вербализированным императивом «спи», а также уходом из некомфортного наличного бытия в мир метафизический, репрезентированным образом пути-дороги, заимствованным, как известно, из фольклора.

С середины XIX века разножанровые стихотворения, являющиеся, по сути, «стихотворениями на случай», приобретают соответствующий жанровый статус, обозначенный, к примеру, названием сборника Фета «Послания, посвящения и стихотворения на случай», куда, помимо текстов с типологическим названием «На смерть…», входят и поминальные «Памяти…» (могущие, вероятно, позиционироваться в роли «посвящений»)[136]. Это, очень важное обстоятельство, говорит не в пользу элегической деривации (которая в это время, вероятно, забыта) жанрового типа, но с такой авторской (феноменологической) формулировкой необходимо считаться. Вероятно, поэтому некоторыми

[136] Данная мысль в привязке к стихотворению «Памяти…», во избежание повтора, будет опущена в соответствующем параграфе, следующем ниже по тексту.

исследователями весь комплекс лирических текстов с типическими номинативами «Памяти…» и «На смерть…» вовсе не выделяется из традиционного жанрового ряда «эпитафической» лирики [Кихней 2005], представляясь, в частности, ее наследием в современной поэзии [Поэзия 2016: 609], либо сводится в отдельную группу «стихотворений In memoriam, которые имеют сходную тематику и структуру и могут быть описаны как отдельное жанровое образование» [Ахапкин 1999: 123]. К их критериальным признакам, кроме посмертной метаморфозы объектов стихотворения, словоформ, объединенных образами и коннотациями смерти, относятся «цепочки предицирующих членов, выраженных существительными в номинативе единственного числа», «аналитическое выражение императива, обращенного к адресату» [Там же: 126 – 127].

Отметим, однако, что стихотворение «На смерть…», имеющее обособленный жанровый статус (об этом шла речь в Главе 3), кроме выше обозначенных и весьма подразумеваемых (особенно связанных с обращением к адресату, образной системой, детерминируемой смертно-памятной тематикой) параметров, соблюдает идентификационные признаки, отличающие его от стихотворения «Памяти…», среди которых неизменным остается датировка написания произведения в день похорон («На смерть А.В. Дружинина 19 января 1864 года», «На смерть Мити Боткина»), наличие в них погребального портрета (в стихотворении «На смерть А.В. Дружинина 19 января 1864 года»: «Умолк твой голос навсегда…»; «На мир усопшего лица…» [Фет 1985: 185]; «На смерть Бражникова»: «И рука, цепенея как лед…» [Там же: 186]), а также визуализированный образ мнемонического архетипа, представленного похоронными атрибутами и предметами (в соответствующих произведениях читаем: «И муза строгая кладет / Тебе на *гроб* венок лавровый» [Там же: 185]; «Но, безмолвный красавец, в *гробу*…» [Там же: 186]). Кроме того, «На смерть…», соблюдающее эпицедиумную модальность, в частности, биографические мотивы, имеет возможность для потенциального расширения жанровой матрицы. Все предшествующие рассуждения подводят к обозначению еще одной существенной принадлежности фетовского текста к жанровому стихотворению, а именно, ритуально-этикетное (жертвенное) приношение погребального слова. Жанровые

признаки стихотворения «На смерть…» сохраняются и в дальнейшем. Так, в стихотворении «На смерть друга» (1973) И. Бродского воспроизведены биографические реалии адресата, архетипический образ камня, трижды вербализованный, что создает жанровый эффект заклинания: «из-под *камня* тебя раздобыть, – от меня, анонима, / как по тем же делам: потому что и с *камня* сотрут, / так и в силу того, что я сверху и, *камня* помимо…» [Бродский 2018: 223]. При этом вводится жанровый мотив валеты в речевом формате послания: («Посылаю тебе безымянный прощальный поклон…» [Там же]), попутно вовлекая мифопоэтические образы Харона и реки.

Бродский вплетает и другие жанровые мотивы в траурный эпицедиум, к примеру, вид*е*ния в стихотворении «На смерть Жукова» (1974), организованного трехстопным дактилем, имитирующим торжественный антично-классицистический стиль. Не случайно поэтика стихотворения определяется аллюзией к «Снигирю» (1800) Г.Р. Державина на основании типологического сходства с ним: тема посмертного посвящения великому полководцу, непосредственной же перекличкой с претекстом является парафраза «военная флейта, / громко свисти на манер снегиря» [Там же: 233]. Кроме того, обладая высокой валентностью, стихотворение «На смерть…» имеет свойство скрещиваться с иными жанрами, преобразующими его поэтику. Яркий пример жанрового синтеза, при котором, впрочем, стихотворение «На смерть…» оказывается даже поглощенным и формально, и модально эпиграммой – «Эпиграмма на смерть стихотворца» (1817) А.С. Пушкина.

Перейдем к некрологу. Как известно, некролог очень близок к стихотворению «На смерть…» и «Памяти…», в частности, основанием тематической рефлексии «чужой» памяти, что не получает достойной жанровой дифференции в трудах современных исследователей [Вдовин 2020][137], а в некоторых случаях даже способствует вхождению в состав обобщенного жанрового образования in memoriam [Яшина А.А. 2016], [Вахненко 2021]. Однако есть существенное различие, отличающее его от них – жанровая рефлексия

[137] Несмотря на это, автором данной работы верно указывается на «Смерть поэта» как жанровый прецедент, а также на наличие реминисцентных элементов в поэтической структуре, отсылающей к «угадыванию» объекта посмертной рефлексии.

направлена на аудиторию с целью привлечения внимания большего количества адресатов к трагическому событию. Перечисляя прижизненные качества покойного, некролог тем самым указывает на значимость заслуг человека в будущем, что жанр и желает донести до реципиентов. В этом плане к жанровому прецеденту поэтического некролога, по мнению автора, относится стихотворение М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта» (1837), по содержанию, как известно, представляющее собой адресованную инвективу[138].

Современный исследователь жанра, правда прозаического, пишет: «В 1803 г. Н.М. Карамзин пишет первый некролог о своем современнике И.Ф. Богдановиче, где обращается к личной жизни умершего. В новую жанровую модель он закладывает представление о первостепенном значении человеческого в писателе, поставив, по сути, частное его существование выше государственных свершений и заслуг». В этой связи некролог “О смерти автора “Душеньки”” представлял собой “краткое описание жизни его”» [Надточий 2021: 43]. Атрибутивные признаки жанра характерны и для прозаического некролога «О Державине» (1816) П.А. Вяземского: «Угасло одно из светил поэзии нашей, лучезарнейшее светило ее! Державина нет! Смерть похитила в нем…» [Вяземский 1982: 7].

Некролог при всей эпитафиальной малоформатности в своей структуре находит место для мотива стихотворного «памятника», придающего жанру торжественность: «Исчезнут все венцы, престолы, / Порфиры всех земных царей, / Но чистые твои глаголы / Все будут жечь сердца людей»[139] [Гаршин 2008: 354 – 355], – читаем в строках «28 сентября 1883 г.» Вс. Гаршина, посвященных смерти И. Тургенева.

Как и многие жанры, некролог в XX веке приобретает пространность, так как испытывает воздействие циклизации, воплощающей в художественной ткани «ту или иную сторону мировосприятия поэта, отношение к той или иной грани жизни» [Фоменко 1990: 6]. Таков некрологический цикл стихов «Ушедшим»

[138] Инвективная модальность, вплетенная в жанр некролога, становится поводом отнести произведение к «”синтетическим” жанровым образованиям, к созданию которых Лермонтов, стремясь к полноте выражения мироощущения современной личности, приходит в последние годы своего творчества» [Ермоленко 2014: 25].

[139] Примечательно, что в качестве маркера «памяти жанра» в последней строке приведенного фрагмента используется аллюзия на «Пророк», автору которого, Пушкину, впервые был посвящен жанр некролога.

(1916 – 1927) С. Городецкого, посвященный умершим поэтам, современникам автора. Особенной приметой входящих в него произведений является вербальная иллюстрация значимых для поэта мнемонических связей с ушедшими, к примеру, в стихотворении «Сергею Есенину»: «Ты был мне сыном. Нет, не другом. / И ты покинул отчий дом, / Чтоб кончить жизнь пустым испугом / Перед весенним в реках льдом» («Сергею Есенину») [Городецкий 1974: 384].

Посвященный также «Сергею Есенину» (1926) отдельным стихотворением некролог В.В. Маяковского не сохраняет жанровую атрибутику жанру, перенаправляя, в отличие от Лермонтова, критическую энергию на покойного поэта («умер / звонкий / забулдыга подмастерье»; «Ваше имя в платочки рассоплено…» [Маяковский 1987: 347, 348]), что, вероятно, и было ожидаемо номинацией послания. В этом потоке обличительного славословия находится место для мотива стихотворного «памятника», втиснутого в иронический контекст:

Вам
и *памятник еще не слит,* –
где он,
бронзы звон, или гранита грань? –
а к решеткам *памяти*
уже
понанесли
посвящений
и воспоминаний дрянь
[Там же: 348].

Полемический пафос Маяковского сфокусирован в последних гномических стихах («В этой жизни помереть не трудно. / Сделать жизнь значительно трудней»), образующих с есенинским стиховым пуантом из «последнего стихотворения» «До свиданья, друг мой, до свиданья» антистрофу.

В свою очередь «Смерть поэта» (1930) Б. Пастернака, уже посвященное скоропостижной кончине Маяковского, описывает, какое воздействие произвело

трагическое происшествие на молодое поколение, обстановку вокруг переполошившего современников горя. При этом инкорпорированы в текст цитатные реминисценции («Спал и, оттрепетав, был тих, – / Красивый, двадцатидвухлетний…» [Пастернак 1985: 315]) биографической части поэмы покойного поэта «Облако в штанах» (1914 – 1915), что также является нередким признаком некролога, соотносимым с аналогичными жанровыми модификациями мортальной и поминальной поэзии – «На смерть…» и «Памяти…». Взаимовлияние столь близких жанров – некролога и «На смерть…», произвело присутствие в пастернаковском стихотворении черт погребального портрета – «*Красивый*, двадцатидвухлетний…».

После Великой Отечественной войны, жертвами которой стали десятки миллионов людей, обращение типичных сюжетов их судеб в некролог было бы неуместным и чрезмерным. Руководствуясь данным пониманием, участник событий этого трагического времени Б.Л. Слуцкий, поднимая эту тему, написал стихотворение «Вместо некролога», посвященное обобщенному типу советского воина: «Я перед ним не виноват / и мне его хвалить не надо. / Вот, вяловат и вороват, / цвет кожи будто у нанайца…» [Слуцкий 2017: 210]. Отклоняясь от жанра, он тем не менее сохраняет опосредованную этим актом отстранения память о нем, *память о жанре*.

По данному пути следует «Баллада о стихотворении “На смерть поэта” и о шефе жандармов» (1964) Е. Евтушенко, перенасыщая прежнее содержание новым смыслом, ориентируемым аллюзиями, реминисценциями, «постскриптумными» коннотациями, заставляет классический текст продолжать жить в современности «памятью о жанре». В первом приближении самая номинация настраивает на аллюзию к «Смерти поэта» (1837) Лермонтова, которая тематизируется в содержании баллады. С формальной точки зрения баллада следует композиционно-строфическим требованиям (секстина), содержание же, если и вводит, хотя и мнимый, но парадигматический лейтмотив страха и Божьего суда (фобия внезапно возникшей ситуации), но корректируется со стороны сатирической модальностью, утрачивая серьезность, изначально присущей некрологу Лермонтова: «Я представляю страх и обалденье, / Когда попала в

Третье отделенье / “На смерть поэта”…» [Евтушенко 2018: 358]. И далее обыгрывается ситуация возможного раскаяния чиновников, вызванного обвинениями их в смерти поэта, в тексте некролога-источника. Интересно, что, произведение расслаивается на рефренные строки «Есть Божий суд…», которые в собранной цитате из жанрового прецедента («Смерть поэта»), предстают своеобразной карой высших сил. Логика эволюции мнемонического посмертного посвящения, чем представляется некролог, подводит его к понятной жизненной фазе жанра вообще. Ставшее источником, своего рода жанровым стандартом, поэтического некролога произведение Лермонтова, обретает достойное и ожидаемое перевоплощение («перезапуск») в неотрадиционалистской фазе литературы XX века, придающее ему, стихотворению, дополнительный мнемонический импульс, так как сам «неотрадиционализм» (В.И. Тюпа), по убеждению О.Н. Склярова, «не отвергая в принципе традиционные ценности, увидел их как загадку и тайну, взывающую к новым духовным и творческим инициативам, а сферу жизненной реализации этих ценностей – как культурную «проблему», требующую актуального решения» [Скляров 2014: 45].

Представленные жанры мортальной поэзии дифференцируются в относительно обособленную подсистему в зависимости от репрезентации посмертной темы, а также лирической рефлексии, сфокусированной на архетипическом образе камня – это, как правило, семиотический низ, символизирующий сферу смерти (надгробие, могила и т.д.).

§ 3. Мнемоническая поэзия XIX – XXI веков

3.1. Стихотворная биография

Данный параграф уместно начать с мнемонического жанра с рефлексией личной, но «чужой» памяти. С.С. Аверинцев писал: «С такими жанрами, как биография, дело обстоит совершенно иначе. Будучи по своей теме биографией, произведение всегда может быть по своим формальным признакам полноценным образцом какого-то иного жанра…» [Аверинцев 1996: 198]. По существу, многие жанры орнаментированы биографией, но лишь некоторые из них, тем более лирические, напрямую связаны с жанром стихотворной биографии, в сжатой и

селективной форме организующей в метре и ритме самые значимые черты личности и ее окружения, исторического, социального. Согласно Е.В. Локтевич, «биография как жанр призвана, прежде всего, прояснить векторы уникальности художественного мастерства поэта (соотнесенность этапов творческого пути с литературным процессом), и именно в этой связи должна выстраиваться хронология, логика и интерпретация событийного строя жизнеописания творческой личности», которая «и обеспечивает ей место, прежде всего, в памяти искусства» [Локтевич 2022: 27]. Понятно, почему первичным маркером стихотворной биографии является важнейшая установка «жизнеописания» – на память о «другом», вписывающаяся в онтологический контекст. По этой же причине в биографии всегда явлена программная обращенность к третьему лицу.

Прозаическая биография предшествует лирической. Перейдя из сферы употребления официально-делового стиля, получившего широкое распространение в государственной и военной сферах петровского времени, биография постепенно, но довольно медленно облекается в стихотворную форму. Привлекающим внимание объектом она избирает для себя жизнь людей из различных сфер деятельности, но особенно творческой. «Умелый отбор материала, с одной стороны, и додумывание определенных жизненных ситуаций, в которых мог бы оказаться герой – с другой, привели к тому, что в XIX в. жанр литературной биографии приобрел необыкновенную популярность среди читающей публики. В то же время в России составляются биографические словари» [Раренко 2017: 53]. У истоков первой прозаической биографии в русской литературе – «Фон-Визин» (1848) П. Вяземского.

Стихотворная биография, несомненно, присутствует в стихах «Памяти…», «На смерть…», где приводятся жизнеописательные данные о покойном, в чистом же виде она встречается не так часто по причине малой соотносимости документального нарратива с концепцией лирики как рода литературы, связанной с миропреображением, а не мироприятием. В отдельных случаях приходится констатировать «освоение» лирических биографий для прагматических целей авторского текста [Леонтьева 2019], впоследствии составляющих интертекстуальные явления, называемые «пушкинский», «лермонтовский» и

проч. тексты, не имеющие отношение к мнемонической жанровости, а представляющие особый вид рецепции мнемонического, о чем говорилось в главе 1.

Все же в XIX веке, в период возросшей активности биографической литературы, появляются лирические произведения, могущие быть причисленными к биографическому жанру. Так, уже начало стихотворения Ф.Н. Глинки «Партизан Давыдов» – «Усач. Умом, пером остер он, как француз; / Но саблею французам страшен…» [Глинка 1949: 38] – причисляет его к жанру биографии, под которым понимается художественное освещение «истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте» [Литературная энциклопедия 2001: 90].

Биографии удостаивается не каждый, а личность значимая, знаменитая[140]. Таким образом, биография с самого начала призвана факторизировать деталями и конкретными примечательными событиями жизненную летопись человека, и поэтому само ее появление в большей мере связано с реалистической методом в поэзии.

Если в литературной классике биографический материал подавался в модусе поэтического повествования о выдающихся представителях российского государства, то в XX веке биография представлена в двух вариантах: первый – уподобление своему изначальному формату, к примеру, «Биографическая справка» (1967) Б. Ахмадулиной как стилистическое подражание «недосказываемым высказываниям» в поэзии Марины Цветаевой – объекта посвящения стихотворения, и второй, наоборот, – развернутый, как, к примеру, «Нечто о незначимом. *Биография в стихах*» Б. Ефремова – длинное, соотносимое с поэмой, сочинение в почти сотню строф. Ее художественная канва организуется

[140] Данное обстоятельство обыгрывается Ф.М. Достоевским в сентиментальном романе (повести) «Белые ночи» (1848), где главный герой говорит девушке, встреченной ею на улице: «– Историю! – закричал я, испугавшись, – историю! Но кто вам сказал, что у меня есть *моя история*? *у меня нет истории*… – Извольте, я – тип» [Достоевский 1987: 127 – 128], т.е. человек совсем непримечательный, а тот обобщенный характер, у которого «жизнь и есть смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем (увы, Настенька!) тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности *пошлого*» [Там же: 128].

согласно жизненным периодам лирического субъекта, являющегося визави биологического автора.

Синтез мнемонических жанров закономерен в литературе XXI века, так как инерция памяти жанровых форм, входящих в структуру произведения, настолько размывает жанровые границы, что полижанризм позволяет читателю самому выбрать доминирующую жанровую интенцию художественного текста, наиболее подходящую его рецептивному ожиданию. Жанровый диалог в таком случае сохраняет общее основание мнемонической темы и едва заметного воображаемого архетипического центра. Так, в произведении Евгения Минина (род. 1949) биография, благодаря высокой валентности, скрещивается со стихотворным некрологом – оба жанра имеют функциональное мнемоническое посвящение «чужой» памяти, о чем говорит двойное название, с пр*и*ставленным к нему заголовком и эпиграфом, первая часть которого эксплицирует доминантную жанровую принадлежность: «Биография. *Коле Ковалеву, земляку, / Герою Советского Союза, посмертно*» (2022). Биография, сама структурно входящая в стихотворный некролог мотивом, теперь оборачивается иным свойством – статусом жанровой доминанты, поглощающей модальность некролога. Так, характерный биографический зачин: «На улице нашей мальчишка жил Колька…» (типично маркированная биография) с конкретным жанровым указателем («Его *биография* – лишь пара строчек…» демонстрирует индивидуальные признаки жизнеописания, в окончании переходящие в печальный итог с многоточием: «На этом, увы, обрывается строчка…» [Минин 2022: 22]. Смысловым центром является строка, предшествующая стиху с жанровым кодификатором («Его *биография…*»): «Теперь она имени Н. Ковалева» [Там же] – имеется ввиду название улицы, на которой жил герой. Она выполняет важную семантическую функцию всего произведения и соединяет ранее условно разделенные нами – первую часть: типично маркируемую (объективную, «для всех») биографию и индивидуально-личностную метку смерти (некролог).

Итак, стихотворная биография, не имея четких параметров жанрового инварианта, колеблющегося от биографической справки, надписи-некролога до развернутого лирического нарратива, соотносимого с этапами жизни человека,

находится в стадии становления. «Чужая» личная память в качестве объекта рефлексии рассредоточена по иным жанровым образованиям.

3.2. Стихотворное «воспоминание»

«Воспоминание» стихотворное начинает проявляться в качестве вполне самостоятельного вида элегии в XIX веке. Этому способствует ряд факторов: историко-литературный (перестройка канонической системы жанров, обусловленная окончанием периода «рефлективного традиционализма» (С. Аверинцев)), индивидуально-прагматический, согласно которому поэтический и поэтологический опыт, не вмещается в рамки имеющихся традиционных форм, требуя расширения их арсенала. В это время «экспрессивная коллективная память устной традиции уступила место интроспективной личной памяти письменной культуры. Память, которую сначала понимают как повторение, в конечном счете, воспринимается как воспоминание. С течением времени представление о памяти как о привычке сменяется ее оценкой в качестве репрезентации» [Хаттон 2004: 60–61].

Естественно, что «воспоминание» как жанр в своем становлении проходит несколько относительно самостоятельных этапов. В «Воспоминании» (1821) Жуковского закладывается идея практической важности номинированного в заголовке психологического акта воспоминания, которая коррелируется со счастливым временем, днями очарования для лирического «я» – той романтизированной формой «абсолютного автора», к которой шла «русская лирика начала XIX века» [Бройтман 1989: 17] – настолько счастливыми, что смысл существования сводится к нему, анамнесису, в котором концентрируется ценностный аспект жизни, нивелирующийся в забвении: «Мне умереть с *тоски воспоминанья*! / Но можно ль жить, – *увы! и позабыть*!» [Жуковский 1959, т. 1: 271]. Несмотря на то что воспоминание лишено конкретных референтов, что соответствует духовному супрематизму романтизма, оно фактически становится субстанциональным основанием, поглощающим субъекта лирической речи, безраздельно впадающего в пассеизм. Абсолютная идеализация воспоминания подменяет жизненную интенцию, императив которой можно выразить фразой: «Жить – значит вспоминать». С таким онтологическим статусом воспоминания

согласуется структурно-лингвистическая сторона произведения, а именно: троекратное, по количеству строф, использование самой словоформы, ставящее ее в позицию заклинательного перформатива в конце риторического восклицания; субстантивное (вневременное) состояние анамнестическому модусу придается грамматическими формами глагола, среди которых подавляющее большинство относится к неопределенной форме (9 из 13), причем в односоставных синтаксических конструкциях слово «воспоминание» имеет функцию сказуемого или тяготеет к нему. В другом стихотворении, формально наделенном признаками эпиграммы (в широком смысле – надписи), глагол «были» соотносится с воспоминанием об умерших, как продолжающих жить. Таким образом, Жуковский в поэтику «воспоминания» начинает закладывать матричную основу жанра, среди самых существенных принципов которой является атемпоральная, не провоцированная внешними или внутренними мотивами рефлексия, имеющая субстанциональное положение. Впоследствии к ним добавится обязательный художественный образ дома.

Заметим, что, кроме меланхолии (в творчестве Жуковского), развернутой в позитивном модусе, а также девальвированной Н.М. Языковым элегии («Прощайте, миленькие бредни…», 1825), важным концептуальным подступом к «воспоминанию», если прибегнуть к аналогии с европейской литературой, является перелом в идиллическом мироотношении, который в совокупности с элегической трансформацией и сужением идиллии от жанровой формы к мотиву, привел к генезису искомого жанра.

«Преодоление идиллического материала» [Манн 1995: 143], способствующее явному окончанию жанра в привычном (исконном) виде, свершилось в поэме А.А. Дельвига «Конец золотого века» (1828), прокламирующей окончание идеи возврата к «золотому веку» как знака прекращения восстановления основной мнемонической концепции жанра. Особенно показательными в этом плане строки, в которых доведенный до отчаяния Пастух обращается к Путешественнику фразами, свидетельствующими о завершении идиллического мира: «Ах, путешественник, горько! ты плачешь! *беги же отсюда!* / *В землях иных ищи ты веселья и счастья!* Ужели / *В мире их*

нет, и от нас последних их позвали боги!» [Дельвиг, Кюхельбекер 1987: 171]. Утопическая страна Аркадия, диалогический нарратив, система мифологических образов, включающих жанрово маркирующего пастуха, вызывают в памяти воспроизведенный из греческой и перенесенный на русскую почву идиллический мир Феокрита. Однако наивно-утопическое мировоззрение, оказавшееся несостоятельным анахронизмом, становится сигналом конца рецепции антично-европейской литературной традиции, реализованной в том числе, в конкретно жанровом аспекте. Начиная с этого исторического момента, идиллия в русской литературе используется либо в роли структурного мотива («воспоминание»), либо полностью приобретает национальные формосодержательные контуры.

И действительно, после этого произведения возникают «Отставной солдат *(русская идиллия)*» (1829) Дельвига, «Инвалид Горев (*Быль*)» (1835) П.А. Катенина, которые утрачивают духовно-эпистемологическую направленность к мнемонической рефлексии в плане концептуализированного восстановления локуса и времени блаженства (рай и проч.), поскольку обращаются к настоящим историческим реалиям, снижающим идеализированный градус гармонии сущего и человека, помещенного внутрь него, а также переводят индивидуально-мнемоническое (идиллия) в жанр с подготовленной коллективной рефлексией памяти (быль), намечая их синтез. Идиллический пафос высвечивается на фоне контраста спокойного и размеренного быта естественного человека (пастуха) и нарушения его со стороны человека из народа – жертвы общественно-политической деятельности. В этой ситуации изменяется сама жанровая «концепция» идиллии, она, взамен программного возврата к раю, деформируется в сторону желания обретения спокойной жизни.

Итак, три «мировоззренческих» события, приведшие элегию к точке бифуркации, поставили жанр перед выбором дальнейшего пути, вернее, способствовали поиску компенсаторно-компромиссного решения, которое продлило бы элегическое существование в виде филиации – стихотворного «воспоминания».

Следующий и, в отличие от пропедевтического (Жуковский), по-настоящему реалистический этап в «воспоминании» приходится на творчество

А.С. Пушкина. Механизм диссипации в элегии продиктован накоплением в ней мотивных изменений, в частности, мотива воспоминания, получающего самостоятельность, позволившую ему перерасти в тему. Так, в «Воспоминании» 1828 г. сам образ воспоминания из психологического мотива переосмысляется в персонифицированного активного участника исповедальной обстановки («Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток…» [Пушкин 1950, т. 3: 59]), диктующего лирическому герою роковую волю, определяя, по сути, поэтику мнемонического жанра[141]. Воспоминание настолько автономизируется, что принимает на себя роль действующего персонажа, оно «субъективировано его определением как действователя» [Балашова И. 2020: 11], в нем концентрируется все соотношение времен, сосредоточивается череда находящихся в интимной экзистенциальной близости (оптике) заботы образов – *родного* дома (ср.: в стихотворении «На смерть…» он представляет собой *мортальный* аналог, представленный гробом – последним пристанищем для тела покойного, по-фольклорному называемым «домовиной»), детства, идиллического настроения, навеянного ностальгией (или меланхолией), хронотопа родного очага, края и проч.

Кроме того, образ персонифицированного Воспоминания намекает на Мнемозину – матерь Муз, покровительницу искусств, ведающей, что было, есть и будет от истоков до конца [Элиаде 2001: 138–139], который Пушкин использует для познания самого себя через воспоминание, символизируемое как приобщение к жизненным первоистокам. Лирический герой поэта в своей исповедально-трагической тональности предстает в «Воспоминании» «подобно Пифагору и Эмпедоклу», которые «достигли способности помнить свои предыдущие

[141] Несмотря на то что М.Л. Гаспаров предлагает видеть в «Воспоминании» (1828) вид элегии, а В.И. Козлов в диссертационном исследовании, выявившем 14 типологических моделей (разновидностей) элегии XIX – XX вв., применяет к исследуемому стихотворению номинацию «элегия навязчивого воспоминания» [Козлов 2013 (автореф.): 11], такая нарочитая суверенность «элегии навязчивого воспоминания» и «элегии-воспоминания» уже в гипотетическом модусе говорит о наличии автономного жанрового образования, рожденного элегией, – более всего в силу того, что у него имеется своя, не похожая на другие элегии жанровая «концепция человека», находящегося внутри своих воспоминаний, тотально подчиняющих время и бытие, экзистенциально необходимых ему, неотъемлемых от него, а не являющихся внешне оправданной мотивацией. Так, М.Л. Гаспаров пишет: «Таким образом, элегия оказывается построенной на том, что перед читателем трижды проходят одни и те же воспоминания – сперва как “прошедшее в настоящем”, потом как “прошедшее в настоящем на грани будущего”, потом как “прошедшее в настоящем на грани прошлого”» [Гаспаров 1997: 371].

существования» [Там же: 141]. А само воспоминание при этом намекает на текстовую эмансипированность, образующую самодостаточный носитель мирообраза.

Для данного типа стихотворения, как и тематически близких ему, Л.Б. Карпенко вводит понятие «жанр поэтической реминисценции», имея ввиду «содержательную общность реминисцентных поэтических текстов, их эстетическое своеобразие, особенности построения образной системы и поэтического языка» [Карпенко Л. 2017: 107], что в целом справедливо, если иметь ввиду, что текстовое воплощение темы воспоминания совпадает с одноименным ментально-психологическим процессом – доминантной основой течения лирической медитации, составляющей матричную основу жанра, в которую вовлекаются образы, вещи, мысли, идеи соответствующего прошлого времени. И это отличает его от стихотворения-реминисценции поминального жанра «Памяти…», в котором принцип воспоминания связан не столько с тематико-онтологической сущностью произведения, а с функционально-эпистемологической интенцией, которая ориентируется на понимание (узнавание) объекта поминания по представленным же аллюзиям, парафразам его художественных творений.

«Переболев» меланхолией и идиллической идеализацией в условиях постромантического (реалистического) мироощущения, «воспоминание», заимствуя из элегии анамнестический остов и придав идиллии значение экзистенциальной тишины, конституирующей возникновение лирической ситуации, оно (воспоминание) реализуется в виде феноменологизированного переживания сознания, подобного «ноэме» Э. Гуссерля. В отличие от, к примеру, стихотворений «На смерть…» и «Памяти…», обладающих оценочными установками (о чем будет сказано ниже), оно оказывается более сдержанным в отношении к предмету прошлого, в нем важна наличная данность прошлого с окружающим его предметными декорациями и смыслами. (В этой связи справедливо отмечает Джером Бёрнер нарративную сущность «воспоминания» [Burner 1994].)

Отделение границы воспоминаемого мира мечты (желания) от действительного произошло, что резонно, не сразу. В «Воспоминаниях» (1823) К.Ф. Рылеева любовная идиллия прерывается известными социально-политическими событиями, предвосхищающими элегический трагизм расставания: «Не знаю, милая, как ты, / Но я тебя *не позабуду*» [Рылеев 1983: 110]. В противоположность лирическому «я» субъектный образ в «Воспоминании» (1831) Ф.Н. Глинки поглощен временем крестьянской страды, оттого и не проявлен в тексте стихотворения вовсе («Я *вспоминаю* сенокосы / На свежих, ровных берегах, / Где зной дневной сменяют росы…» [Глинка 1957: 188]), преобразованном под воздействием доминирующего матричного признака (мотива идиллии) в пастораль с ведущей модальностью «воспоминания».

Жанровой модальностью «воспоминания» пронизан лирический цикл К.К. Случевского «Мысли. Воспоминания. Мечты», в котором целостную картину «воспоминаемого» мирообраза дает неразделимое художественное целое, полученное от суммы впечатлений жизненных ситуаций и реалий.

«Воспоминание» (1908) А. Белого большей частью ориентируется на автобиографический контекст, доминирующий во всем творчестве поэта. Психология чувства («Я помню…») в «воспоминании» трансформируется во вдохновляющий его элегический мотив одиночества, который завершается в форме композиционного пуанта: «Один – в потоке снеговом…/ Но реет над душою бедной / *Воспоминание* о том, / Что пролетело так бесследно» [Белый 1990: 170]. Одухотворенное символической аллюзией (голубь – образ Святого духа) воспоминание становится, по традиции и логике жанра, самодостаточной, независимой от породивших его обстоятельств («…о том, / Что пролетело так бесследно») субстанцией, полностью довлеющей над личностью сущностью, выражая непрестанную мнемоническую энергию, поглощающую личностное начало. «Автобиографизация» лирического потока эмоций, цементирующая основу произведения, служит фундаментом, на котором строится «овнутренный» мирообраз, опирающийся на идентичную «идею человека» (Р.Р. Москвина, Г.В. Мокроносов). В этой связи романтически осознанное воспоминание, в котором заключено единство личности и даже самоцель существования «Я»

(В.А. Жуковский), гиперболизируется в превосходящее «Я» транс-субъективное сознание, оно является интенцией поэтической мысли, направляющей ее в нужное русло.

Нечто подобное Случевскому встречаем у Брюсова в цикле «Милые воспоминания» (1911 – 1912). Мнемоническая рефлексия складывается из апелляции к достопримечательностям («местам памяти»), посещенным лирическим «я». Характерен в этом плане реанимированный элегический рудимент Жуковского («Сельское кладбище»), возникший при посещении могилы И. Коневского в стихотворении «На могиле Ивана Коневского» (1911): «Я посетил твой прах забытый и далекий, / *На сельском кладбище*, среди простых крестов» [Брюсов 1981: 228].

В лирике С.А. Есенина стихотворение «Воспоминание» со всею очевидностью наделяется статусом автономного полноценного жанра, который «трансформируется в особую жанровую структуру, самостоятельный характер которой подчеркнут самим названием произведения: “Воспоминание” (1911 – 1912) и “Воспоминание» (1918)” [Петрова 2011: 46], – пишет М.А. Петрова. Воспоминание, вышедши из элегической медитативной рефлексии, сохранило семантическую связь с архетипом камня, который выступает характерологическим признаком для архитектоники и структуры мнемонической поэзии вообще, поскольку, в частности, руины являются его производным артефактом. Кроме того, камень трансформировался в образ домашнего очага и связанного с ним дома – той части культурно-хозяйственного мира, который организовывал уют и комфорт родного крова. Образ дома символизирует микрокосмос, через который «я» в настоящем сообщается памятью с «я» в прошлом.

Образ дома в последующем сохраняется в представителях жанровой традиции («Дом был прыжком геометрии в глухонемую зелень парка…» «Воспоминание», 1995, И. Бродского: «*Дом* был прыжком геометрии в глухонемую зелень парка…» [Бродский 2018: 619])[142], околодомовой территории,

[142] Симптоматичным для выявления трафаретного образа дома выглядит использованный Бродским в «Воспоминании» эпиграф, заимствующий следующие строки из жанрового прецедента – стихотворение Ш.

домашнего интерьера («*За открытым окном*, в черной яме…» [Бунин 1987: 353] в скрещиваемом с «детством героя» «Воспоминании» И.А. Бунина, 1917), дома, входящего в архитектурный ансамбль двора (в строках стихотворения Е. Шешошина «Воспоминание о Ленинграде», 1976 – 1987: «Тот темный *дом,* нетронутый войной, / я вижу, как за рамою двойной» [Шешолин]) в «Воспоминаньи», 1981 восьмилетней Ники Турбиной: «Я хочу с тобой одной / Посидеть у *дома* старого, / *Дом* стоит тот над рекой, / Что зовут воспоминаньем» [Турбина 1984: 38][143]) и т.д.

В своей истории «воспоминание» много раз вступает в жанровые связи с другими жанрами, преимущественно мнемонической системы. Сам Пушкин экспериментирует над новой жанровой формой до фактического эмансипирования ее от элегии, вводя «воспоминание» в коммуникационное пространство послания, имевшего еще широкую популярность в поэзии первой трети XIX века. В стихотворении («Из письма к Я. Толстому») «воспоминание» сопровождается вид*е*нием (В изгнаньи скучном, каждый час / Горя завистливым желаньем, / Я к вам лечу *воспоминаньем*, / Воображаю, вижу вас» [Пушкин 2012: 70] и одновременно является жанровой вставкой в дружеском послании, контаминирует со стихотворной надписью («Воспоминание» (1821) В.А. Жуковского), становясь предметом спора, входит в структуру дебата («Ответ кн. Вяземскому на его стихи „Воспоминание”», 1818).

Иногда в жанровой композиции участвуют два жанра мнемонической поэзии, но относящиеся к разным подсистемам (группам): «воспоминание» («Воспоминание» А.Н. Плещеева, 1875) об умершей героине включает в свою структуру стихотворение «На смерть…». Общим основанием для контаминации жанров является типично-маркерный элегический зачин, резко переводящий мнемоническую рефлексию в тему посмертного воспоминания / поминания: «Посреди людского шума / И томящей суеты / *Часто вижу* пред собою / Вдруг я *мертвые черты*…» [Плещеев 1964: 227]). Причем, жанровый переход к

Бодлера «Я не забыл тебя, соседка городская…»: «Я не забыл наш белый *дом* в предместье, / Маленький, но безмятежный» [Бродский 2018: 619].

[143] Интересно, что детская интуиция помогает в подборе образов дома, а также наделяет реку именем «воспоминание», в котором угадываются аллюзии на античную реку забвения Лету, смывающую прижизненные воспоминания.

осуществлению целостного художественного замысла происходит в мотиве стихотворения «На смерть…», развернутом в трех последующих строфах с постоянными для него атрибутивными признаками – присутствие лирического «я» у гроба, погребальный портрет и проч.

Синтез романса и «воспоминания» растягивает трагический пафос «Воспоминания» (1870 – 1880) А.Н. Апухтина («Мне иная *припомнилась* ночь – / *Роковая, прощальная*…» [Апухтин 1991: 216]), удлиняя анамнестическую экспрессию.

Контаминацией «воспоминания» и стихотворения «Памяти…», обусловленной присутствием посмертно-памятного мотива, представлено «Воспоминание» (1952) Н. Заболоцкого, где лирическое «я», вместо обращения, как правило, к радужному детскому прошлому, предпочитает вспомнить под напев щегла «…*о той стране далекой*, / Где едва заметен сквозь пургу / *Бугорок могилы одинокой* / В белом кристаллическом снегу» [Заболоцкий 2018: 250].

«Воспоминанье» (1914) М. Кузмина преобразует свой жанровый диапазон в ретроспективную форму валеты, стилизованную под фольклорную песню разлуки с характерологическими признаками психологического параллелизма, тематизирующего ситуацию расставания («*Пожелтели листья* в саду, покраснели… / *Милый друг уехал*, где-то он едет…» [Кузмин 1989: 156]), народной лексикой («”Прощай, наш *голубчик*!”»; «За широкой *раменью* лугов…» [Там же]), избыточными синтаксическими конструкциями, снабженными разновариантными повторами – анафорой, изоколоном («*Как взгляну за Волгу, так опять все вижу*»; «*Как взгляну за Волгу, так опять все вспоминаю*…» [Там же]). Протяжный ритм, организованный в большинстве своем тактовиком, предполагает распевание стихов под аккомпанемент музыкального инструмента.

Со второй половине XIX века «воспоминание» обретает разноструктурные жанровые модификации. Например, в «Листке из дневника» (1856) А.Н. Плещеева стихотворному «воспоминанию» отводится роль жанровой вставки, образующей сюжет, свойственный повествовательной организации событийного ряда лирического дневника, который делает текст произведения целостным и самодостаточным, а не только частью мемуарного нарратива, вырванного из

контекста: «Средь жизни будничной, ее тревог докучных, / Незримых, тайных битв, с той жизнью неразлучных, / *Воспоминание* лелею я одно, / И сладко так душе и горестно оно // *Я помню*…» [Плещеев 1964: 100 – 101]. В маленькой поэме, имеющей все основания называться «большим стихотворением», «Мой путь» (1925) С. Есенина начало, относящее мысленно к «воспоминанию», характеризуется вставной конструкцией в автобиографический нарратив, сохраняющий архетип камня в образе избы: «Я *вспоминаю* то, / Что видел я в краю…». И далее: «*Изба* крестьянская. / Хомутный запах дегтя, / Божница старая, / Лампады кроткий свет…» [Есенин 1997: 159]. Также в роли жанрового вставочного компонента в составе цикла «Испытание» представлено «воспоминание» в одноименном стихотворении 1939 г. О. Берггольц, которое, что обычно для поэтессы, наполнено автобиографическим содержанием.

Жанровой разновидностью «воспоминания» является произведение со штамповым названием «Память», которое стало в русской поэзии традиционным. «Память» рассматривает некоторые индивидуальные особенности психологического процесса, сквозь призму которых лирический герой всматривается в свое «инобытие». «Память» (сб. «Огненный столб», 1921) Н.С. Гумилева использует в идейно-тематическом плане концепцию «прапамяти», заключенную в припоминании предыдущих состояний ролевого героя: «*Память*, ты рукою великанши / Жизнь ведешь, как под уздцы коня, / Ты расскажешь мне *о тех, что раньше* / *В этом теле жили до меня*»[144] [Гумилев 2019: 204]. При этом закладывается синтез объективной и субъективной видов памяти. «Соединение практики “анемнезиса” на уровне лирического сюжетостроения и действия памяти мировой культуры, различные контексты которой проявляются в стихотворениях поэта, становится смысловым ядром его художественной онтологии, впоследствии четко концептуализированной в поэтике акмеизма и замыкающейся на ключевом для гумилевского универсума образе Адама как знаке первозданного “я”, способного преображать бытие и сохраняющего память

[144] Отчасти источником понимания стихотворения служит аналогичное представление Гёте о творческой эволюции, уподобляющейся сбрасыванию змеиной кожи как символа освобождения от преходящих и прошедших состояниях [Цит. по: Кассирер 2002: 175].

обо всех воплощения человеческой души» [Чевтаев 2011: 30]. Это станет нормой для данной тематической жанровой типологии. Кроме того, стихотворение, по мнению исследователей, можно назвать акмеистической трансформацией стихотворного «памятника» [Головченко 2017], что вполне справедливо, если воспринимать его концовку в качестве жанрового мотива. В целом же у Гумилева «воспоминание» заряжено балладной энергетикой – противоположным идиллии жанром, порожденным перформативом тревоги. В принципе, балладное, скорее всего, маркирует идиостиль поэта в целом, затрагивая в том числе мнемонический аспект его поэзии.

Образ-концепт дома, атрибутирующий жанр, иногда метонимически сворачивается в предмет домашней утвари – «сундук», который выступает интертекстемой и указывает на «Подвал памяти» Ахматовой, отсылающий в свою очередь к «Скупому рыцарю» Пушкина. Поэтому в лирическом сочинении Вс. Рождественского «Память»: «И открываю я *сундук*, / Где мирно спят *воспоминанья*…» [Рождественский Вс. 1974: 230]), которое ностальгически обращается в автобиографическое прошлое лирическое «я», «действует» мягкая идиллическая сила, рассредоточенная в глубине традиции. Однако персональная рефлексия в силу патетического пафоса развертывается в метафизическо-историческое пространство, выполняя, что симптоматично, роль объединения двух видов памяти – родовой и индивидуально-личностной. Некоторые стихотворения продолжают следовать консервативному пути «воспоминания», сохраняя в архитектонике архетипический образ памяти – дома («Память» К.Б. Трофимова, одноименная трилогия Ю.П. Кузнецова и т.д.). В целом же в русской поэзии, как и в европейской, «воспоминания» довольно распространены и узнаваемы по первым строкам: «Мне вспомнились чувства былые…» (К.К. Случевский, 1898), «Я вспомнил далекие годы» (Арс. Тарковский, 1947), «Я помню, как звезды светили…» (Н.М. Рубцов, 1970) и т.д.

Таким образом, «воспоминание» представляет собой результат жанровой генерации постклассицистической формации, совмещающий элегическую (временная ретроспекция) и идиллическую (тихая обстановка) концептуальные установки, хрононоп которой в новой литературной форме доводится до пределов

личного пространства – уютного уголка родного очага (дома). Его образ обусловливается концепцией жанра, исходящей из уникальности и автономности человеческой экзистенции, которая символизирует давно стершееся из «памяти жанра», но каждый раз воспроизводимое воспоминание о рае, на что нацеливает вся поэтика идиллии. «Воспоминание» распространено как в «чистом» жанровом (инвариантном) виде, так и, благодаря высокой жанровой валентности, имеет развитые синтетические связи с другими жанрами, чаще всего, жанрами мнемонической поэзии.

3.3. Автобиография

Автобиографический модус художественности наиболее полновесно раскрывается в соответствующем лирическом жанре, в русской поэзии возникшем в начале XIX века, в результате осознания «Я» в качестве конкретной исторической личности, чему способствовал предшествовавшие субъективный идеализм Дж. Беркли и агностицизм Д. Юма, предромантическая и сентименталистская солипсическая чувственность, а также романтическая исключительность субъективного духа. По сути «Я-сознание» с особенной настойчивостью начинает проявляться в качестве оппозиционного отношения к коллективистской тематике и традиционалистской поэтике классицизма.

Повышенная частотность употребления типовой позиции лирического субъекта («я») характерна для всего творчества А.С. Пушкина, однако, стоит согласиться с исследователями, считающими, что лирический герой творчества поэта «второй половины 1820-ых годов… начинает постепенно размываться одновременно с разрушением жанровых границ», а в поздней лирике «как некое единство отсутствует» [Скачкова 1986: 16, 17] вовсе, имея опосредованное отношение к носителю автобиографического жанра.

Справедливо это и в отношении к лирике Е.А. Боратынского. Его «Моя жизнь» (1818 – 1819) в художественный фокус «над-собственно-личностной» рефлексии сводит перечисление жизненных приоритетов, отмеченных высоким чувством любви, от того и ставших дорогими: «Люблю за дружеским столом…»; «Люблю пиров веселый шум…» [Боратынский 1977: 39]. Лирический этюд, скорее, выделяет отношения лирического «я» к ценностям и культурному укладу,

поэтому на их фоне не так объемно выделяется собственно субъектное Я, которое, как известно, оказывается несколько «зажатым» на протяжении всего творчества поэта. В этой связи, можно сказать, что в данном случае очевидна всего лишь тенденция к складыванию автобиографии, в жанровой форме еще не проявившаяся. Также в числе первых подступов к автобиографии обозначилось стихотворение «Ответ на вопрос о моей жизни» (1829) А.В. Кольцова, которое в силу недостаточно проявленной (может, и сознательно скрытой) субъектной позиции «я» представляет жизнь лирического героя – авторского визави – через метафорическое сравнение с морем: «Вся жизнь моя – как сине море» [Кольцов 1984: 30]. По этой же причине оно всецело поглощено назидательным модусом исповеди.

По-настоящему лирическое «я» становится доминантой жизненно-мировоззренческой позиции автора в начале XX. Стиль, в котором принято видеть «единственно возможную форму воплощения необходимого художнику смысла, форму его миропонимания» [Эйдинова 1994: 80], в это время берет на себя жанровые обязанности, во многом становится выражением поэтического мировидения, значительно расширяя простор для лирической мысли. Но с самого начала не признается самосознанием, например, в стихотворении «Я (От чужого имени)» (1901) З. Гиппиус: «Во мне – ко мне – больная страсть: / В себя гляжу, сужу, да мерю…» [Серебряный век 2018: 128]. Похожее на анти-автобиографию и потому отвергающее ценность самоосознанного «я», стихотворение отражает неуверенность раннего этапа своего эмбрионального жанрового развития. Автоинвективный модус в ней разоблачает привычное самодовольство мотивом «антипамятника»: «Есмь только – я… *И я – умру*!» [Там же: 129]. Завершается стихотворение вечной дилеммой, заимствованной из Катулла «Odi et amo»: «Люблю себя – и презираю» [Там же: 129]. Сатирически высвечивая в предмете автобиографии излюбленные образы русской литературы – «маленького человека» и «человека подполья», автобиография в отрицательной модальности развенчивает человеческую спесь, поднимая проблему низменной природы человека – раба судьбы и Творца. В этом подходящем для всякого человека типичном свойстве натуры кроется

назидательно-мнемонический статус жанра. Больше того, библейская фраза-инверсия «Есмь только – я…», семантизирующая величие человека, созданного по подобию и образу Божьему, разрешается парадоксально – в конечности антропной сущности. И здесь, вспомним, словно ответом-контроверсой в «Памятнике» (1928) Вл. Ходасевича звучит перефразированная евангельское «Я есмь Альфа и Омега», напротив, упрочивающая положение человека: «*Во мне конец, во мне начало*. / Мной совершенное так мало! / Но все ж я прочное звено: / Мне это счастие дано» [Ходасевич 1991: 134]. Таким образом, предположительно автобиографический контекст русской лирики представляет собой единое межжанровое поле смыслов, подобно тому, как Я человека имеет типичную глубину и необъятность, память о которых запечатлена в каждом жанровом эквиваленте презентации Эго. Отметим также, что в присущей З. Гиппиус стилевой манере, для которой характерна «отрефлектированная двойственность ее сознания» [Панова 2008: 9], впервые встречается эксклюзивное видение автобиографического Я со стороны «другого» автобиографического Я, ставящего позицию первого в объект, то есть возводящего художественные рамки биографического. В результате этой стилистической дуальности возникает синтез биографии и автобиографии.

Лирика А. Белого становится концентратором таковой субъективированной энергии «я», оформляемого содержанием сознания и фактически не знающего предела, кроме самого себя. Абсолютный солипсизм организован в поэтике символиста Белого, как и в лирике его современников так, что о его репрезентанте можно сказать словами религиозного философа: «Я вездесущ, Я всесилен… Я – микрокосм, и микротеос» [Вышеславцев 1994: 302]. Это «самое себя» и есть организующий эпицентр жанра лирической автобиографии. «Автобиографическое начало пронизывает все творчество Андрея Белого… Можно говорить о прививке автобиографизма ко всем произведениям писателя, об автобиографическом дискурсе Белого» [Кинг 2014: 67], – утверждает современный исследователь. В связи с этим наиболее предпочтительные в жанровом отношении формы – сугубо мнемонические – автобиография и «воспоминание». Через них проходят или обтекают лирические потоки образов и

смыслов. И в этом, насыщенном жанровой модальностью сознании и в импонирующем ему мифе о вечном возвращении к себе, структурируется жизнь и творчество поэта, репрезентируемое кружением смыслов непроизвольного потока сознания, вокруг наличного и неотлучного «Я»: (стихотворение «Я», 1907): «*И тот же день, и та же ночь*; / И прошлого докучный рой… / *Не превозмочь, не превозмочь!..* / Кольцом теней, о ночь, покрой!» [Белый 1990: 183]. Для подтверждения авторского «мифовоззрения», как видно, используется мотивно-тематический прецедент обреченности («Ничего нет нового под солнцем») из «Книги Екклесиаста», переосмысленной в невозможность (недаром «не превозмочь») творческого преображения Я.

И. Северянин, опираясь на ресурсы мировой литературы, воспроизводит в персональной модальности эпиникийную (послепобедную) саморепрезентацию, ставшую поэтическим завещанием, что видно из названия «Эпилог “Эгофутуризм”»: «*Я – гений Игорь-Северянин, / Своей победой упоен*…» [Я – гений Игорь Северянин 2013: 113]. В ней лирическое «я» с такой настойчивостью моделирует свое собственное величие, которое стало результатом упорной борьбы между поэтами его круга, что в произведении звучит традиционный мотив стихотворного «памятника»: «*Я повсеградно* оэкранен! / *Я повсесердно* утвержден! // От Баязэта к Порт-Артуру / Черту упорную провел» [Там же]. Аналогичный мотив стихотворного «памятника» и в написанном чуть раньше, но в том же 1912 году, – в «Самогимне»: «*Мой стих серебряно-брильянтовый* / Живителен, как кислород. / О, гениальный! О, талантливый! – / *Мне возгремит хвалу народ*» [Там же: 102].

Удивительное по сходству стихотворение, которое также уместно представить модификацией символистского гимна в интенции автогимна, встречаем у В.Я. Брюсова («Я – междумирок. Равен первым…», 1911 – 1918): «*Я – междумирок. Равен первым*, / Я на собраньи знати – пэр, / И каждым вздохом, каждым нервом / Я вторю высшим духам сфер…» [Брюсов 1981: 507].

Саморепрезентация личности, неограниченная пределами земли, достигающая космических высот, предложена им же в знаменитом самоназванном («Памятник», 1912) стихотворном «памятнике», входящем, что

оказывается симптоматичным, в цикл «Я сам»: «*Мой памятник стоит*, из строф созвучных сложен…» [Там же: 246]. В стихотворении отразилось модернистское мировидение, объединяющее человека, историю, космос, а также учение Н.Ф. Федорова – родоначальника «русского космизма».

Несмотря на то что в стихотворении имеются жанровые признаки генеалогической поэзии и сопутствующей ей прапамяти («*За многих думал я, за всех знал муки страсти*, / *Но станет ясно всем, что эта песнь – о них,* / И у далеких грез в неодолимой власти, / прославят гордо каждый стих» [Там же]), все-таки в нем доминируют атрибуты автобиографии. Еще в раннем творчестве поэта, в цикле «Возвращение» из книги «Tertia vigilia» («Третья стража»), 1898 – 1901, стихотворная автобиография репрезентирована манифестационным заголовком «Я» (1899). В виде самоотчета о пройденном опыте, который вобрал лирический субъект, аттестуется самопрезентация его личности, полная противоречий, синтеза чувств и долга. Противоречия, выведенные из лирического солипсизма, подчеркиваются композиционным койнотесом (кольцом), образующимся первой и последней (пятой) строфой: «Мой дух не изнемог во мгле противоречий… / *И всем богам я посвящаю стих*» – «И странно полюбил я мглу противоречий… / *И всем богам я посвящаю стих*» [Там же: 49]. А синтаксический обрыв, заключающий все произведение, подготавливает восприятие бесконечно длящегося повтора опыта, спроектированного принимающим все прошлые обличья поэта (мист, лицеист и т.д.), напоминающие миф о вечном возвращении к самому себе.

Автобиография представлена в стихотворении с аналогичным предельно кратким заголовком «Я» (1913) В.В. Маяковского. В него структурированы метафоризированные биографии жены и матери, заключающиеся собственным кредо поэта-провидца в четвертой части «Несколько слов о себе самом»: «*Я одинок, как последний глаз* / у идущего к слепым человека» [Маяковский 1987: 49].

Иногда жанр являет собой творческий проект собственного «Я». Так, к примеру, происходит в имажинистском стихотворении С. Есенина «Я – пастух…» (1914), представляющем собой нанизанные природные образы: «Я – пастух; мои

хоромы – / В мягкой зелени поля» [Есенин 2018: 32]. (В «Декларации» (1919) имажинизма, сочиненной С. Есениным, А Мариенгофом, В. Шершеневичем, прямо прописано: «Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ – это броня строки. Это – панцырь картины. Это – крепостная артиллерия театрального действия» [Литературные манифесты 1929: 91].)

Иногда автобиографическое разнообразие художественного материала раскидано в нескольких текстах, дублирующихся и подкрепляющихся сквозной идеей, составляющей в сумме представленного своеобразный поэтологический контекст автора. К примеру, стихотворение с выраженной автобиографической рефлексией «Я родился – нескладным и длинным…» (1960) Р.И. Рождественского содержит главную идею изначальной несовместимости творческой и не укладывающейся в рамки размеренной жизни буйной натуры, символизируемой образом грибного ливня, через который она разворачивается в поэтическое кредо в другом, имеющем тематическое отношение к автобиографии, произведении под характерным заголовком «Жизнь» (1976): «Живу, как лечу, / Умру, / как споткнусь… / Земле прокричу: “*Я ливнем вернусь*!”» [Стихотворение Роберта Рождественского].

Даже в своем самом развернутом виде автобиография тождественна масштабу, ограниченному словом «Я». В иронической форме эту мысль выразил Б.А. Слуцкий в стихотворении с самоговорящим названием «Я это я» (1977): «*Я это только я*. Не больше. Но, между прочим, и не меньше» [Слуцкий 1991, т. 3: 455]. Я солипсически определяется через я – подобно тому, как у А. Белого в «Самосознании» (1914): «Все то же / Сознанье / Мое» [Белый 1990: 201]. Принципиальная несводимость сознания к мышлению делает неразличение в нем общепринятого деления времени на три модуса, но именно в автобиографическом «Я» концентрируются все темпоральные дифференциации.

Интересная форма симпатического взаимодействия двух мнемонических жанров – прозаической автобиографии и вставочной конструкции в нее стихотворного «воспоминания», встречается у Юрия Визбора в «Автобиографии»

(1981): «Сегодня я тоскую по любимой, / *Я вспоминаю* счастье прежних дней…» [Визбор 2019: 26].

Таким образом, жанровое концептуально-мнемоническое ядро автобиографии на протяжении ее истории практически не изменилось, сохранив субъектный образ «Сверх-Я» (он присутствует даже в иронических вариантах жанра, к примеру, в «Автобиографии», 1966, Е. Винокурова), конденсирующий в своей ипостаси гиперболизированную и мифологизированную личность, масштабы которой ограничиваются субъектом, генерирующим лирическое высказывание. Кстати говоря, одним из приемов достижения супрематизма субъектного образа становится редупликация – сосредоточенность на сдвоенной спаянности объективного мира и отражающего его субъективного восприятия. (Редупликация и супрематизация лирического субъекта характерны и для европейской лирики в целом.) Если, начиная с сентиментализма самовыражающееся «я» лирического образа вступает в чувственный контакт с объективным миром, то в романтизме и далее в реализме, тем более, в модернизме субъектность «Я» становится градационно возрастающей, подавляет окружающий мир и фактически сводит мирообраз к самому себе. Резонно, что автобиография из жанра с ретроспективной личной рефлексией памяти (ранний Брюсов) трансформируется в жанр с континуальной (длящееся настоящее) сверх-личной рефлексией памяти (Брюсов, Маяковский, Северянин). Во всяком случае две данные экспоненты мнемонического сосуществуют, апеллируя соответственно к классическому и неклассическому наследию.

В лирике XX века автобиография достигает такого художественного уровня, какого не знала прежняя поэзия. Определяясь «идеей человека» – тем обобщенным типом господствующего мироотношения, во главу угла которого ставится «освоение “внутренней”, субъективной сферы человеческого бытия, духовного опыта в его полноте, в его значимости для личности» [Москвина, Мокроносов 1987: 141], она предлагает доселе невиданную манифестацию «я», соизмеримую со «Сверх-Я» – душевную конституцию, представляющую собой вместилище всего идеального комплекса человека [Фрейд 1989: 341]. Жанрообразование как «сфера компетенции “идеи человека”» [Головко 2017: 16]

создает предпосылки для предельно возвышенного выражения личности лирического субъекта, достигающего безграничного совершенства, чему отвечает жанровая форма автобиографии.

В целом жанр автобиографии обращен к апробированию Я, к которому возвращается вся культура. Теперь в центре внимания ставятся не столько проявления лирического «я», зависимые от объективных пространственно-временных параметров (три единства) классицизма, определяющиеся «доводами сердца», перед которыми невозможно устоять (сентиментализм), обусловленные влечением абсолютной идеи и свободы воли (романтизм), детерминируемые социокультурным окружением (реализм), биологическими обстоятельствами (натурализм), а вызванные внутренним стимулом возврата к своей самоценной и неотъемлемо-незыблемой данности – самому себе. В этом смысловой обертон автопамяти – реанимировать ее из забвения (в представленном многоаспектном микрокосмосе Я) образом лирического «я».

3.4. «О детстве героя»

На стыке «воспоминания» и автобиографии рождается жанр «о детстве героя», имеющий к тому же эпические корни. Его жанровая «концепция» является как бы хронологическим продолжением генетлиакона, с одной стороны, с другой же, инициальной частью автобиографии. Тематическим предшественником «о детстве героя» является генетлиакон. Он, величающий появление на свет царствующей особы в день рождения[145] и придающий таким образом сакральную коннотацию этому торжественному событию, уходит в прошлое с ослаблением классицистического мировоззрения в его последнем оплоте – поэзии Державина.

Если для поэтики Державина свойственна переходность «от нормативно-школьной (Аристотелево-Аквинатовой) модели к библейско-романтическому образу мира» [Сузи 2014: 335], инкорпорированному в систему вселенского универсума, что показано в генетлиаконе – «Оде на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779), концептуально апеллирующей к христианскому мировоззрению с абсолютно-духовными антиномиями, то в лирике начала XIX

[145] В древнерусской традиции предшественником классицистического и барочного генетлиакона являются так называемые «княжеские хвалы», к примеру, «Похвала роду рязанских князей».

века верх берет неведомое генетлиакону ego-мироотношение. Связанный с «детством героя» генетлиакон, восходящий к дифирамбу, обусловленному в свою очередь культом «умирающего и воскрешающего Диониса Омофага (Дикоеда)» [Фрейденберг 1997: 116], в это время теряет свою актуальность, особенно в части классической сакрализации его адресата, которая все же на рудиментарном уровне присутствует в нем, к примеру, в мифопоэтике образной системы, окружающей героя детства вегетативными дериватами и натальными коннотациями. Знаковым событием, знаменующим ментальную дискредитацию генетлиакона, стала эпиграмма «Альбому в день его рождения» (1857) Ап. Григорьева, в которой с пафосом сатирического назидания помещено неожиданное обращение к самому альбому как атрибуту альбомной поэзии:

Имею честь тебя, альбом,
Поздравить с днем рожденья!
Что ты не будешь дураком,
Не нужны уверенья.

[Григорьев 2001: 150].

Закономерным, поэтому, становится сначала вызревание в лоне «воспоминания», а затем уже и культивирование жанра «о детстве героя», именно в это время – с конца 1840-ых – по 1860-е гг. Замечательно, что для стихотворения «о детстве героя» в любом контексте (мотив, структурная вставка, жанр, а также, забегая вперед, скажем, жанровый синтез) самым желаемым с эмоциональной точки зрения является идиллический хронотоп, также напоминающий священное рождение архаических героев и наделенных аналогичным свойством представителей правящей элиты светской и религиозной властей. Его мы встречаем в элегическом стихотворении «Темное воспоминание» (1825) Ф.Н. Глинки, где «о детстве героя» предстает всего лишь структурным мотивом во введении: «*Я помню* так, как давний сон, / *Мое златое время детства,* / Когда еще мне чужд был стон, / Когда не знал я слова: бедства…» [Глинка 1957: 188]. Следующий эволюционный шаг в жизни жанра связан с филиацией элегии, фактически узурпирующий ее мнемоническую энергетику, – с

«воспоминанием». Жанровая форма «Воспоминания о детстве» (между 1849 – 1853) И. С. Никитина располагает в содержании исследуемый жанр с присущими ему атрибутами – образами дома, окружающей природы, идиллической обстановки: «Я *помню дом наш деревянный*, / *Кусты сирени вкруг него*…»; «С каким восторгом я встречал / Час утра летнею порою…» [Никитин 1986: 55]. Приблизительно аналогичным образом – внутри структуры «воспоминания» – обретают предназначенное жанровое состояние стихотворения «Я помню счастливые годы…» (1853), «Помню я: бывало няня…» (1856), «Полночь. Темно в горенке…» (1856), «Детство веселое, детские грезы…» (1858) этого же поэта, «Матери» (1906 – 1911) И.А. Бунина. Отсутствует рамочная композиция «воспоминания» в стихотворении «Детство» (1865 или 1866) И. Сурикова, обозначая новый, уже не переходный, этап развития жанрового стихотворения. С самого начала, перед читателем открывается мир детства лирического «я»: «Вот моя деревня; / Вот мой *дом родной*…» [Русская поэзия XIX века 1974: 540]. Подобно этому, без модуляции из актуального исходного состояния в воспоминаемый хронотоп в «Детстве» (1918) Н.С. Гумилева совершается рефлексия младенческого «я» с вегетативной семантикой, последовательно разворачивающей идею «адамизма»: «*Я ребенком любил* большие, / Медом пахнущие *луга*, / *Перелески, травы* сухие…» [Гумилев 2019: 159].

Процессы, затронувшие «воспоминание», связанные с жанровой контаминацией, оказали влияние и на другие жанры мнемонической системы. Так, «Детство» (1872) Плещеева выступает ярким свидетельством этого – в нем происходит синтез «воспоминания» и «о детстве героя», закономерность которого становится очевидной, если считать «о детстве героя» одним из дериватов «воспоминания». Центральным архетипическим образом, оповещающим мифопоэтическое начало, к тому же оснащенное эсхатологическими ожиданиями, становится образ храма, вблизи которого располагаются дети – друзья лирического «я». Складывается идиллическое пространство с характерными маркерами вегетации и входящими в семантический ряд семы «дом» образами (те же храм, город): «Мне *вспомнились детства далекие годы* / И тот *городок*, где я рос, / *Приходского храма* угрюмые своды, / Вокруг него *зелень берез*» [Плещеев

1964: 212]. Лирическое «я» поэта переносится в иной мир, отделенный от реальности – восстановленный памятью идиллический уютный уголок: «Там долго *веселый* наш *крик раздавался,* / *И не было играм конца*…»; «Мы *птичек к себе приручали* проворных…» [Там же]. В его триптихе «Былое» (1882) идиллическая картина весеннего счастья, наполненная вегетативными образами, символизирующими рождение и рост, сменяется в третьей части валетой – прощанием с родными местами детства – подобно тому, как в «Воспоминаньи» Кузмина мотив валеты входит составной частью в структуру лирического мирообраза доминирующего жанра, являющегося материнским в отношении «о детстве героя».

Отметим, что, как и самой поэзии «безвременья», так и творчеству Плещеева, оказавшемуся на перепутье от классики к модернизму, во многом отвечает эстетическое представление «детскости» мира, являющегося в трехчастном структурно-композиционном обрамлении лирического «воспоминания» («Мне вспомнились…»), где имагинативная сфера (дети, храм, флора вокруг него), составляющая образно-семантическую конструкцию стихотворения, репрезентирует внутреннюю ситуацию, преисполненную презумпцией надежд в грядущих переменах. Продолжает вектор жанрового синтеза с «воспоминанием» «Воспоминание» (1917) И.А. Бунина, в новейшей истории жанра – «Воспоминание» (2021) С. Костиной (жанровый каркас «воспоминания» и номинация инкорпорируют сюжетику «о детстве героя»). А вот «Детство» (1905), входящее в состав стихотворного сборника «Девятьсот пятый год» Б.Л. Пастернака, включает элементы мемуарной (дневниковой) лирики: «*Эти дни: как дневник*. / В них читаешь, / Открыв наугад» [Пастернак 1985: 216]. Изображая детские годы, события начала века, текст произведения последовательно хронометрирует время, будто на полях дневника: «Мне *четырнадцать лет*. / Через месяц *мне будет пятнадцать*…» [Там же: 215].

Лирический диптих «Детство» (1916 – 1922) В.И. Нарбута, в состав которого входят два стихотворения «Вначале» и «Вербная суббота», воспроизводит с помощью вегетативно-образной семантики, звуко- и словоповторов фольклорно-мифологическое миропредставление о «рождении

героя». В тексте произведения переплетены народные представления («Очаровательный *растаял аист*, / *И голое дитятя-индюша*»; «Как бы двойной в единой оболочке / *Завязан плод* был, и помолодел» [Нарбут 1990: 229]) с христианской обрядовостью («*Грозила церковь бабушке* за внука: / во благовремении б утопить» [Там же: 230]). Рваный стихоритм, образно-детальный беспорядок имитируют хаотическую работу сознания, вспоминающего дискретную динамику прошлого, а также необычность акта самого рождения, разрывающего оболочку прежнего бытия.

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно заключить, что стихотворению «о детстве героя» приличествует статус разновидности «воспоминания», которое всегда сопровождает (даже в отдельных случаях, к примеру, у Гумилева, Сурикова – подразумевает его наличие) архитектоническую целостность произведения и наследует ему каменный архетип (часто в виде домашнего очага). (Недаром часто встречаются стихотворения с вариативно-изоморфными номинативами: «Воспоминание о детстве» И. Никитина, «Воспоминание детства» Н.П. Огарева, «Воспоминания детства» современной поэтессы Е. Решетниковой, в которых сохранена жанровая матрица с арсеналом вегетативных (образы утра, бурной растительности) атрибутов и проч. Подтверждением этого также служит личностная ретроспективная рефлексия, образная система, наследуемая от идиллии – жанра, принимавшего активное участие в жанрообразовании «воспоминания»[146]. Напоследок отметим, что «о детстве героя» наделяется «памятью метра» [Гаспаров 2012: 183 – 186], а именно – часто используемым трехстопным амфибрахием, характерным также и для «воспоминания», что может косвенно подтверждать их генетическое родство.

3.5. Генеалогическая поэзия

Генеалогическая поэзия в своих образцах представляет тот широкий потенциал метажанра, который свойствен ему благодаря изначально заложенным родовым критериям. Генеалогическая поэзия часто концепируется философией

[146] «Былое» Плещеева, продуцированное жанром «о детстве героя», иллюстрирует ситуацию мнемонического возвращения в уютный уголок детства, чье воздействие только усиливается использованием приема контраста – вынужденного расставания с «райским» миром.

имени, поскольку оно с самых ранних времен человеческой культуры обладает онтолого-генеративной функцией, придающей всему называемому импульс нового рождения. Так, согласно В.Н. Топорову, суть «ономатетического акта в том, что весь материальный состав мира оказался как бы знаково продублированным: имя удвоило и усилило его, обозначив в каждой вещи некое внутреннее место, предназначенное для помещения в нем образа этой вещи» [Топоров 2004: 381]. Остается только добавить, что в процессе именования, вероятно, происходит как бы продление памяти о проименованных объектах и вещах, которые из универсального континуума бытия входят в личное жизненное пространство человека. Создается своеобразное заклинание именем памяти, способствующее «перебытийствованию» (увеличение меры бытия) вещи, предмета. Недаром во всех магических ритуалах наименование, повторение имени заклинаемого служит его центральной и самой значимой частью: тот, которого наградили именем, возрождается и становится узнаваемым и значимым. Родословная по своему самому простому, а значит изначальному замыслу, есть повествование об именах предков, перечне связанных с ними событий или качеств, и уже самой этой вербализацией осуществляет воспоминание о них, продлевает их эйдетическое бытие. Уже упоминаемый мыслитель XX века Б.П. Вышеславцев пишет следующее: «В своей памяти и фантазии, в своем сознании и подсознании я нахожу множество душ и “воплощений”, ибо всякое воспоминание есть воскрешение своего рода» [Вышеславцев 1994: 315].

Такое убеждение в существовании общего родового сознания и памяти в их феноменальной наличности – свидетельство знакомства русской философской традиции с восточными религиозными течениями и направлениями, прежде всего с буддизмом, а также греческим орфизмом с их главным постулатом «воплощения» и «перевоплощения», в который легко вписалась идея соборности души как одновременного соприсутствия прошлых и ожидаемых ее индивидуальных ипостасей человеческой генеалогии. В понимании родовой памяти Вышеславцева отчетливо определяется не взаимозаменяемость душ в их генеалогическом не дискретном потоке, а суммативная и перманентная аккумуляция их мнемонических индивидуальностей в вечном (или почти вечном)

процессе развития истории, как рода. (В Главе 3 был приведен пример из генеалогии Христа, эксплицирующий данный смысл генеалогической памяти.)

Обычно инспирирование темы генеалогической поэзии представлено в самом заголовке произведения. Необычайный всплеск интереса к родословию проникает в российское общество к концу XVIII – начале XIX века. «Помнить, когда появились и откуда произошли те или иные русские роды, помнить их связи между собой, особенно родовые отношения своей семьи, считалось в дворянском кругу обязательным» [Лотман 2016: 50], – писал об этом времени Ю.М. Лотман. Интерес этот подогревался общественностью и не мог, естественно, не отразиться в поэтическом дискурсе эпохи. Так, А.С. Пушкин в стихотворении «Моя родословная» (1830) иронизирует на тему моды на знатность, акцентирует внимание, прежде всего, на собственных достоинствах, потому автобиографический субстрат оказывается в доминантном положении:

И не якшаясь с новой знатью,
И крови спесь угомонил.
Я грамотей и стихотворец,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин…
[Пушкин 1950, т. 1: 494].

Уже вскоре А.Н. Апухтин в шуточном произведении «Дилетант» (1870-ые годы) продолжает в том же ироническом ключе через голову Пушкина высказываться на тему соотношения знатности и таланта, якобы, предопределяемого чистотой крови:

Я родился в семье дворянской
(*Чем буду мучиться по гроб*),
Моя фамилья не Вифанский,
Отец мой не был протопоп ...
О хриях, жупеле и пекле
Не испишу я фолиант,
Меня под праздники не секли ...

Что ж делать мне, я дилетант!

[Апухтин 1991: 200].

Очевидно, Апухтин поднимает одну из старых социально-культурных проблем русского общества, обозначающих противоречие между знатностью и просвещенностью, вскрываемых и бичуемых еще А. Кантемиром в сатирах «На хулящих учения. К уму своему», «На зависть и гордость дворян злонравных. Филарет и Евгений».

В 1836 году тема родословной памяти вновь обращается к своим истокам: в медитативно-кладбищенской элегии, идущей от Жуковского («Сельское кладбище»), «Когда за городом, задумчив, я брожу…» (1836), в которой лирический герой Пушкина преисполнен уже почтительной любовью к предкам от посещения родового кладбища, где царит безмятежный покой под сенью дуба – «Но *как же любо мне* / Осеннею порой, в вечерней тишине, / В деревне *посещать кладбище родовое*…» [Пушкин 1950, т. 1: 585]. Интересно отметить, что вписанный в общее стагнационное состояние локуса смерти животворный образ дуба утверждает идею о вечной природе, в целом контрастирующей с бренной жизнью человека (см.: «Брожу ли я вдоль улиц шумных…», в котором есть стих «Гляжу ль на дуб уединенный…»). Преодолевается это разногласие темой вековечной посмертной памяти поэта в хронологически следующим за данным стихотворением «Памятником» («Я памятник воздвиг себе нерукотворный…»).

Образ дуба, символизирующий необоримую мощь жизни и природы, встречается в генеалогическом стихотворении «Одинокий дуб» (1856) А. Фета. Он, как это было показано Пушкиным, не оттеняет бренность родовой памяти, возвышаясь над ее материальным воплощением – кладбищем, а напротив – вселяет надежду на живучесть генеалогии:

Когда же, вод взломав оковы,
Весенний ветр несет в дубровы
Твои поблеклые листы,
С ним *вести* на простор широкий,

Что жив их пращур одинокий,
Ко внукам посылаешь ты

[Фет 1985: 34].

Не менее интересно отметить, что в этот же творческий период Фет пишет элегию «На развалинах цезарских палат», вкладывая в нее прямо противоположную идею – о тленности человеческого величия, воплощенного в материальном достоянии цивилизации, репрезентирующего мотив «антипамятника» (противопамяти).

Михаилом Кузминым в стихотворении «Мои предки» (1907) из книги стихов «Сети» презентируется идея непрерывности поколений, подчеркнутая текучей динамикой верлибризованной речи. Такая организация стиха позволяет имитировать хаотично всплывающие в сознании лирического «я» образы предков и компактно вместить их в художественное целое высказывания, язык которого и становится памятью о них:

и вот вы кричите сотнями голосов,
погибшие, но живые,
во мне: последнем, бедном,
но имеющем язык за вас…

[Русская поэзия начала XX века 1977: 297].

Отметим, что в стихотворении заметна стилистическая типология генеалогического описания, продолженная в XX веке, к примеру, австрийским поэтом А. Гонгом («Генеалогия»).

Одиозную тональность приобретает «Темное родство» (1911) у современника Кузмина – М. Зенкевича. Концепция человеческого рода как первобытного (хищнического) зла выражена антигимном прародителям: «*О предки дикие*! *Как жутко-крепок* / *Союз наш кровный*! Воли нет моей, / И я с душой мятущейся – лишь слепок / Давно прошедших, сумрачных теней» [Русская поэзия начала XX века 1977: 291]. Подобная идея испорченности человеческого рода, передающаяся по наследству потомкам, встречалась в жанровых прецедентах, к примеру, в «Гимне Праотцам или О началах рода человеческого»

Дж. Леопарди и «Родословной» Томаса Гарди (ср.: «И понял я тогда: / *Мой каждый вздох и слово на земле,* / *И каждый мой порыв предвосхищен* / *Зеркальною шеренгой близнецов*…» [Гарди 1989: 408].

«Мой род» (1932) Вс. Рождественского показывает весьма сдержанное, почти апатичное, отношение к родословной: «Не храню я родословий / В кабинетной тишине… // И от предков мне осталась только память той земли…» [Рождественский Вс. 1974: 127]). Подобно А. Гонгу, Рождественский объясняет непрекращающуюся связь и генеалогическую преемственность буйным током крови, в которой не замолкают предков голоса: «От него мне нет покоя, / И на сердце наобум / Бродит племя кочевое…» [Там же]. В следующем стихотворении «Родня» Вс. Рождественский скрещивает с генеалогией воспоминание: «О предках лишь воспоминанье / Хранится в летописи дней…» [Там же: 281]), в результате чего образуется органическое единство разных, но сходных в ретроспективной рефлексии жанров. Структурно-семантическим показателем присутствия воспоминания выступает атрибутированное жанром инициальное описание дома: «Был деревенский дом с верандой, / С густой сиренью над крыльцом…» [Там же: 279] (ср.: звучание первой строки «Воспоминания» И. Бродского: «Дом был прыжком геометрии в глухонемую зелень…»).

В условиях обновления и парадигмальной трансформации жанровой системы лирики симптоматичной формой, воплощающей историко-поэтические изменения синтезом жанровых структур, являет себя поэма Б. Ахмадулиной «Моя родословная» (1963). Она использует лироэпические, документально-текстовые и метатекстовые ресурсы (диалог, парантеза, риторические вопросы, «справка о болезни», комментарии, примечание автора), библейский и пушкинский [Яшина К. 2016: 240–243] претексты («Благословляю в райском том саду / и дерева, и яблоки, и змия, / и ту беду, Бог весть в каком году, / и грешницу по имени Мария» [Ахмадулина 1979: 264]) для придания широты поэтической мысли и многомерности заявленного тематического контента, апеллирующие одновременно к традиции (одноименное стихотворение Пушкина «Моя родословная») и новаторству (поэма), а отлитые в форму визионерского нарратива воспоминаемые эпизоды прошлого, охваченные стилистической иронией, служат

привычной в среде шестидесятников установке на переосмысление ретроспективы в рамках воображаемого с читателем общения («Зачем ты ломишься во вход, / откуда нет освобожденья? / Ведь более удачный год / ты сможешь выбрать для рожденья» [Ахмадулина 1979: 279]), имитирующего игру («Читатель милый, поиграй со мной!» [Там же: 261]). Характерным, в плане мнемонической заданности поэмы, выглядит краткая постскриптумная жанровая вставка краткой биографической справки, расположенной в последней – тринадцатой (однострофной) части: «Написала всё это Ахмадулина / Белла Ахатовна. / Год рождения – 1937. Место рождения – / город Москва» [Там же: 280]. Она наряду с вышеуказанными специальными средствами, способствующими правдоподобию, служат усилению мнемонического свойства генеалогической сущности.

В книге «Ожившее солнце» современной поэтессы А. Орловой условиям нестабильной политической и культурно-экономической ситуации противопоставляется стабильность и верность чувств роду, генеалогическим ценностям, видя в них этико-эпистемологический фундамент, выступающий маркером национальной ментальности. «Род, родовая генетическая память – для поэта не пустые слова. Это основа и принцип его поэтического зрения, позволяющего находить нравственную опору в минувшем, чтобы трезво осмысливать в том числе и рукотворный хаос современного мира» [Кирюшин 2022: 15], – пишет критик.

У поэта XX века Вяч. Богданова есть стихотворение, своим заголовком – «Моя родословная» – предвосхищающее жанровое ожидание, продолжающее типологию ряда одноименных произведений, относящихся к генеалогической поэзии. В задорных стихах простонародного поэта прослушивается есенинское чувство единства рода и Родины: «*Я родился в России*, / *Россиянин я сам*: / По бунтующей силе, / По озерным глазам. / Русобровый, лобастый, / Самых русских кровей. / Никогда я не хвастал / Родословной своей» [Богданов Вяч. 2022: 11].

Мотивированное тематической ориентацией жанровой традиции в русле «памяти жанра», генеалогическое произведение «О нашей родословной» (2001) А.М. Шарымова (XX – XXI вв.) предсказуемо начинается следующими стихами:

«Родословная есть у Пушкиных, Курьяновичей и Кукушкиных…» [Шарымов 2006: 150], а завершается утверждением своей национальной принадлежности.

«Родословная охотника по имени Медвежья Лапа» (2023) современного поэта И. Муханова – стихотворная стилизация под генеалогическую поэзию, в основе которой заимствованный фольклорный материал, воспроизводящий тотемическое мышление[147] алтайского охотника: «– Мама, не твой сынок я, / рожденный утром в постели…» [Муханов 2023: 21]. «Тотемы, тотемизм – как выражение сущности рода» [Флоренский 2000: 38], – как писал П.А. Флоренский. Как всякое подражание, стихотворение имеет опосредованное отношение к жанровому источнику (даже в формате «памяти жанра»), являясь его вольной переделкой, напоминающей по форме народное сказание, что выражено отсутствием мнемонического субстрата, характерного для генеалогической поэзии. Интересно отметить, что данная тенденция сохраняется в цикле «Из рода волчицы» современной калмыцкой поэтессы Валентины Боован Куукан, в первом стихотворении («Мой род» с поминальным, что симптоматично, эпиграфом: «Памяти отца – Боваева Кука Онкоровича») которого императивно заявляется: «О корнях своих память храни» [Куукан 2024: 26].

Итак, несмотря на индивидуально-стилистические особенности, заложенные в самобытной природе человека, рода, генеалогическая поэзия имеет общий для всего представленного стихотворного репертуара признак – ретроспективную рефлексию, ориентированную на личную память, в фокусе которой находится биография рода, конституированная в притяжательно-местоименном значении («моя генеалогия», «мой род» и т.д.). Тем самым личная память автора и его субъектного заместителя (лирическое «я», лирический герой) становится одновременно метонимией памяти рода и ее организующей в художественное целое инстанцией. Кроме этого, практически во всех стихотворениях генеалогическая поэзия помнит свой имитирующий «библейский» генезис, и память эта эксплицирована, что характерно, на метрическом (верлибр) и на

[147] Интересно отметить, что данная тенденция сохраняется в цикле «Из рода волчицы» современной калмыцкой поэтессы Валентины Боован Куукан, в первом стихотворении («Мой род») которого императивно заявляется: «О корнях своих память храни» [Куукан 2024: 26].

образно-семантическом уровне (к примеру, у Кузмина поэт-потомок мнемонически связан с предками-моряками, ассоциируемыми с апостолами-рыбаками). В общем же, в аспекте субъектно-объектной позиции, налицо сопряженность в мнемоническом континууме субъектно-личной (лирическое «я») и объективно-«чужой» видов памяти. Затрудненность выделения какой-либо одной жанровой доминанты (к примеру, Б. Ахмадулина воплощает родословную концепцию в поэме – лиро-эпической форме) подталкивает к тому, чтобы генеалогическую поэзию назвать метажанром, имеющим все признаки отдельного, как и в случае с зарубежной поэзией, направления.

Рассмотренная подсистема мнемонических жанров характеризуется свободной рефлексией, в архетипических границах репрезентируемых в основном образами дома, домашнего очага, хронотопа рождения и детства.

§ 4. Поминальные жанры в русской мнемонической поэзии

4.1. «Памяти…» и реминисцентная поэтика

Поминальные жанры, выражающие в отличие от других подсистем мнемонической поэзии концептуальную идею возобновляемой в пределах поминальной хронологии памяти, в литературе периода «поэтики художественной модальности» (С.Н. Бройтман), представлены богатым репертуаром. Среди них весьма заметное место занимает стихотворение «Памяти…». Поскольку невозможно обозреть все его многочисленные образцы, ограничимся типологическим экспонированием этого жанрового вида.

Типологическое осмысление стихотворений под общим названием «Памяти…» предполагает выявление в них общего на разных уровнях структурно-семантического единства текста. В качестве его универсального компонента выступает реминисцентное начало в поэтике стихотворения, посвященного памяти поэта. Под реминисцентным началом понимается то, что в стихотворениях указанного ряда присутствует некая структурно-содержательная составляющая текста, которая обязательно несет в себе воспоминание об адресате произведения, тот элемент или фрагмент, языковой оборот, по которому узнается объект лирического посвящения. Зачастую уже имя адресата в номинации

стихотворения «Памяти…» вызывает в памяти его образ. Как пишет выдающийся феноменолог Г. Шпет: «На примере любого имени, обозначающего вещи действительного, окружающего нас мира, мы можем легко убедиться, что за ним скрывается или им обозначается некоторая совокупность представлений, доставляемых нам восприятием или *памятью*» [Шпет 1991: 216]. В этой связи изучаемому жанровому стихотворению уместно придать теоретический статус «стихотворения-реминисценции»[148], поскольку, повторимся, его структурно-организационное состояние на разных уровнях (интонация, образная система, ритм, тема и т.д.) заставляет вспомнить объект поминальной рефлексии, воздействуя через художественные средства, способствует его представлению в прижизненных реалиях. Также резонно отметить, что поэтика «стихотворения-реминисценции» воспроизводит личность покойного, присущие ему индивидуально-творческие черты, являющиеся метами и индикаторами его мнемонической узнаваемости.

Данная концептуальная конституция «стихотворения-реминисценции» могла возникнуть исключительно в момент образования индивидуализации субъектного образа, повлекшей неизбежное изменение и объекта лирической рефлексии, прошедшего эволюционный путь от эмблематизма (XVII в.) и обобщенно-гражданского типологизма и титанизма (XVIII в.). Романтизм впервые обозначился противостоянием классицизму, что отразилось в первую очередь в изменении, прежде всего, статуса участников лирической коммуникации – адресанта и адресата, а именно, перехода от неразличимости «я-мы» к личности, «стремящейся не просто видеть себя со стороны, но и дойти до “человека в человеке”» [Бройтман 1989: 16]. Однако, если одни из первых опытных образцов жанра прописаны в романтизме («Памяти Одоевского» М.Ю. Лермонтова, «Памяти Якубовича» В. Кюхельбекера), то его становление как полноценного жанра с характерными для него идентификационными (атрибутивными) признаками, происходит во второй половине XIX века, когда он проходит через

[148] Это выглядит справедливым тем более, что в контексте соотнесения с близким ему поэтическим некрологом, реминисценция как всего лишь элемент поэтики, деталь лирического нарратива (мотив), в стихотворении «Памяти…» приобретает черты целостного мировидения, сквозь призму которого и помнится адресат.

инициацию «стихотворением на случай» (А.А. Фет «Памяти Мити Боткина», К.К. Случевский: с доминантой поминания «Памятник», «Памяти А.А. Григорьева» из книги «На разные случаи и смесь»).

Уместно привести несколько примеров жанрового стихотворения, демонстрирующих содержание сказанного. Так, презумпция узнаваемости характерна для поэтической организации стихотворения «Памяти Пушкина» (1880) Плещеева. Во-первых, что довольно часто используется, наличие в нем эпиграфа из произведений поминаемого поэта. Во-вторых, парафразирование или цитирование известной топики: «…но *в памяти народной* / Ты не умрешь, возлюбленный поэт!»; «Вот почему неизгладимый след / Тобой оставлен *в памяти народной*!» [Плещеев 1964: 245–246] намекают на знаменитые строки стихотворного «памятника» Пушкина – «Я *памятник* себе воздвиг нерукотворный, / К нему не зарастет *народная тропа*…». Таким образом, в «стихотворении-реминисценции» Плещеева создаются условия для восстановления связи с биографическим и поэтологическим контекстом объекта поминания. В структурно-семиотическом и коммуникационном плане в произведении моделируется ситуация поминания, где поминаемая сторона представлена эпиграфом, а поминающая – высказывается о покойном (тем самым его поминая) в рамках заданной этим эпиграфом темы.

В первой номинативной строке стихотворения «”Пара гнедых» или «Ночи безумные”…» (1902) К.К. Случевского, посвященного памяти А.Н. Апухтина, объектом рефлексии называются романсы поэта, сохранившиеся в коллективной памяти. Как пишет исследователь творчества Апухтина: «Право представительствовать за все творчество Апухтина его романсы завоевали еще при жизни поэта. Не случайно в стихотворении, посвященном памяти Апухтина, его современнику достаточно было назвать два популярных романса, чтобы стало ясно, о ком идет речь» [Отрадин 1991: 5].

Не далее чем в 1886 году жанр «знакомится» со своим антиподом – «противожанром» (Апухтин А.Н. «Памяти прошлого»), появление которого стало возможным в контексте «конца традиционалистской установки как таковой» (С.С. Аверинцев), «художественной модальности» (С.Н. Бройтман), «неканонической

художественной парадигмы» (В.И. Тюпа), «персоналистской поэтики» (Б.П. Иванюк). Нигилистическая и скептическая модальность в отношении жанрового стихотворения демонстрируется мыслью о неуместности самой идеи прошлого, воскрешаемой памятью: «*Не* стучись ко мне в ночь бессонную, / *Не* буди любовь схороненную, / Мне твой образ чужд и язык твой нем, / Я в гробу лежу, я затих совсем» [Апухтин 1991: 242]. Стихотворный феномен, возникший в условиях «мнемонической инверсии», резонно рассматривать в качестве стихотворения «анти-памяти» по аналогии и в контексте уже ранее обозначенных «антижанров» («антипамятник», «антиреквием» и т.д.), особенно, когда очевидно наличие в нем показательно атрибутивных апофатических элементов (отрицательных частиц «не» и т.д.), расположенных в акцентной риторической позиции.

«Памяти Фета» А. Блока, «самого скромного и самого скрытного в личной жизни поэта» (В.М. Жирмунский), в тройном модусе памятует лирический объект-адресат, закрепляя прочным образом за собой уже приданный ему статус «стихотворения-реминисценции». Первая мера (модус) поминания определена композиционно и находится в предпосланном эпиграфе, состоящем из цитаты последних стихов «В лунном сиянии» (1885) Фета: «Выйдем тихонько бродить / В лунном сиянии…» [Фет 1985: 132], [Блок 1960: 395]. Второй модус поминания выражен в сходной тематико-образной конституции текста: Блок продолжает использовать аналогичную, как и у предшественника, излюбленную лирическую ситуацию свидания с двойником лирического «я», разворачивающуюся на фоне мистического ночного пейзажа, отвечающую методологическому представлению обоих поэтов о том, что «созданный искусством мир “выше” реальности» [Минц 1999: 363]. Третий фокус поминания расположен в ритмо-синтаксической организации: оба произведения написаны чередующимися трех- и двух-стопными дактилическими стихами с перекрестной рифмовкой (назовем подобный прием мнеморитмом).

Арс. Тарковский, которого, согласно мнению исследователей нельзя «вписать… в какую-либо литературную традицию» [Царева О. 2024: 8],

использует тот же реминисцентный принцип, откликаясь на посмертную память М. Цветаевой стихотворным циклом, состоящим из шести произведений, под общим заголовком «Памяти Марины Цветаевой» (1941 – 1963). Поминальный цикл, с одной стороны, соотносится с общей тенденцией стихотворной циклизации, а с другой, «стереометричней» выражает авторскую модальность в отношении к рефлексируемому объекту, в частности, через мифопоэтику. Обыгрывается этимологическое значение имени Марина (от лат. marina – морская) – в первом стихотворении «Где твоя волна гремучая, / Душный черный, морской прибой…»[149] [Тарковский Арс. 2017: 95], что, с одной стороной, позволяет проследить связь между собственно именем – припоминанием – поминовением, тем самым востребуется жанровая концепция «Памяти…», а с другой, наметить аллюзивные ассоциации с местом гибели поэта (Елабуга, расположенная на берегу Камы). Номинативные семы – *волна, морской* – втиснуты в такой поэтический нарратив, образно-ассоциативный фон которого с особым лексическим строем (архаизмы) и порядком слов, сочетает укор умершей в форме риторического вопроса («Ты, крылатая, звезда падучая, / Что ты сделала с собой?») со славословием: «Как светилась ты, милостивица…»; «Так жемчужина опускается / В заповедную глубину» [Там же]. Все указывает на наличие в стихотворном посвящении фольклорно-обрядовой причети, организованной в единое целое неурегулированным стихом, в комбинации дольника, тактовика, акцентного стиха. Такая разнобойная метрика подчеркивает народность речи, имитирующей эмоциональное общение с живым человеком.

Ей же посвящено знаменитое одноименное произведение Б. Пастернака «Памяти Марины Цветаевой» (1943) с аллюзией на мотив заупокойного жанра реквиема («Ах, Марина, давно уже время, / Да и труд не такой уж ахти / твой заброшенный прах в *реквиеме* / Из Елабуги перенести» [Пастернак 1985: 344]), на мотив поминальной трапезы («Зима – как пышные *поминки*: / Наружу выйти из

[149] Думается, помимо этимологии, существует объяснение данной стихотворной фразы с опорным словосочетанием «морская волна» – оно находится в мемуарных тетрадях самой поэтессы, где колебания и непостоянство памяти уподобляются образу морской волны: «Спроси у морской волны…» [Цветаева 1997: 341].

жилья, / Прибавить к сумеркам коринки, / Облить вином – вот и кутья» [Там же: 345]) и т.д. К тому же в нем фигурирует биографическая деталь – место погребения, да и сама вторая часть (после слов о реквиеме) воспроизводит жанровую содержательность реквиема, близкого по модальности (поминание) жанра.

Из сказанного следует, что «память жанра» играет исключительную роль, определяет и формирует поэтику жанра, обеспечивает его признакам атрибутивный характер. Современная поэзия во многом следует классической, сохраняя преемственность, применяет те же способы мнемонизации. Так, восстанавливаемый через узнаваемые имажинистские образы (месяц, береза), ассоциации обстоятельства гибели (петля) и некоторые мнемонизированные биографические детали предсмертных дней, биографический образ Есенина ярко представлен в «стихотворении-реминисценции» поэта втор. пол. XX века Вяч. Богданова «Памяти Есенина»: «Рухнул месяц с голубых высот. / И *березы* / В дымной круговерти, / Словно *петлю*, / Рвали горизонт / И стонали голосом бессмертья» [Богданов Вяч. 2022: 11]. Более того, несмотря на объявленную постмодернизмом игру с классикой, рассматриваемое поминальное стихотворение продолжает реализовывать поэтику использования «чужого» слова. Так, Л. Лосев в произведении «Памяти поэта» (1987), посвященном К. Льдову, использует реминисцентный фрагмент («Вся сцена, словно рамой, / Окном обведена / И жизненною драмой / Загадочно полна» [Лосев Л. 1999: 84–86]), выделяя его графическим курсивом, где он, трижды повторенный, подобно молитвенному заклинанию, укрепляет стихотворную идею желания вечного покоя поэту. Кроме этого, «рамочная тема» текста стихотворного поминания вызывает ассоциацию с могильной надписью, вмещающей в рамку хронологию жизни объекта захоронения.

Однако наряду с реминисцентным в поэтической практике разрабатываются иные принципы жанрообразования «Памяти…», включаются в текст иные структурные компоненты, в частности, документальные и основанные на типизации обстоятельств и человека. Так, еще в «Памяти одного из моих», в

«Памяти В'"» (1843) Ап. Григорьева лирический объект не выявляем, остается incognito как обобщенный образ современника: «И тот же блеск очей / Глубоких, дышащих таинственным укором, / Сияет горестным, но строгим приговором, / И то же бледное, высокое чело…» [Григорьев 2001: 60]. Более того, как и многие жанры, рассматриваемое стихотворение эволюционирует, существенно отстраняясь от традиции. Аналогичное отклонение от «памяти жанра» – к «памяти о жанре», которое меняет траекторию функционирования мнемонической концепции на екклесиастическое забвение, где, если учитывать аллюзивный образ света, еще теплится надежда на реанимирование памяти («*Светятся окна* – как в прошлом столетии, / в синей конфорке светится газ, / и, как еще не рождённые дети, / мёртвые, бывшие, – *светятся в нас*» [Ермакова 2021]), совершает «Памяти памяти» (2009) И. Ермаковой.

Таким образом, реминисценция является действенным инструментом воспоминания (а в обрядовой семантике – поминания) покойного автора. Позволительно сказать о том, что именно в «стихотворение-реминисценцию» реализуется эстетико-эпистемологическая установка лирики на диалог, характеризующаяся специфическим типом отношения субъектов, в основе которого лежит двуединство «я – другой», «нераздельность – неслиянность» автора и героя [Бройтман 1995: 28]. Конкретно она осуществляется в имманентном диалоге с умершим, построенном на его высказываниях. Реминисценция как способ конституирования и репрезентации поэтической речи понимается в более широком значении, чем просто риторическая фигура как цитирование «чужого» слова, его парафразирование и аллюзия на него.

В целом, она является жанрообусловливающим фактором и маркером жанрового стиля и в этом плане воздействует на реципиента «мнемонической суггестией». Конечно, есть и исключения, к примеру, стихотворения Ап. Григорьева: замена адресата с конкретно-персонального на условно-типичный придает реминисценции факультативный характер.

Что же касается внешнего существования жанра «Памяти…», то он, начиная с конца XIX века и в особенности во второй половине XX, может

инкорпорироваться в сборник («Послания, посвящения и *стихотворения на случай*» А. Фета), в «большое стихотворение» (И. Бродский «Памяти Т.Б.»[150]), в цикл (вышеуказанное произведение Арс. Тарковского). Это объяснимо общелирической эволюцией, стремящейся расширить функциональные возможности жанра, выходящие за рамки его канонической тесноты. Наряду с этим отмечается обратная (в сторону структурно-объемного уменьшения) тенденция существования жанра. К примеру, на уровне мотивного существования жанр оформлен антистрофой в композиционном пуанте («В этой жизни помереть не трудно…») в вышепредставленном поэтическом некрологе Маяковского «Сергею Есенину» и в этом виде реминисцирует заключительные стихи «последнего стихотворения» покойного поэта «До свиданья, друг мой, до свиданья».

Кроме того, гибкая структура жанра позволяет ему скрещиваться с балладой («Баллада сирени. *Светлой памяти И.Л.*» И. Кохановского), с валетой («Памяти матери» А.Т. Твардовского), со стихотворным сказом («Ночные встречи. *Памяти Николая Кузнецова*» М. Светлова) и другими жанрами. Также стоит отметить, что в некоторых случаях адресатом памяти в жанровом стихотворении является не столько конкретное умершее лицо, сколько собирательный образ «мы», совмещающий в акте поминания субъекта и объекта лирической рефлексии. В этом случае, что естественно, исчезает принцип реминисцентности – так происходит в «Памяти Брюсова» (1924) С. Есенина: «Мы умираем, / Сходим в тишь и грусть, / Но знаю я – / Нас не забудет Русь» [Есенин 2004: 195]. И тут же диахроническим ответом на стихи Есенина звучит «Памяти ушедших» (1978) Ю. Визбора, которое также апеллирует, вопреки сложившейся традиции, к памяти коллективного объекта и предлагает видеть в лирическом субъекте кооперацию «мы», выступающую не как «аналитическое различение "я" и "другого"», а скорее как «их изначально нерасчленимая целостность, их неосинкретизм» [Бройтман

[150] Жанровое настроение в «Памяти Т.Б.» И. Бродского («Пока не увяли *цветы* и *лента* / еще не прошла через известь *лета*…»; «прими от меня эту рифмо-*ленту*, / которая, если пройдет сквозь *Лету*…» [Бродский 2018: 137]) создается с помощью анжамбемана, парономасии, повторов, вегетативных образов, они же воспроизводят картину непрерывного течения вечной памяти – перформатива реквиема как поминального жанра.

1989: 35], подпитываемую перформативной модальностью клятвы: «*Будем же их помнить* неустанно, / Как они бы помнили про нас» [Визбор 2019: 44]. Здесь уместно вспомнить «Реквием» Р. Рождественского, «Памятник («*Поставим памятник…*»)» И. Бродского, репрезентирующие собирательную позицию субъекта лирического высказывания.

Кроме того, некоторые произведения, связанные с памятью, как, например, «Мы» (1940) Н. Майорова, хотя и не умеют привычной номинации («Памяти…»), все же относятся к рассматриваемому жанру. В нем, стихотворении, сохраняется важная тематическая установка на поминание заслуг целого поколения, на долю которого выпали тяжелейшие исторические испытания, она между прочим, что симптоматично для маркирования реминисцентной поэтики, усиливается инициальным мотивом стихотворного «памятника»: «Не все умрет. Не все войдет в каталог / Но точно пусть под именем моим / Потомок различит в архивном хламе / Кусок горячей, верной нам земли» [Русская советская поэзия 1990: 493 – 494]. Интересно отметить, что мотив стихотворного «памятника», являющийся убедительным и узнаваемым средством реминисценции (воспоминания) заслуг целого поколения, в контексте индивидуального творчества поэта выглядит еще и как автореминисценция собственного стихотворного «памятника», сочиненного ранее в 1938 году. В целом, можно сказать, он, востребованный временем, становится средством воссоздания текстовой памяти, с помощью него достигается «фольклоризация, растворение в языковом/общекультурном опыте» [Лейбов 2011: 28 – 29] и произведение приобщается к мировой мнемонической традиции.

Также не стоит упускать из виду взаимосвязь с данным центральным мотивом поэтики стихотворения эпиграфа из В. Маяковского «Это время трудновато для пера», предпосланного в качестве предустановки на вероятное соотнесение с коллективным объектом поэзии «певца революции», в особенности используемых мотивов поэтического «памятника» (к примеру, лирическое «я» кооперируется с «мы» в неоконченной поэме «Во весь голос», подводя личностные заслуги под коллективные). Подтверждением данной мысли, а заодно и претворением эпиграфической идеи являются заключительные духоподъемные

слова, обращенные гимном памяти человеку XX века: «*И, как бы ни давили память годы*, / *Нас не забудут* потому вовек, / Что, всей планете делая погоду, / Мы в плоть одели слово “Человек”» [Русская советская поэзия 1990: 495].

Таким образом, стихотворение «Памяти…» соблюдает в своей поэтике основную концептуальную установку на поминовение – повторяемое[151] после смерти индивидуально-рефлексивное, в отличие, скажем, от реквиема, обращение к памяти покойного (хотя и существуют исключения: к примеру, «Памяти ушедших» Ю. Визбора), часто определяемое ритуально-обрядовой традицией, регламентирующей учет поминальных мероприятий. Стабилизирующим жанровую матрицу компонентом, встречающимся практически во всем репертуаре произведений жанра, является, помимо его самоназвания, реминисцентный принцип: поминальная тема призвана отсылать не только к жанровым прецедентам [Ахапкин 1999], но и сама служить способом порождения памятного текста, высказывающегося словами поминаемого автора, отчего жанровому стихотворению может быть присвоен номинатив «стихотворения-реминисценции». Данный номинатив «стихотворения-реминисценция» с вытекающим из него предикативным свойством перманентного поминовения в онтологическом и эпистемологическом аспекте стремится продлить посмертную память о человеке, хотя бы в виде эйдетического присутствия мнемонической энергии в бытии. Поминальное стихотворение «Памяти…», в отличие от твердой жанровой формы, имеет некоторые отклонения от нормы, колеблющие и раздвигающие границы жанрового инварианта. К таковым можно отнести наличие в некоторых экземплярах условно-типического (указанные стихотворения Ап. Григорьева), вовсе абстрактного адресата («Памяти прошлого» А.Н. Апухтина), определяющегося общим типом мироотношения («идеей человека»), характерного для данного времени; присутствие собирательного субъектного образа, чья трансформация обусловлена общими законами изменения субъектно-образной структуры русской поэзии; изменение самих основ жанровой

[151] Повторяемость жанра корреспондирует с общекультурной установкой на тотальное воспроизведение первоначального акта (об этом говорилось выше в Главе 1 – «Культурологическое освящение памяти»), сотворенного с помощью поэтического слова в значении воскрешения.

энтелехии – от «памяти жанра» к «памяти о жанре», вызванное объективной диахронической эволюцией жизни жанра.

4.2. Реквием стихотворный

Рецепция и освоение русской культурой католического жанра заупокойной литургии во многом были предопределены более чем двухвековой традицией отечественных музыкальных произведений in memoriam [Андрущак 2008], которая не могла не повлиять на литературу, особенно романтизма. Именно с него начинается использование сначала поминального мотива («Моцарт и Сальери» Пушкина), а затем адаптация и перенесение самого жанра в мнемоническую систему русской лирики.

Кроме того, стихотворный реквием близок православному поминальному обряду с его пожеланием покоя почившему и загробного благоденствия, встроенных в молитвенное «Спи спокойно…», «Царствие небесное и вечный покой…», «вечная память» и т.д. Молитвенное обращение к Богу об одарении усопшего покоем восходит к ранним временам христианской церкви, когда «по традиции Древней Церкви, совершалось ежегодно в день его смерти. Особым образом отмечались третий, девятый (или десятый) и сороковой дни по кончине христианина» [Православие 2021: 760 – 761]. В корпусе основных текстов, поминального богослужения, помимо панихиды, значатся заупокойные ектении и тропари «Святых лик», «Покой, Спасе наш», псалмы 50 и 90, входящие в состав «Канона о усопшем (усопшей)», где, как правило, после отпуста диакон возглашает: «Во блаженном успении вечный покой подаждь, Господи, рабу Твоему (имя) и сотвори ему вечную память». Хор трижды поет: «Вечная память» [Там же]. Предположительно, жанр стихотворного реквиема возникает из хронотопа поминального надгробного камня, представленного в христианском храме кануном – четырехугольным столом, вокруг которого творится память о покойном в рамках заупокойной мессы (католицизм) или панихиды (православие). В этой связи, поскольку храм представляет собой, согласно П.А. Флоренскому синтез искусств [Флоренский 1996: 199–215], то в реквиеме как частице литургии он сохранен, но на практике распадается на отдельные

жанровые виды в музыке и литературе. При этом сама тематическая интенция жанра, наследующая основные имагинативные архетипы из богослужебной практики, продиктована тем, что «в противовес смерти, разрушению, беспамятству обращение к памяти дарует и покаяние, и возможность поминать тех, чьи имена и места захоронения могут быть забыты и сокрыты, и почувствовать – жизнь бесконечную [Радомская 2019: 196].

«Реквием» (конец 1860-ых г.) А.Н. Апухтина, следуя общераспространенному пониманию жанра, использует форму оригинального реквиема (молитвы), в котором 1, 2 и 5 строфы являются по существу переложениями католической молитвы с лейтмотивом страдающего лирического «я». Причем 1 и 5 части образуют композиционное кольцо, усиливая в целом поминальную концепцию стихотворения (императив вечного покоя). Вдобавок к этому же экспрессивная нагрузка реквиема акцентуируется так, что дважды цитируемая фраза интроитного раздела жанрового источника («Вечный покой дай ему, Господи…») складывается из находящихся в сильной позиции стиха анафорических повторах:

Вечный покой отстрадавшему много томительных лет,
Пусть осияет раба Твоего нескончаемый свет!
Дай ему, Господи, *дай ему*, наша защита, покров,
Вечный покой со святыми Твоими во веки веков!
[Апухтин 1991: 156].

В 1865 г. пишется симптоматический для «пострефлективного антитрадиционализма» нигилистический в основе – «Requiem» Л. Пальмина, в котором вечному покою противопоставлена революционная борьба: «*Не* нужно *ни* гимнов, *ни* слез мертвецам, / *Отдайте* им лучший почет: / *Шагайте* без страха по мертвым телам, / *Несите* их знамя вперед!» [Русская поэзия XIX века 1974: 518].

Негативная реакции на жанр (антиреквием) продемонстрирована апофатикой, формализуемой и эмфатически маркированной анафорическими отрицательными частицами *не* и *ни*. «Повтор элементов – это концентрация всех

“сил” в тексте: смысловых, композиционных, структурных – это же наиболее мощное средство связи в нем» [Штайн 1989: 37]. Характерным в этом плане является зачин стихотворения: «*Не плачьте* над трупами павших бойцов, / Погибших с оружьем в руках, / *Не пойте* над ними надгробных стихов, / Слезой *не сквернite* их прах» [Русская поэзия XIX века 1974: 518].

Жанр стихотворения М. Цветаевой («Уж сколько их упало в эту бездну…», 1913) можно номинировать как «На смерть самой себя». В нем реквиемное содержание «вербально не закреплено, но, тем не менее, содержится в высказывании» [Раков 1999], а именно – отходная молитва по своим современникам, прежде всего – по самой себе. Поэтому специальным атрибутом автопрезентационной манеры реквиема становится екклесиастический антимнемонический (забвение) мотив в духе последнего стихотворения Г.Р. Державина «Река времен в своем стремленьи…» («И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей…»): «Уж сколько их упало в эту бездну, / Разверстую вдали! / Настанет день, когда и я исчезну / С поверхности земли» [Цветаева 1994: 190]. Его присутствие обусловливает наличие в структуре «автореквиема» обращения-завещания к потомкам, едва замещающим заупокойную молитву исходного жанра предложением посмертной любви к автору строк за его особость: «Я обращаюсь с требованьем веры / И с просьбой о любви» [Там же: 191].

Синтез реквиема и гимна представляется стихотворением «Умершим мир!» (1914) В. Брюсова. Возвышенная речь реквиемного гимна обращена к поминаемому субъекту «мы», предваряющаяся анафорическим восклицанием и фонетической итерацией (мер – мир), выражающими канонический императив мира и успокоения покойным: «*Умершим мир*! Пусть спят *в покое* / В немой и черной тишине… // Умершим мир! Их *память* свято / В глубинах сердца *сохраним*» [Брюсов 1981: 275].

Воспроизведение живого впечатления от поминального обряда оставляет в мотивной структуре стихотворения С. Есенина «Поминки» (1915) мнемонический след в виде стихов, входящих в поминальный канон («Канон о усопшем»): «И

поет дьячок за поминаньем: / «Раб усопших, Господи, помилуй» [Есенин 2004: 118].

Особенно широкое распространение реквием приобретает в трагические времена. Показательной в этом плане является, конечно же, поэма А.А. Ахматовой «Реквием» со вставочными жанрами мортальной типологии, в частности, причетью [Лейдерман 2010: 144–157], с мотивами стихотворного «памятника» и собственно реквиема, выражающими надежду на посмертную память: «Пусть так же они *поминают* меня / В канун моего поминального дня. // А если когда-нибудь в этой стране / *Воздвигнуть* задумают *памятник* мне…» [Ахматова 2021: 360].

В поэтическом шестичастном произведении – поэме «Памяти защитников» (1944) Ольга Берггольц использует реквием в виде композиционной вставки, обрамленной просьбой девочки написать реквием по убитому на Вороньей горе (архетип камня) брату и органично входящей в сходный по тематике поминальный жанр «Памяти…», также обычно «закавыченный» предисловием и эпилогом. Мотив же заказного реквиема используется в виде традиционной жанровой меты, генетически отсылающей к «Моцарту и Сальери» Пушкина, а также «Реквиему» А.А. Ахматовой. Как и пушкинскому Моцарту, заказ дается тяжело: «Она, чужая девочка, не знала, / какое сердцу предложила бремя, – / ведь до сих пор еще за это время / я *реквием* тебе – тебе![152] – не написала» [Берггольц 2021: 104]. Понятным образом реквием через личную «чужую» память обращен к собирательному образу героя, названному «Сумевший Подняться», образу, воплощенному в защитниках города Ленинграда: «*Не все имена поколенье запомнит*. / Но в том исступленный, клокочущий полдень / безусый мальчишка, гвардеец и школьник, / *поднялся* – и цепи штурмующих поднял» [Там же: 105].

В поствоенное время реквием стихотворный возвращается одноименной поэмой Р. Рождественского (1962). Характерно и закономерно то, что произведение предуведомляется авторским эпиграфом-посвящением, апеллирующим к поминальной памяти: «Памяти наших отцов и старших /

[152] Редупликация: «тебе – тебе!» способствует усилению акта поминовения как повторяющегося действия воспоминания (поминания).

братьев, памяти вечно молодых / солдат и офицеров…» [Рождественский Р.]. Как и реквием Ахматовой, поэма Рождественского вбирает жанры, обусловленные тематической рефлексией смерти (коллективная эпитафия), поминальных обрядов и т.д. Причиной такого полижанризма, с которым органично (на правах изоморфии) сочетается подражание микрополиметрии Маяковского [Гаспаров 1984: 275], можно считать статус субъекта-декламатора поэтической речи, объединяющего эпическое и лирическое начала, и в этом плане напоминающего античных корифея или хорега с присущим им личностно-общественной интерпретацией значимых событий, равно как и для лирики Каллина и Тиртея. Речевой субъект поэмы Рождественского берет на себя коллективную ответственность за призыв выразить адекватное отношение к предкам, погибшим в бою с иноземными захватчиками: «*Вспомним* всех поименно, / горем *вспомним* своим…» [Рождественский Р.]. Между прочим, такая инвокативная формулировка, поименно называющая поминаемых, близка к христианскому молебну об усопших и мартирологу, что подчеркивает в реквиеме важную культурную преемственность от православной традиции, а монологическое обращение к «черному камню» как к коллективному памятнику безымянного солдата отсылает к архетипу надгробного камня – центру поминального церемониала и источнику жанра, дублирующего рудиментарный образ каменной горы (Голгофа), на котором распят был Христос и который расположен в правом (поминальном) пределе православного храма. Каждый из этих военных реквиемов является художественной экспликацией универсальной мнемонической формулы-гномы «никто не забыт, ничто не забыто» О.Ф. Берггольц. Таким образом, синтетическому реквиему на жанровом уровне вторят метрический (микрополиметрия) и субъектно-образный синтезы.

Помимо коллективного адресата, реквием, как и в европейской поэзии (Рильке, Мариан), в основном, посвящается конкретному лицу, при этом у него ощутимо меняются жанровые установки. Так, мнимый «Реквием по Владимиру Высоцкому – шоферу и гитаристу» (1971) А. Вознесенского имеет жанровые признаки стихотворения «Памяти…», поскольку в нем перечисляются, нередко аллюзиями, поэтические заслуги Высоцкого. В опять же мнимом реквиеме

Вознесенского «Неизвестный – реквием в двух шагах с эпилогом» (1964) проступают очевидные признаки стихотворного «памятника»: («я чувствую, как памятник ворочается в тебе»), посвященного лейтенанту Эрнсту Неизвестному (фамилия приобретает значение неизвестного солдата), спасенному Жизнью от Смерти, как в средневековом моралите, и адресованного скульптору [Вознесенский 2015: 193]).

Элегическая ситуация усталости от жизни, потерянном времени, отрефлексированная в прошедшей форме глагола «был, было, были», мотивирует лирическую героиню «Осеннего реквиема» (2021) современной поэтессы Татьяны Царёвой довольствоваться тишиной осенней природы, образ которой рудиментом заупокойной молитвы подытоживает лирическое настроение в конце произведения, снимая экзистенциальную нагрузку в медитации о пройденном земном пути: «Мне довольно всего – посмотрю без улыбки, / Как теряется время в увядших годах, / И *тихонечко* ночь мне *сыграет на скрипке* / Звездный реквием о промелькнувших годах» [Царева Т. 2021: 15]. Помимо осеннего с соответствующими коннотациями настроения, точкой притяжения мотива реквиема служит в этом стихотворении музыкальный контекст – ночная мелодия заупокойного жанра, отсылающего к прецедентному «Реквиему» Моцарта, инициировавшему возникновение жанра в русской поэзии («Моцарт и Сальери» Пушкина). В итоге наложение модальности реквиема на тематическую грунтовку элегии (осень) с общим для них экзистенциальным настроением, образует синтетический жанр, номинированный названием и вполне узнаваемый реципиентом.

Приблизительно в той же тональности, продиктованной отсутствием жизненных перспектив в будущей жизни, отягощенностью прошлым, затянутой душевной опустошенностью, написан цикл стихов «Реквием» И. Герасимова. Вот его показательное начало: «Как странно – молодость ушла, / Ушла любовь, обыденность осталась» [Герасимов И. Цикл стихотворений]. Очевидно, в данной тенденции можно видеть стилистическое замещение элегического жанра реквиемом. Доминирующий в эпоху «художественной модальности» стиль

узурпирует, как и в случае с реквиемами Цветаевой и Царевой, мироотношение элегии, подчиняя его авторским намерениям.

В условиях девальвации жанровой системы, наступившей с окончанием нормативно-канонического периода в истории русской и европейской литератур (начиная с XIX в.), в результате модернизации жанрового мышления, демонтирующего изначально прочные связи жанра и темы взамен доминанте жанровой модальности, на ее место (жанровой системы) вступают стихотворные циклы, книги, сборники, «большое стихотворение», фактуализирующие художественное целое в синтезе входящих в его состав жанровых компонентов. Жанровую систему в определенном смысле сменили поэма «Реквием» А. Ахматовой, «“Маленький реквием”…» («большое стихотворение») Е. Мнацакановой, содержащие в своей структуре несколько жанровых мнемонических образований – вставки, мотивы.

Эклектичный (гибридный) по своему сложению «Маленький реквием» (первая ред. 1976, посл. ред. 2004) Е. Мнацакановой органично сочетает и православную панихиду, и собственно католический реквием, и народные причитания. (В хронологическом перечне основных биографических дат и событий он репрезентируется как «“Маленький реквием” на текст старинного русского погребального псалма “Аще не побоюся зла”» [Мнацаканова 1982: 213].) В этом наблюдается преемственность с «Реквиемом» Ахматовой.

Жанровое задание стихотворения Е. Мнацакановой номинировано посвящением «Памяти Доктора Анны N.» (возможно, и здесь, в имени Анна, используется намек на Ахматову). Авторские стихи перемежаются с псалмами – обязательными элементами заупокойного песнопения, кондаками (показательна рефренная строка: «НАДГРОБНО РЫДАНИЕ ТВОРЯЩА ПЕСНЬ…» из кондака заупокойного богослужения). Кроме того, вегетативная семантика подразумевает надежду на будущее воскрешение к жизни вечной – главной концепции христианства. Она репрезентируется с помощью словесной парцелляции и графического выделения смысловой группы: «вы ве тра вы молодой могильной РОСТ И ЦВЕТЕНИЕ РОСТ ТРА / вы молодой РАСТЕНИЕ» [Мнацаканова 2004: 89]. Все это, включая многочисленные сентенции из Библии, явно выступающие

объектом музыкального сопровождения и потому стилизуемые под текст литургического предназначения, представляет реквием совсем в ином качестве, а именно – реконструкцией риторической древнерусской традиции «Слова на смерть…» на новой основе, жанровыми компонентами которой являются эпицедиум, «На смерть…», плач, литургические кондак, псалом и т.д.

Мозаичный характер «Маленького реквиема» отмечается многими исследователями, к примеру: «Итак, синкретичность мировоззрения самой Мнацакановой, “объёмность” мышления – ключ к замыслу её творчества. В книге стихов “Arcadia” (названной от производной отчества поэтессы Аркадиевна) все жизненные явления – смерть, жизнь, память, любовь – неразделимы, они повторяются друг в друге и перевоплощаются одно в другое» [Япишина 2019: 184].

Другой, постмодернистский реквием поэтессы «Осень в Лазарете Невинных Сестер. *Реквием в семи частях*» (1971 – 2003), являет собой также генетически восходящий к музыкальному жанровому прототипу Моцарта и использующий синтетические достижения поэтической классики, авангардистской словесности и визуальной поэзии, транслингвизм и т.д. [Орлицкий 2022] художественный опус и предлагает не менее оригинальное прочтение. Оно выходит за рамки привычного восприятия произведения: в нем совмещаются несовместимые по эстетическим основаниям концепты – детство и смерть, размыкающие время навстречу новому восприятию действительности в подготовке с вечностью. Семичастный, ориентированный по своей структуре на генетический католический прототип, текст инкорпорирует эмоциональную, отягощенную болезнью, подавленность лирического «я». В таком статусе реквием попадает в категорию, с одной стороны, стихотворения «на случай», с другой же стороны, произведение отличается содержательной (даже – дискурсивной) мозаичностью, что не характерно для канонического жанра и вместе с тем – для жанровой «концепции человека». Так, эпиграф-посвящение соткан из разных текстов – Библии («Откровение Иоанна Богослова»), баллады «Загробное мщение» Н.С. Гумилева и маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкина: «1. и видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и запечатанную семью

печатями 2. НЕ ТВОРИТЕ ДЕЛА ЗЛОГО МСТЯТ ЖЕСТОКО МЕРТВЕЦЫ 3. Слушай же, Сальери, мой requiem...» [Мнацаканова 2018: 259]. Из него же читатель узнает, что перед ним вызванный автобиографическими событиями автореквием («*Посвящается М.-N.-E.*»: аббревиация, воспроизводящая немецкое имя автора *Elisabeth Netzkowa (Mnatsakanjan)).*

В целом реквием Мнацакановой значительно, практически беспредельно, расширяет потенциал жанра, привлекая различные источники, скрещивая внутри поэтического поля структурные элементы разных произведений, варьируя и комбинируя классическое стихосложение с верлибром (излюбленный стих-лестница Маяковского сочетается со стилистической деконструкцией языка Хармса) и прозо-лирикой (лиро-драмой), тем самым имитируя поток сознания, в котором игра слов и повторов, использование многочисленных паронимов сопровождается включением латинского текста, нечленораздельного звуко-буквенного ряда и т.д. Мнемоническая энергетика реквиема, пропитанная аллюзиями и реминисценциями, проецирована в автобиографическую рефлексию попавшего в больницу человека, мотивирующего распевать как заклинание: «requiem, requiem, упокой, никогда / не вернуться домой! / лазарь – брат / лазарь – свят / лазарь – свет / ОСВЕТИ / освети ослепи / ОСЛЕПИ / Requiem, Requiem, упокой, никогда не забыть СМОТРОВОЙ» [Там же: 276]. Болезнь, архетипически использующая образ евангельского «расслабленного Лазаря», оборачивается в итоге воскресением к жизни через проливающийся молитвенный свет, через самовнушаемое заклинание «верую»: «я рядом я громом RESURGAM resurgam / я небом resurgam! восстану я гряну» [Там же: 283]. Центрообразующее «RESURGAM» (возрождение) упрочивается образом заключительных фигурных стихов в виде креста, символизирующее многозначный смысл: от выздоровления – до перехода к новой жизни во Христе (реквием является терапевтическим инструментом выздоровления биологического автора). И в этом образе вертикального креста воспроизводится сингулярность вечности и временности, смерти и бессмертия, бытия и небытия, он же порождает феномен «вертикального времени» (М.М. Бахтин), пригвожденного к шкале Axis mundi (Ось мира), которая символизирует сакральный мифологический центр мироздания, средоточие

гармонии – космического порядка и всех смыслов вселенной. Как писал М.М. Бахтин: «Временная логика этого вертикального времени – чистая одновременность всего (или “сосуществование всего в вечности”)» [Бахтин 1975: 307]. Наглядно, образом креста, реквием призван, соответственно поэтике жанра, соединить нижнюю и верхнюю сферы бытия. Примечательной особенностью реквиемов Мнацакановой становится то, что важному событию прошлого из жизни личности придается вселенский смысл. В этом и заключается основная поминальная идея, собирательная по существу.

Таким образом, синтетический жанр реквиема, вбирающий жанры литургии (кондак, молитва и т.д.), переходит на новый уровень развития – в психо-лингво-речевую сферу, образуя своеобразный реквиемный дискурс (вспомним аналогичный статус реквиема у Рильке, соответствующий определенному способу общения с адресатами), так как представляет собой «совокупность коммуникативных и вербальных параметров, определяющих способы осуществления коммуникации в определенной социальной сфере, получающих материальную реализацию в виде формации текстов, маркированных наличием специфичных языковых структур (стилистических черт) и воплощающих особый способ отражения мира, принятый в рамках данной коммуникативной сферы» [Мишанкина 2010: 67]. Фактически жанр становится способом тематического ведения диалога в рамках одной коммуникативной установки, объединяющей речи с самим собой, обществом, культурой и историей, а также составляет одну из характернейших интенций неклассической парадигмы художественности – «интерпретационное вариантообразование» [Доманский 2006]. Итак, разнообразие реквиема в его новейшей истории показывает, что он обладает достаточно большой жанровой пластичностью – способностью приспосабливаться к другим художественным формам и органично вписываться в историю литературы (пример тому – реквиемы на военную тематику). Кроме того, в исторической перспективе можно отметить, что реквием преодолевает собственную поэтику за почти двухсотлетнюю историю, показывающую развитие от подражания-переложения – до эклектичной формы (Е. Мнацаканова), в

которой синкретический стиль скрепляет в единое художественное целое разнородные жанровые начала и мировоззренческие установки.

Таким образом, прочерчивается жанровый путь русского стихотворного реквиема, наполненный разнообразными формами воплощения художественной рефлексии, среди которых – многочастное стилизованное произведение, ориентированное на структуру канонического реквиема и предназначенное для музыкального исполнения («Реквием» А.Н. Апухтина) с узнаваемым атрибутируемым жанровым мотивом («Упокой, Господи, душу усопшего врага твоего»), поэма-посвящение М. Цветаевой «Маяковскому» (1930), поэмы (А. Ахматова, Р. Рождественский), жанровый синтез – элегии и реквиема вплоть до ассимиляции первой в содержательности второго («Осенний реквием» Т. Царёва, «Реквием» И. Герасимов). Эволюционирует стихотворный реквием так же в представлении объекта поминального упокоения – от традиционно коллективного до автобиографического, подвергается, при этом, ротации «типовая позиция лирического субъекта» (В.И. Тюпа) «я» / «мы» («Уж сколько их упало в эту бездну…» М. Цветаевой, указанное стихотворение Т. Царёвой), как и в направлении художественной модальности – от серьезного до иронического («Неизвестный – реквием в двух шагах с эпилогом» А. Вознесенского) и т.д. При этом жанр не растрачивает самые узнаваемые характерологические атрибуты, присущие его матрице – заупокойно-поминальная модальность, септимная структура, включающая на постоянной основе перформатив «покоя», музыкальная тональность, христианские образы-концепты – вечности, надежды на лучшее, многочисленные итерации и т.д.

Важным рудиментарным признаком реквиема, используемым во всех образцах жанра, становятся повторы – знаки поминального молитвенного обращения, стилизующие производный текст под исходную тематическую молитвенную основу (перформатив мольбы). Их множество у Рождественского («Помните…»), они же в виде стилистической паронимии присутствуют в «Реквиеме» Е. Мнацакановой (XX в.), семичастное стихотворение которой исполнено в формальном сходстве с католическим источником.

В применении к жанровой типологии объекта лирической рефлексии можно говорить о так называемом военном реквиеме (поэма Р. Рождественского, «Памяти защитников» О. Берггольц), элегическом реквиеме («Осенний реквием» Т. Царевой, «Реквием» И. Герасимова), автореквиеме («Уж сколько их упало в эту бездну…» М. Цветаевой), синтетическом («Реквием» А. Ахматова), синкретическом (реквиемы Е. Мнацакановой).

Самые прочные связи жанра устанавливаются со стихотворением «Памяти…», что объяснимо сходством их жанровой модальности. Кроме того, сочетающий коллективную и индивидуальную рефлексию реквием «Уж сколько их упало в эту бездну…» М. Цветаевой выстраивает целое ответвление подобных вариаций жанра, известных по поэме «Реквием» Р. Рождественского, «Памяти защитников» О. Берггольц. Реквием, хотя и не всегда охотно, контаминирует с другими жанрами мнемонической поэзии. Альянс стихотворения «Памяти…» и реквиема, которому способствует общее тематическое основание поминовения, становится определяющим, к примеру, при создании настроения в валете «Прощании с друзьями» (1952) Н. Заболоцкого, составляет содержательное ядро при композиционном обрамлении стихотворения «Памяти защитников» О. Берггольц. Сочетание же его с элегией приспосабливает к ситуативно-временному мироощущению, импонирующему внутреннему миру лирического «я» в «Осеннем реквиеме» Т. Царевой. Направлением лирической рефлексии, уместным для реквиема, распределенного одновременно (молитвой) в «верхнем», памятованием – в «нижнем» пределах семиоиической организации бытия, становится цикл.

4.3. Поэтический мартиролог

Мартиролог по причине большей укорененности в католической традиции не имеет такого большого распространения в русской поэзии, а те жанровые формы, содержание которых обусловлено тематическим направлением, близким к репрезентации поименного списка мучеников, имеют аутентичные поэтические аналоги в отечественной лирике, регламентированные также мнемонической принадлежностью (дневниковая форма прозо-лирического мартиролога Андр. Тарковского, поэтическая антология А. Ахматовой).

Впервые с мартирологом русская поэзия знакомится в «Видении на берегах Леты» (1809) К. Батюшкова. Сюжет, построенный на основе античного анабасиса («Разговоры в царстве мертвых» Лукиана), в сатирической форме передает «перевернутую» эстетику загробного мира. Мотив мартиролога оказывается частью сюжетообразования и несет не просто факультативную функцию перечисления имен умерших поэтов, он, поднимая проблему вековечности творчества, выражает концепцию «антипамятника», что в принципе предвосхищено образом Леты в самом заголовке: «*Поглотит* Леты *всех* струя, / *Поглотит всех*, иль я не я!»; «Так теням сим не весть числа! /*Идут* толпой в ущелья тесны, / К *реке забвения* стихов, / *Идут* под бременем трудов» [Батюшков 1964: 96], а также поэтикой лексическо-интонационных повторов.

Жанровая модальность мартиролога, оформленная мотивом, легла в содержание единственного для него подходящего жанра элегии «Бородинское поле» (1829) Д.И. Давыдова. Присутствуя на месте «вековечной славы», лирический субъект, докучаемый мирными заботами, вспоминает победу Бородинской битвы, обращается к ее героям-полководцам: «Вождь гомерический, Багратион великий! / Простри мне длань свою, Раевский, мой герой!» [1812 год в русской поэзии 1987: 66]. Не находя ответа, он с сожалением произносит «И я, питомец ваш, склонясь главой у плуга, / Завидую костям соратника иль друга» [Там же]. Удивительным образом в произведении сочетаются печаль настоящего с торжеством прошлого, прерывающего общеромантическое элегическое представление о жизни как ожидании смерти. От этого задача элегического неизбежно сужается, лирический субъект не желает остановить ушедшее мгновенье, чтобы продлить существование, а стремится разделить посмертную славу прошлого, целиком отдавшись поминальной памяти. Близкостоящее по жанровой модальности – поминальное слово в честь героев Бородинского сражения с элементами стихотворения «На смерть…», выраженное в форме исторической элегии[153], звучит в «Поминках по Бородинской битве» (1869) П.А. Вяземского.

[153] Влияние документального стиля произведения на мемуары утверждается самим автором в «Воспоминаниях о 1812 годе». Поэтому невольно возникает мысль о сравнении с исторической элегией Пушкина «Воспоминания в Царском Селе», 1814 г.

Несмотря на кажущееся сходство с поминальным циклом А. Галича «Возвращение на Итаку», «Венок мертвым» Ахматовой, имеющий прототипом поэмы «Учителям Бурдигалы» Авсония (латинский поэт с откровенным пиететом и душевной нежностью вспоминает о своих наставниках), обладает рядом особенностей, позволяющих отнести его к мартирологу. Композиционная асинхронность структурных частей (временной разброс написания произведений составляет 40 лет: от 1921 – до 1961) обеспечивается модальностью мартиролога – отношением к коллективному объекту поминания как мученикам, которое и придает внутреннее единство и завершенность художественному целому: «Весь яд впитал, всю одурь выпил, / И славы ждал, и славы не дождался…. / И задохнулся» (I Учитель. *Памяти Иннокентия Анненского*) [Ахматова 2021: 254]; «Только память о мертвых поет… / Две войны, мое поколенье, / Освещали твой страшный путь» (II. «De profundis… Мое поколенье…») [Там же: 255]; «И над ними склонюсь, как над чашей…» (III. *О. Мандельштаму*) [Там же: 256]; «Каждая клумба в парке / Кажется свежей могилой. / Оплаканы мертвые горько…» (XII. Царскосельские строки) [Там же: 261]. Композиционная асинхронность компенсируется, что важно в контексте восприятия мартиролога, символическим количеством (12 стихотворений), сигнализирующим о суггестивном сходстве с православным поминальным календарем.

Таким образом, посмертная память, воздвигнутая поэтам, которые показаны мучениками исторических обстоятельств, свидетельствует в пользу того, что «Венок мертвым» А. Ахматовой представляет собой мартирологовый цикл стихов.

Цикл стихов Ю. Терапиано «Французские поэты» («П. Верлен», «Артюр Рембо», «Стефан Малларме», «Леконт Де Лиль») с похожей коллективной установкой на поминание, что видно из названия, посвящен покойным поэтам-символистам Франции. Описание их заметных биографических характеристик, соотносимых с доминантными чертами творчества, лежит в основе каждого стихотворения. Секуляризированная модальность стихотворного мартиролога выполняет задачу поминального психобиографического портрета указанной литературной эпохи. Благодаря демонстрации отложившихся в памяти штрихов характера и привычек (к примеру, о Де Лиле: «Был сдержанным…», «Был одинок.

Везде и всем чужой…» [Терапиано 1963: 54]), индивидуализирующих личность каждого из поэтов, они предстают последующим поколениям живыми носителями европейской культуры XX века.

Если мартиролог Ахматовой миметизирует в архитектонической организации текста «память жанра», а в стихотворном цикле Терапиано сохраняется жанровая модальность, то сборник стихотворений Вс. Рождественского «Родные имена», обращенный к памяти поэтов (Пушкин, Шевченко и т.д.), перифразируя название «О родных» (паренталии) Авсония, репрезентирует «память о жанре» – аллюзивное отклонение от традиции. И мемуарная форма мартиролога («Мартиролог: дневники 1970 – 1986»), представленная в литературном творчестве режиссера Андр. Тарковского, отличается от произведений гомогенной жанровой типологии мартиролога дневниковым форматом автобиографии.

И как всякая автобиография – от лирической с типологичными заголовками «О себе» до записных книжек, дневников, воспоминаний – то, что называется общим для них термином «человеческий документ» (возникновение, становление и использование термина см.: [Яковлева 2012]), заведомо предполагает установку на освидетельствование своей души словом, на организацию жизненного опыта в упорядоченном пространстве письма и т.д. Этим и определяется то, что в дневниковые рубрики основных автобиографических событий, отобранных и записанных автором, входят многочисленные мнемонические жанры как лирические, так и прозаические. Рассмотрим подробнее жанровую структуру и особенности данного мартиролога.

Во-первых, сами дневники Тарковского разделены на семь частей, что явно намекает на архетипическую символику, содержащую онтологический смысл. Сразу, вместе с тем, вспоминается ветхозаветная книга «Бытие» с ее идеей семидневного творения мира Богом[154]. Таким образом, автор подчеркивает глубокую значимость своего произведения, представляющего собой не просто «перечень страданий», «перечень злоключений», а способ прохождения

[154] Литературная газета отражает идею символики мартиролога Тарковского самоговорящим заголовком статьи «Семь перечней страданий Андрея Тарковского» [Семь перечней страданий Андрея Тарковского 2008].

жизненного пути христианином, несущим свой крест страдания. В помощь такому пониманию выстраиваются синонимические метафоры и контекстуально-образные аллюзии – хождение по мукам, мытарство души, 7 кругов Дантового Чистилища.

Идейно-художественный замысел мемуарного мартиролога предполагает разные жанры мнемонической поэзии. Уже в самой первой тетради дневников Мартиролога, датируемой 1970 годом, встречаем жанр, обращенный лирической рефлексией в экзистенциальное прошлое автобиографического «я» – стихотворное «Воспоминание»:

Сквозь пыль дорог, через туманы пашней,
Превозмогая плен падения вкось,
Горячим шепотом пронзенное насквозь
Пространство детства!

[Тарковский А. 2008: 24].

Мотив стихотворного «Памятника», трансформированный в мотив прозаического аналога и одновременно выступающий вставочно-жанровой структурой в визионерском жанре – сновидении, придает мартирологу христианский смысл: «Нынче ночью приснился сон: будто я умер, но вижу, вернее чувствую, что происходит вокруг меня… Время перестает существовать, страх. Ощущение бессмертия. Мне виделось место (сверху, откуда-то с потолка), где устанавливают постамент для гроба. Людей, суетящихся по поводу моей смерти. А потом я воскрес, но никто не удивился…» [Там же: 118].

Большие потенциальные возможности мнемонического интертекста реализуются Тарковским в виде интерполированных цитат из Библии: «1. И когда перейдете за Иордан, в землю, которую Господь, Бог твой, дает тебе, тогда *поставь себе большие камни* и обмажь их известью; 2. И напиши на *камнях* сих все слова закона сего, когда перейдешь за Иордан» (Втор. 27:1,2) [Там же: 426], в которых прочитывается семантика посмертного памятника. (Интерпретация этого места такова: Иордан – это художественные (творческие) открытия автора, заповеданные (дарованные) ему свыше, камни – это дневники в форме

Мартиролога.) Объяснение избранного жанра мартиролога открывается в следующей цитате из «Былого и дум» А.И. Герцена: «Личность человека у нас везде принесена на жертву без малейшей пощады, без всякого вознаграждения» [цит.: Тарковский 2008: 426]. Элементом мнемонического выступают также всякого рода аллюзии и реминисценции – контекстуальные, интертекстуальные и проч. Например, перед поездкой в Италию в 1979 года автор выносит свое мироперeживание в подзаголовок: «Господи, пронеси!» [Там же: 193], который парафразирует евангелиевские слова, произнесенные Христом в Гефсиманском саду перед началом земных мучений: «– Отец Мой, если возможно, то пусть минует Меня эта чаша» (Лк. 22:39). Преследуются тем самым, вероятно, два замысла – тревога о судьбе кинофильма «Сталкера» и укрепление воздействия общей идеи книги «Мартиролог» как воспоминании о перенесенном мученическом пути.

Таким образом, функция интертекстуальных смыслов сводится к удержанию внимания реципиента, напоминая о главном замысле Мартиролога – своеобразном откровении о жизненных мучениях.

Автокомментарий в виде надписи к заголовку второй части «Мартиролог II» использует памятный мотив – «(Заголовок претензиозный и лживый, но путь останется, как *память* о моем ничтожестве – неистребимом и суетном)», который настраивает читателя на заданную им мнемоническую рецепцию – общую как для эпиграфического жанра, так и для конкретного произведения в целом.

Записи от 2 – 3 июня 1973 имеют очевидно жанровый характер стихотворной валеты прощания с Родиной, близкими людьми, вызванные поездкой в Венгрию: «Теперь прощай родная, / Родная сторона / Не помню, убегая, / Родимого окна» [Там же: 98]. Стилистически эти записи сходны с лирикой эмигрантов.

Мартиролог включает в свой состав фрагмент автобиографического жанра – исповеди не без признаков дидактического стиля. «Несмотря на свое все-таки тщеславие, я никак не могу понять смысла той значительности, с которой воспринимается моя персона в других местах: в Италии, Франции, Англии и, в особенности, Швеции…» [Там же: 328].

Таким образом, мартиролог, в котором смешивается проза с лирикой, что соотносимо с древнеримской сатурой, представляет собой автобиографический комплекс мироощущений, в котором главенствует мнемонический метод освоения действительности, места человека в мире, ставит проблему творчества как способа преодоления себя через жизненные препятствия и мучения. В мартирологе мнемонический вектор лирической рефлексии сфокусирован на низовом уровне бытия, сооветствующем поминовению.

Итак, поминальные жанры в мнемонической русской поэзии занимают весьма представительное место. Разнообразие вариантов скрещивания и структурных конституций (мотив, вставка, жанр, синтез жанров) говорит о том, что поминальная поэзия отвечает интересам авторского мировоззрения, читательского ожидания, укладывающихся в общую христианскую картину мира русского человека. А поэтика повторов, характерная для рассмотренных жанров[155] (памятование как воспроизведение прецедента, согласно философскому и культурологическому подходам (глава 1), – самое действенное средство продления его существования), способствует семантизации тематической памяти, изменению ее статуса – из мнемонического в поминальный, что позволяет сделать предположение о том, что, помимо элегии, возможный генезис поминальных жанров связан с идиллией, для которой одним из ведущих «строительных» принципов поэтики является итерация. Согласно В.И. Тюпе, «…идиллическая рефлексия жаждет бесконечного ряда повторений одних и тех же ситуаций бытия» [Тюпа 2012: 22]. Экстраполируя данную мысль на общий контекст мнемонической поэзии, можно сказать, что она уравновешивается двумя противоположными подсистемами: мортальными жанрами, генетически и типологически обязанными элегии (стихотворение «На смерть…», некролог, эпитафия и др.), и поминальными жанрами, в большей степени (мотивы смирения и покоя приобретают превосходство над трагедией смерти) обусловленными

[155] Жанрообусловливающий в стихотворении «Памяти…» фактор реминисценции можно считать одним из вариантов итерации, поскольку в нем очевидно сочетание двух модусов – воспоминаемого и воспоминающего, означаемого и означающего. Также повторение выступает свойством аудиальной рецепции жанровой палитры поминальной подсистемы, функционирующей интенцией памяти в христианской богослужебной практике, где приоритетно устное слово, слово слышимое, а в случае с реквиемом – еще и связанное с музыкальным исполнением.

идиллией («Памяти…», реквием и проч.). Балансиром между ними является мнемонический жанр «воспоминания», довольно часто сочетающий и идиллическое, и элегическое, а также близкие ему – как по родству, к примеру «о детстве героя», так и по типологии позиционирования субъекта рефлексии – автобиография.

§ 5. Мемориальные жанры в русской поэзии (стихотворный «памятник», эпитафия, экфрасис, эпиграфическая лирика, стихотворение «В альбом»)

5.1. Эпитафия

Эпитафия на протяжении всей своей истории демонстрирует приверженность статусу «формульного жанра» (Т.С. Царькова), сочетает в себе мортальность, связанную с темой посмертной памяти, и мемориальность, воплощенную в надписи – неотъемлемой части «мемориальной скульптуры и пластики» [Николаев 1989: 53]. В архитектонике ее, к тому же, пересечены две стратегии – вербальное ёвысказывание от субъекта надписи и со стороны живого наблюдателя-реципиента надгробной надписи. Последний и вовлечен в контекст памятования о захороненном.

Уже в романтический период в жанре наблюдаются некоторые отклонения от традиционного канона. Так, автоэпитафия («Моя эпитафия», 1815) Пушкина модифицирует жанр, придавая ему иронический характер: («Не делал доброго, / однако ж был душою, / Ей-богу, добрый человек» [Пушкин 1950, т. 1: 138]), тем самым впервые переворачивает представления об эпидейктической природе традиционной мортальной формы, присваивая предельно субъективное отношение к табуированной теме посмертного пиетета. К слову сказать, автоэпитафии вообще присущ иронический модус художественности («Эпитафия самому себе» (1797) Н. Львова, «На самого себя» (1790-ые) Д. Хвостова, «Эпитафия» (1809) К. Батюшкова с признаками автоинвективы, юмористическая «Владимир Соловьев лежит на месте этом» (1892) В. Соловьева и т.д.).

Литературная надгробная надпись у Брюсова становится более подчиненной мнемонической идее, несмотря на то, что традиционно сохраняет

«содержательную или тематическую принадлежность жанру эпитафии (например, использование формул)», изобретает «новые повествовательные формы (“У земли”, “Записка самоубийцы”), новые адресаты эпитафии (“У гроба дня”), до этого не свойственные жанру» [Ушакова 2014: 239].

Тематика войны и памяти о ней находит отражение в известном из античности жанре эпитафиального (кенотафиального)[156] эпиникия «Здесь лежат ленинградцы…» (1956) О. Берггольц. По титульной строчке видно, что он инициирован эпитафией с присущим жанру топологическим указанием на место захоронения («здесь»), которая в сочетании с победной песней получила расширенный формат, выходящий за ее обычные параметры. Если бы не отсутствие поименного перечня погибших, эпитафиальный эпиникий в таком виде мог бы быть принят за мартиролог с характерной общей основой для обоих жанров – рефлексией коллективной памяти: «Здесь лежат ленинградцы. / Здесь горожане – мужчины, женщины, дети. / Рядом с ними солдаты-красноармейцы… / Их имен благородных мы здесь перечислять не сможем» [Берггольц 2021: 149]. В структуре произведения присутствует архетип камня, манифестирующийся эпитафиальной надписью-формулой в традиционной апеллятивно-мнемонической функции: «Но знай, внимающий *этим камням*: / *никто не забыт, и ничто не забыто*» [Там же]. Фраза эта высечена на мемориальной стене братской могилы на Пискаревском кладбище в Санкт-Петербурге, что впоследствии позволит ей транслироваться на другие мемориальные инсталляции в масштабах страны. Она, будучи перенесенная на мемориальные сооружения, заложила основную концепцию коллективных эпитафий, посвященных захоронениям воинов, погибших за Отечество. На этом примере виден процесс взаимодействия в рамках жанра эпитафии двух жанров – поминального (стихотворение «Памяти…») и мемориального (эпиграфия).

Несмотря на, казалось бы, мало подверженный изменениям жанр, сохраняющий даже в XX веке ощущение античного размера – элегического дистиха (к примеру, в «Эпитафии», 1917, И.А. Бунина), формульный жанр все же

[156] Кенотаф – мнимая (в силу неизвестности места захоронения) эпитафия, хотя и не часто, но все же представлена в русской поэзии («Кенотафия», XVIII в., И. Дмитриева, «Надпись на камне», XX в., С. Гудзенко).

претерпевает трансформации, вписывающиеся в историко-литературный процесс. Так, следующим (знаковым) этапом развития жанра является «Объективная эпитафия» (1975) Б. Слуцкого. В автопрезентационном заголовке она как бы подводит итог классическому измерению жанра эпитафии, демонстрируя жанровую модель в ее обезличенном виде, но с необходимым набором матричных признаков: лирический субъект – всего лишь предположительный тип авторского визави, запечатлевающий («воспел, прославил и возвел в канон») свои заслуги «навеки в бронзе» [Слуцкий 1991, т. 3: 324]. Поднимаемая проблема субъективизма эпитафиального жанра с легкостью может эксплицироваться на другие литературные формы. И с этой позиции автор полемизирует с формульным основанием жанра. Однако, в сущности, мнемоническая стратегия, поскольку в стихотворении речь идет «по поводу образования эпитафии», предлагает интенцию «памяти о жанре». При этом, что особенно важно, воспроизводится абстрактная типология атрибутов жанра, сохраняющая мнемонический архетип и денотат – обозначаемый предмет памяти, а также диалогическая (дуально-коммуникативная стратегия) природа жанра монологизируется в лирическом субъекте, присваивающим ее в качестве объекта рефлексии. Дискуссионный субъект славы («когда велик, когда и не велик…» [Там же]), вписывающийся в иронический (постмодернистский) модус отношения к традиции (он успешно продолжается серией стихотворений из цикла «Из эпитафий», 1981, С. Кулле), отсутствие нормативной установки на диалог – служат сигналом начала конца жанра эпитафии, демонстрирующего неуверенные возможности сохранения «объективно заслуженной» памяти, в то же время настраивает на глубокие перемены, ожидающие жанр в будущем. В постмодернистском ключе, однако с соблюдением закона «памяти жанра» с его обязательным наличие основных инвариантных признаков (объем, тематическая рефлексия), написана и «Автоэпитафия. Под камнем сим – пустое тело...» (XXI в.) В. Павловой, устанавливающая диалог с читателем с помощью гномически построенной биографии авторского двойника, представленного в образе «пустого тела» (установка на девальвацию возвышенного стиля и сменяющий его иронически игривый тон): «Под камнем сим – пустое тело / той, что сказала не со

зла / гораздо больше, чем хотела, / гораздо меньше, чем могла» [Павлова В. 2006]. Авторепрезентативная и в то же время циклическая форма жанра – «Автоэпитафии» Т. Кибирова – становится способом высказывания о себе в духе интертекстуального восприятия мир-текста, который является матрицей сознания лирического субъекта. (Эпитафии «Пытаясь прыгнуть выше носа…» пародирует пушкинского пророка; «Светло-серенький снежок…» содержит аллюзия на творчество С. Есенина.) Интертекстом придается новое измерение эпитафии, десубъективирующее авторскую проекцию, многочастно расслаивающуюся в условиях циклического целого, в результате чего парализуется генуинная память жанра, преобразованная в многосерийную симуляцию.

Помимо рассмотренной, по преимуществу гомогенной, эпитафия репрезентирована скрещиванием с другими жанра. Контаминация с пасторалью («Надпись на гробе пастушки», 1810, К. Батюшкова) способствует трансформации итогового пафоса эпитафии в элегический императив «Memento mori»: «Но что ж досталось мне в прекрасных сих местах? / *Могила*!» [Батюшков 1987: 266], перекликающийся с упоминаемой пессимистической «Эпитафией» автора «Не нужны надписи для камня моего…» [Там же: 265]. В стихотворении «К моей биографии. Мое надгробное» (1874 – 1876) Н. Огарева усиливается, как видно из названия, биографический компонент, что приводит к укрупнению в целом жанрового формата эпитафии и расширению мнемонического потенциала. Самоуничижительная модальность лирического субъекта модифицирует жанр, придавая ему исповедальность, в стихотворении Г. Тюрка «Вроде эпитафии. Ради Бога, слишком строго...» (1934).

Итак, эпитафия – мортально-мемориальный жанр, в совокупности своих тематических и модальных вариаций, объектных ипостасей, представленных Б.П. Иванюком в его развернутой статье [Иванюк Эпитафия стихотворная 2015], содержит в целом, несмотря на исключения (Т. Кибиров, Б. Слуцкий), признаки двух жанровых групп (подсистем): если напрямую не вербализирует идею памяти о покойном, то в своей архитектонической структуре, рассчитанной на диалог с предполагаемым прохожим («общее место»), восстанавливает образ умершего и его биографию.

5.2. Стихотворный «памятник»

В эволюции поэтического «памятника», имеющего мемориальную концепцию памяти, ориентированную на ее увековечивание в материальном или метафорическом (что не отменяет материальный) референте (предмете, объекте), проявляются три тенденции, отражающие его отношение к ядерной идее памяти и воспроизведению жанровой памяти. Первая – традиционалистская (вместе с неотрадиционалистской) – вырабатывает устойчивое соблюдение правил сохранности основных принципов стихотворения (темы, идеи, модальности и т.д.). К ней относятся рецептивные вариации «Я знак бессмертия себе воздвиг…» Ломоносова, «Памятники» Державина, Пушкина, Брюсова, в целом подражающие европейскому (горацианскому) образцу, но и следующие аутентичной национальной поэтике. Вторая тенденция – «антипамятниковая», сложившаяся со второй половины XIX века и противопоставляющая себя традиции. Она эксплицирована «Non exegi monumentum…» (1856) Г.С. Батенькова, «На развалинах цезарских палат» (1858) А. Фета[157], «Моими глазами» («Я весь умру…»), 1963, Е. Винокурова, «Нет, я-то весь умру…» (1980-ые) Руслана Киреева. В силу малоизченности последнего приведем его фрагмент: «Нет, я-то весь умру – душа в холодной лире / Исчезнет раньше, чем развеется мой прах, / И не один пиит в чужом подлунном мире / Не вспомнит, что гулял здесь некий вертопрах» [Киреев 2023: 23]). В целом, данная тенденция, определяемая «мнемонической инверсией», установкой на забвение, инициирует новую состязательную возможность с классикой[158].

И наконец, третья тенденция – постмодернистская, разрушающая консервативную модальность жанра и характеризующаяся «ироническим выворачиванием наизнанку канонических “Памятников”. Личностный модус такого “выворачивания” проявляется в выборе соответствующей игровой фигуры, антириторической по своей целевой установке, к примеру, аббревиации (“Памятник”-дистих М. Генделева), травестии (драматургическое стихотворение

[157] Противоположная стихотворному «памятнику» концепция в произведении Фета изложена, что показательно, в контексте понимания антагонизма, в жанре элегии – перманентного антипода оды.

[158] Создается впечатление, что указанная плеяда «антипамятников», если даже и выводится из агона со своим традиционным визави, то продолжает «антижанровую» конкуренцию в новой интенции, поддерживая диалектическую целостность литературного процесса.

М. Сухотина “Литературные памятники”), бурлескной иронии (“Памятник. Я, видите ль, воздвиг себе в момент…” В. Демыкина) и т.д.» [Иванюк О двух фигурах постмодернистской рефлексии 2018: 151]. В эту тенденцию вписывается иронический «Памятник» И. Бродского, в котором коллективное «мы», заменившее индивидуального лирического субъекта, объединено рефренным призывом «Поставим памятник…»[159] с умолчанным, но названным в финале объектом поминания: «Поставим памятник лжи» («Памятник» (1964) [Бродский 1965: 45–46]. В ироническом модусе написано и его стихотворение «Я памятник воздвиг себе иной…» (1962). В целом же, тенденция «памяти о жанре» в отношении к инварианту стихотворного «памятника» является градационным продолжением «антитрадиционной» тенденции.

Отдельного разговора заслуживают «памятники» не горацианского типа, посвященные историческим личностям и событиям. К нему относится, к примеру, «Недостроенный памятник» (1871) А.Н. Апухтина. Его сюжет представлен автобиографическим рассказом о деяниях Екатерины II, который вписан в жанр видения: «Однажды *снилось мне*, что площадь русской сцены / Была полна людей; гудели голоса…» [Апухтин 1991: 173–175]. Одический пафос о вечной памяти личности заключен в последних стихах, репрезентирующих народное восклицание: «Живи, живи, Екатерина, / *В бессмертной памяти народа твоего*!» [Там же]. «Стихи на объявления памятника историографу Н.М. Карамзину…» (1845) Н. Языкова, начинающиеся прямым цитированием поэтического «памятника» Г.Р. Державина («Он *памятник себе воздвиг чудесный, вечный…*»), не могут не вызывать воспоминание жанровой традиции знаменитого стихотворения.

Историографический (именно так можно назвать) «Памятник» (1910) В. Хлебникова, посвященный знаменитому сражению при острове Цусима в русско-

[159] Рефренная строка «Поставим памятник» имеет троякий смысл, в контексте социально-политических реалий того времени полемически остро звучащий, а именно: парафразирует лозунговое высказывание «Построим коммунизм», которое в свою очередь легко превращается в аллюзию на христианское молитвенное взывание «Господи помилуй». Кроме того, резко сатирическому пафосу стихотворения импонирует использованный поэтом субъектный тип («модус сознания») «Мы-сознание», реанимирующий выражение фольклорно-мифологического и первобытно-синкретического отношения к действительности [Тюпа 1998: 6–9]. Наконец, поэтическое сознание возвращает «памятник» в синкретические (пралитературные) истоки «слово-строения», где указанный рефрен прочитывается как заклинательно-молитвенное побуждение к ритуальному действию.

японской войне, опирается на референт «имперского каменного» прецедента – изваяние «Медный всадник» и травестирует его: «По-прежнему вздымает медь / Памятник зеркальный и блестящий… / Толпа шевелится, как зверя мех, / Беседует по-французски, / Раздается острый смех» [Хлебников Творения 2018: 27]. В формальном плане «Памятник» приобретает очертания мини-поэмы, в которой наличествует лиро-эпический нарратив, и, напротив, отсутствует субъектный образ, так и не инкорпорированный в текст, что соответствует главному постулату авторского мировоззрения: «личное всегда… ощущается как выражение всеобщего (“я запер себя на замок”)» [Поляков 1986: 34].

«Памятник» (1959) Б. Слуцкого еще в большей мере видоизменяет традицию жанра в сторону историзации и объективации субъектного образа. Субъективная память, превосходящая течение времени, объективированного в материальных творениях человечества, возвращается к своим исходным истокам. Памятник поставлен в стихотворении солдату-победителю в Великой Отечественной войне:

Здесь скалы
от имени камня стоят.
Здесь сокол
от имени неба летает.
Но выше поставлен пехотный солдат,
Который Советский Союз представляет.
[Слуцкий 1991, т. 1: 84].

Слуцкий трансформирует жанр, вводя в него историко-культурный нарратив, влияющий на величие памятника. Содержанием изменяет форму: стихотворный «памятник» становится коллективным эпиникием.

Тенденция к метаморфозе субъектного образа в корне меняет «жанровую концепцию» памятника. С лирическим «я» в «памятнике» происходит то, о чем замечает Т. Адорно, акцентируя внимание на субъективной составляющей теоретико-познавательной рефлексии: «Чем самовластнее возносится Я над существующим, тем в большей степени оно превращается (незаметно) в объект и

иронически протестует против собственной конститутивной роли» [Адорно 2003: 162]. Показательным в этом плане представляется стихотворение А. Пурина «Я памятник воздвиг – едва ли ощутимый…» (1993). В нем знаменитое произведение, возносящее его создателя и оставляющего неизгладимый след в мировой поэзии, совершает обратный ход в поэтике, представляющий собой, по мнению, К.А. New, отказ от поэтической традиции, приводящий к ее окончательному разрушению [New 2018: 261]. Предсказуемо, что Пурин начинает стихотворение со смыслового искажения инициальных строк Пушкина: «Я памятник воздвиг – едва ли ощутимый…» [Пурин 2022: 13]. В произведении все подчинено идее иллюзии величия и славы человека: «Живые сыновья, увидев этот мнимый / кумир, не прослезят взыскующих зениц» [Там же]. Ставя окончательную точку невозврата к жанровой традиции именитого стихотворения, Пурин обращается к самым известным образцам «памятника» – начинающей его историю оде III, 30 Горация и произведению Пушкина: «Капитолийский жрец, и род славян постылый, / и утлый рифмоплет – все игрища тщеты» [Там же]. Вследствие чего узнаваемые формулы «памятника» инверсируются, оборачиваясь иной стороной смысла в апофатических словоформах: «Слух обо мне пройдет, как дождь проходит летний…»; «*Умру. И все умрет*… / И некому, поверь, с душой возиться нашей / и памятью о нас…»; «И внуки никогда, а правнуки – подавно, / в урочищах страстей *не вспомнят* обо мне…» [Там же]. Весьма велико и ощутимо в нем воздействие традиции «антипамятника», оно реализуется в дискредитации самой идеи памятника, от которой остается обнуленный знак памяти, становящийся рудиментом жанра. И то он заглушается в пространстве стихотворения «Нет, я-то весь умру – душа в холодной лире…» Руслана Киреева, представленного октавой – ровно половиной от пушкинского прецедента.

Дискредитация памяти, разоблачение поэтической славы приводят жанр к финалу своего долгого исторического развития, в котором он пребывает как память о нем при посредничестве рецитаций, реминисценций, аллюзий, инкрустирующих пародийную ткань произведения, сохраняющего эпилоговые молитвенные строки, обращенные к музе: «Но, муза, оцени – с какой паучьей силой / противилось перо величью пустоты» [Там же]. Образ пустоты,

возникающий на месте осмысленного самовозвеличивания творчества и признания этого потомками (занимающего в традиционных «памятниках» эпилоговую инвокативную часть), демонстрирует общую установку постмодернистского дискурса на утрату «знаком репрезентативной функции», обеспеченную «недоверием к метанаррации и трансцендентальности смысла» [Тюленева 2006: 153], как и намекает, вероятно, на отказ от авторской идентификации литературного произведения («смерть автора», согласно Р. Барту), элиминирования его как такового, будучи превращенного в «обезличенный» текст. (Не артикулируемым, а метафоризированным показателем последнего выступает словосочетание «паучьей силой», аллюзивно отсылающее к этимологии текста (от лат. textus – «сплетение»).

Таким образом, в пародийной модальности проводится идея о бесполезности в современном мире симулякров характеризовать поэтическое творчество с позиции самоотверженной борьбы за признание в памяти потомков, разбивающейся о пустоту, а значит – не имеющей привычного смыслового наполнения.

Кроме того, в отличие от многих образцов жанрового «стихотворения», оба произведения представляют собой «пустой» знак (он же и артикулируется в самом конце), в котором отсутствует материальный (каменный) референт – архетипический образ жанра, сопутствующий его поэтике на протяжении многих веков и создающий условия для формирования агональной инициативы. Жанровая сущность перемещается на периферию произведения, являясь в «ассоциативном фоне» на уровне аллюзии, «памяти о жанре», интонации, ритме и т.д., а то и вовсе трансформируясь в мотив в структуре иного жанра, как, к примеру, «В мой альбом. 1826 года» Д.И. Хвостова, в котором в шутливой форме обыгрывается мотив «поэтического памятника», в роли которого выступает альбомная надпись («Восьмидесяти лет старик простосердечный, / Я памятник себе воздвигнул прочный, вечный: / Мой памятник, друзья, мой памятник альбом») [Граф Дмитрий Иванович 1999: 162] или в тестаменте М. Волошина

«Потомкам (Во время террора)» (1921): «Но, может быть, благоговейно память / Случайный стих изустно сохранит» [Реквием 1989: 13]. Деструктируется поэтический «памятник» и в лирике Ю. Левитанского; посвященный, что звучит оксюморонно и стилистически сниженно, *неизвестной домохозяйке,* он в одноименном «Памятнике» (1963) находит свое воплощение в газовой конфорке, представляющей парафразированный (гротескный) одновременно образ Рима из стихотворного «памятника» Горация, где жрец по Капитолию ведет весталку с зажженным огнем, – символом вечности и метонимию вечного огня Победы в Великой Отечественной войне: «Вы догадались, правильно, / перед вами – / *памятник неизвестной домохозяйке*. / Дети стоят у памятника. / Полыхает / *вечный огонь над газовою конфоркой*» [Левитанский]. Рудимент переработки классического памятника и номинация, пожалуй, это и есть тот малый набор «памяти о жанре», по которому он узнается реципиентом.

Подвергаются карикатурному формованию и осмеянию «памятники» М.С. Генделева («Памятник» «*Над лысым черепом любви…*», после 1967), Г.М. Кружкова («Памятник» «*Я оглянулся и увидел вдруг…*», 1992), нивелирующие высокий стиль и сводящие объект памяти фактически к пустому знаку (буква “V” – у Генделева и воображаемый постамент поэту «с бронзовой тростинкою у губ, / С надутыми щеками…» – у Кружкова [Кружков Избранные стихотворения]), деконструирующему долгую традицию жанра.

На протяжении всех исторических перипетий и метаморфоз, которые претерпевает история стихотворного «памятника», жанр не забывает обращаться к своему архетипическому каменному образу (метафорическому или референтному): то он ему видится во сне («Недостроенный памятник» Апухтина), то он его сознательно избегает («антипамятники») и т.д. Мнемонический мотив также в постоянном режиме выполняют проектно-описательную функцию, направленную (или полемизирующую с ней в «неклассических», пародийно-травестийных вариантах жанра) в проспективный модус времени. Кроме того, близкородственность с жанрами, так сказать, описательно-надписиевой модальности – эпитафией, эпиграфией, экфрасисом и стихотворением «В альбом»

«памятник» стихотворный убедительно доказывает в произведении «А вы все те же братья египтяне…» (2004 – 2007) Г.М. Кружкова, написанном фигурными стихами, представляющими инсталляцию в виде дома-пирамиды. В нем автор не без полемической иронии провозглашает превосходство зыбкости вавилонского столпа: «чем выше он, тем зыбче, надежней, шатучей…» [Кружков 2012: 163] и в манере неосинкретизма, руководствуясь «дожанровой памятью», как будто отсылает читателя к архаическим временам нерасчлененности искусства, истокам литературных родов и видов (жанров), к литературе эпохи «дорефлективного традиционализма» (С.С. Аверинцев), прецеденту стихотворного «памятника» – древнеегипетскому анонимному «Прославлению писцов».

5.3. Эпиграфия, «В альбом» и экфрасис

Эпиграфия в русской поэзии, особенно плодотворно развивающаяся с XVIII века, имеет довольно богатое представительство, в том числе в вариантах сочетания с другими жанрами. Вс. Рождественский, стилизуя стихотворение «Я в этой книге жил когда-то…» под известную разновидность эпиграфики – надпись на книге, не забывает отметить ее памятное предназначение: «А на людскую память право / У этих строк хотя бы в том, / Что я сложил их *не лукаво* – / *Достойным русским языком*» [Рождественский Вс. 1974: 289]. Едва заметно в стихах звучит мотив первого авторского стихотворного «памятника» Г.Р. Державина, перифразирующий следующие строки поэта: «Что первый я дерзнул в *забавном русском слоге*… / *И истину* царям с улыбкой говорить».

Установка на мнемонизацию в экфрасисе как типе текста или в жанрологическом тезаурусе – метатекста [Иванюк Стихотворный экфрасис 2018: 383], как уже было сказано ранее, исходит из самой его способности описания архитектурно-скульптурного объекта как основного поэтологического свойства жанра. Н. Брагинская выделяет несколько типов экфрасисов – монологические (описания, следующее от одного лица) и диалогические (проявляющиеся в форме беседы) [Брагинская 1981]. Экфрастическая репрезентация бывает трех видов: 1) находится в прямой зависимости от свойства, имманентно принадлежащего типу текста описания (служить средством передачи сведений о предмете / объекте и т.д.), т.е. замещающего его; 2) структурируется мотивом в составе конструкции

мнемонического жанра, например, в стихотворном «памятнике» экфрасису отводится инициативная часть, транслирующаяся в виде перефразированной (вариантной) формулы «выше пирамид, столпа и т.д.» – в традиционных, по крайней мере, жанровых образцах; 3) скрещивается с другими жанрами. Приведем пример наиболее примечательных экфрастических произведений, их модификаций, конденсирующих в своей художественной инстанции мнемоническую рефлексию, соотносящуюся с жанровой установкой и с целым произведением.

Мадригал «На память» (1844) Плещеева, адресуемый в соответствии с каноном близкому человеку, пронизан мнемонической идеей, возникающей из архитектонического замысла альбомной лирики (о ней речь шла в Главе 2, в частности, о показательном в плане типологичного представления мнемонического мотива стихотворении «В альбом» Е.А. Боратынского и его дополнительной связи с эпитафией, а значит и мортальной группой жанров), мотивы которой служат тематической грунтовкой для произведения: «Когда назло моим желанья / Нас воля рока разлучит, / Пускай мой стих *воспоминанье* / В вас о минувшем пробудит» [Плещеев 1964: 61]. Очевидно, что, подобно стихотворному «памятнику», личная память в мадригале, представляющем частный случай альбомной лирики, репрезентируется в проспективном модусе времени, в чем, в частности, видна генетическая связь мадригала с посвятительной надписью – сохранить себя предполагаемым потомкам, будущим реципиентам.

Помимо положительной модальности, пренебрежение к традиционной связи референта памяти – ощутимого в бытии ее вещественного носителя, характерно еще для поэзии XIX века. Так, у Фета, поэтическая рефлексия которого часто отторгает традиционный жанровый этос, также встречаем презрительное отношение к материальным изваяниям прошлого, например, в экфрастическом «Кусок мрамора» (1847): «Тщетно блуждает мой взор, измеряя твой *мрамор* начатый, / Тщетно пытливая мысль хочет загадку решить: / Что одевает кора грубо изрубленной массы?.. [Фет 1966: 49]. Гекзаметрический дактиль здесь выполняет мнемоническую функцию, согласно которой можно предположить, что

в образе лирического «я» моделируется задумчивый созерцатель произведений искусства. Однако он, в отличие от лирического «я» в пушкинской экфрастической эпиграмме в метрическом формате элегического дистиха, с которой Фет вступает в диалог («Царскосельская статуя», 1830), не склонен видеть в искусстве вековечность умиротворяющей гармонии.

В «Надписи на книге» (1896) З. Гиппиус семантика, составляющая ядро жанровой концепции, – использование надписи в качестве фиксированной памяти об авторе, вообще редуцируется. Материальный носитель памяти становится вторичным, фактически выносится за скобки, в связи с чем стихотворение становится поводом для иллюстрации (даже манифестации) автобиографического кредо поэта без обязательства быть запомненным. Как следствие, жанровая конвенция между формой и содержанием нарушается, вызывая «эффект обманутого ожидания» читателя:

Мне мило *отвлеченное*:
Им жизнь я создаю…
Я все *уединенное*,
Неявное люблю.
[Гиппиус 1991: 43].

Экфрасис не обделен вниманием со стороны других жанров. Уже упоминаемое «Воспоминание» Бродского вступает с ним в ассимиляционные отношения, образуя неразрывное художественное целое. Визуально-описательная функция экфрасиса является в отношении к архетипическим дому и статуям дополнительным мнемоническим средством, усиливающим психологическое воздействие воспоминания. Впрочем, такое резидентство экфрастического мотива в стихотворном «воспоминании» оказывается, если и не показательным, и перманентным, то часто употребительным.

В русской поэзии XX века есть экфрастические стихотворения, метафорический лад которых представляет тему памяти как образ пути, связующего размеренное время бытия, или образ строки, пишущей историю

жизни, например, «Четки памяти» (?) Вс. Рождественского («Эти четки – обточенный *камень*… / Разве *память* моя виновата…» [Рождественский Вс. 1974: 288]); триптих «Гряда камней» (1985) Б. Ахмадулиной, содержащий, что симптоматично, мнемонический архетип камня, концентрирующий мнемосферу жизни человека, распределяющий дни его существования, а также жанровый мотив стихотворного «памятника»: «*Воздвигнув* на заглавном валуне / свой штрих непрочный над пустыней бледной, / я думаю: *на память* обо мне / останется мой *камень заповедный*» [Ахмадулина 2017: 130].

Итак, экфрасис, воспроизводящий архетипы памятника, статуи и книги, к которым жестко привязан мнемонический мотив, приобретает в русской поэзии признаки мемориального жанра.

Таким образом, жанры мемориальной подсистемы мнемонической поэзии объединены авторской установкой на визуализацию, проектно-проспективной модальностью памяти, обусловленной «культурными» референтами архетипического образа камня (монумент, книга, надгробие, альбом и т.д.), на которые обращен вектор лирической рефлексии, определяемый в основном (кроме «памятника», эпитафии) «срединным» (околоземным) направлением.

§ 6. Мемуарная лирика

Мемуарная лирика, тесно связанная с мемориальной, особенно с надписью, в том числе альбомной (помимо мемориальной, стихотворение «В альбом», к примеру, можно отнести также к мемуарной подсистеме поэзии при условии, если оно является структурной частью цикла или книги стихов, воспроизводящих в своей основной функции временную периодичность ведения памятных записей), отличающается от нее размеренным темпоритмом мнемонической рефлексии. Понятие «мемуарная поэзия» объединяет «письменную» (дневник, тетрадь, записная книжка) поэзию, целью которой является хронологическая фиксация памятных событий в автобиографии лирического «я». Она своим происхождением обязана античной эпиграмме в первичном значении – надписи для запоминания. Будучи зафиксированной на бумажном носителе, заменившем

архаический каменный, она является готовым продуктом мнемонических переживаний.

Так как предметом поэтической рефлексии в мемуарной лирике становится процесс памяти, она свободна от способов демонстрации жанрового материала, как и от привязки к архетипическим образам и атрибутам. Кроме того, поэзия мемуаров может структурно и семантически соотноситься с другими, в особенности, мнемоническими жанрами.

Дневниковая лирика многократно позиционирует себя в качестве фрагмента, о чем сообщается в заголовочном индексе. В стихотворении «Листок из дневника» (1856) Плещеева лирический сюжет повествует воспоминанием о самых переломных событиях в жизни автора. Острота воспоминаний о них подчеркивается образами чувственных переживаний, типичных для элегии: «Воспоминание лелею я одно, / И *сладко* так душе и *горестно* оно» [Плещеев 1964: 101]. Однако уже вскоре совсем не в лестных тонах, но довольно едкой сатирой, лирический герой К. Случевского отзывается о засилии дневниковой и мемуарной лирики в одном из стихотворений книги «Из дневника одностороннего человека» (нач. 1870): «Да, нынче нравятся «Записки», «Дневники»! / Жизнищки глупые, их мелкие грешки / Ползут на свет и требуют признанья!» [Случевский 2004: 155]. В произведении, думается, проявляется очередной виток жанровой антитенденции, оформленной в генетически близком жанре эпиграммы.

«Стихи из дневника» (1927 – 1930) О. Берггольц собраны из разнородного жанрового материала, объединенного воспоминанием как сквозным нарративом и не обремененным, как мы определили, конкретными жанровыми обязательствами. В произведении лирическая героиня всего лишь фиксирует хронологическую эволюцию любовного чувства, но уже в других «Стихах из дневника» (1936, 1954) личная автобиографическая трагедия (смерть дочери) воплощается в поминальном мотиве жанрового стихотворения «Памяти…»: «О, как она томит и раздирает / как одевает в траур бытие, / *да будет вечной* жизнь твоя вторая, / дитя несбереженное мое» [Берггольц 2021: 39]. Наконец, в мемуарной поэме «Февральский дневник» (1942), посвященной блокаде

Ленинграда, надежда на победу выражена в парафразированном мотиве стихотворного «памятника»: «И вот тогда на самом стройном зданье, / лицом к восходу солнца самого / *поставим мраморное изваянье* / простого труженика ПВО» [Там же: 95].

Помимо названного нами фрагмента, – стихотворения, обусловленного рефлексией конкретного календарного отрезка времени, мемуарная поэзия оформляется в мегажанровое образование – книгу мемуаров. Таковая, структурно дистрибутирующаяся на микротемы «Война», «Революция», определяемые отношением к соответствующим историческим событиям, встречается у З.Н. Гиппиус под заголовком «Стихи. Дневник 1911 – 1921». В «Северных элегиях» А. Ахматовой элегическое и мемуарное, объединенные воспоминанием прошлого, органично скрещиваются, используя композиционные эпиграфы – связки: «”Все в жертву *памяти* твоей” Пушкин; “Последний ключ – холодный ключ *забвенья*. / Он слаще всех жар сердца утолит” Пушкин» [Ахматова 2021: 265, 271]. Мемуарность как способ ведения лирического текста настолько внедряется в жизнетворчество поэтов XX века, что становится признаком их идиостиля. К примеру, современные исследователи отмечают «дневниковый принцип» в качестве одной из особенностей лирики Цветаевой [Гаспаров 2001: 137–138]. Мемуарность характерна для творчества, в особенности, поэмного, многих авторов поэтов XX века («Летний дневник» Саши Черного, «Римский дневник 1944 года» Вяч. Иванова, «Посмертный дневник» Г. Иванова, «Дневник в стихах» Н. Оцупа, «Оза» А. Вознесенского с подзаголовком «Тетрадь, найденная в тумбочке дубненской гостиницы», «Дневник. Поэма с картинками» современной поэтессы Е. Асеевой и др.).

Итак, основным способом репрезентации памяти в мемуарной поэзии, является воспоминание, сообразуемое чаще всего с хронологией жизни и адресованное большому кругу людей, как правило, анонимному. И поскольку воспоминание «как всякое конкретное душевное состояние может быть разложено на ощущение плюс специфический объект» [Джемс 2000: 318], то в качестве последнего в нем зачастую репрезентируется семейное бытие, впрочем, как и в жанровом «воспоминании». В этой связи книга как метафора записанной жизни

представляет собой мемуарную установку на воспоминание будущими потомками об адресанте. В отличие от стихотворной надписи со сходной установкой на проспективную память, но конкретного адресата, мемуарная поэзия характеризуется значительным расширением тематического, коммуникативного и поэтологического диапазона, рассчитывающая на коллективную перцепцию. Ее идентификационным жанровым признаком являются такие авторские указания, как «дневник», «тетрадь» и проч., в общем-то замещающие архетип камня как носителя записей.

§ 7. Циклическая репрезентация мнемонической поэзии (календарная поэзия, прапамять)

Сто лет назад в мемуарах, где перемежаются проза и стихи, М. Цветаева подмечает мнемонический механизм природного бытия, властно довлеющий над человеком и предстоящий в ее восприятии в виде цикла: «У погоды и времени года / Память собственная, за нас / помнящая… // Невозвратна как время / Но возвратна как вы, времена / Года…» [Цветаева 1997: 341]. Она всего лишь воспроизводит сообразное природным сезонам циклическое (поступательно-реверсивное, оборотное) представление о мире и бытии человека. Цикл, обусловленный годовым ритуалом (к примеру, на сюжет умирающего и воскрешающего бога), трансформируется в календарную поэзию. Она, достаточно распространенная в мировой литературе разных исторических периодов [Иванюк Жанровая репрезентация времени 2017], представляет собой типологию или даже сверхжанровое образование, близкое к метажанру, поскольку игнорирует принцип гоможанровости. Частотность использования календарной поэзии особенно набирает оборот в XIX – XX вв., что увязывается со спецификой становления национального самосознания, нарочито обращающегося к истокам народного прошлого с целью его изучения, поиска первородной истины и естественной простоты и красоты, а также с появлением так называемых «младших» (Ю.Н. Тынянов) жанров мнемонической поэзии – стихотворных «воспоминания», «Памяти…», реквиема и др.. «Использование в лирическом циклообразовании такого древнейшего архетипа, как годичный природный круг,

смена времен года является одной из важнейших особенностей художественного мира многих поэтов (А. Пушкин, Ф Тютчев, Абай, И.В. Гёте, Г. Гейне, Вяч. Иванов, А. Блок, С. Городецкий, Б. Пастернак, Ю. Левитанский и др.)» [Флёрко 2011: 134], – подчеркивает Л.В. Флёрко.

Восприятие реверсивности и природосообразности временного круговорота человеческого бытия предполагает наличие аналогичного (циклического) состояния поэтологической организации памяти в календарной поэзии, что реализуется, как правило, в композиции художественного целого – стихотворном цикле. Наглядным приемом организации времени и памяти в календарной лирике становится повтор.

Поэтика повтора является ведущей в календарной поэзии. У К. Бальмонта в сборнике «Хоровод времен» (1907), в цикле «Тринадцати лун» (1907), читаем следующие гимнические строки, не лишенной астрологической и христианской символики: «Да славится Тринадцатый, / Кем жив наш хоровод! / Да славится Тринадцатый, / Круговозвратный Год!» [Бальмонт 2010, т. 3: 271].

Другим важным атрибутивным параметром календарной поэзии является позиция-представление лирического «я» – не только в качестве визионера, но и провидца, жреца-наблюдателя, миста и т.д. Рассмотрим это на ряде примеров.

В календарной поэзии Фета (цикл «Весна») лирическое «я» устанавливает с миром природы мистическую связь, словно воскрешая память о тех временах, когда поэт был наделен функцией провидца, демиурга, понимающего голос бытия, имевшего с ним неразрывную тайную связь, сокрытую для других непосвященных: «Вот я стою, / Вот я иду, / Словно таинственной речи я жду. // Эта заря, / Эта весна / Так непостижна, зато так ясна!» (стихотворение «Сад весь в цвету…») [Фет 1985: 85]. Образ поэта-миста, сочетающий в себе мировоззренческий иррационализм, родственный ритуально-культовому озарению, предопределенный слиянием сознания лирического «я» с бытием, отображается на лексико-стилистическом уровне, к примеру, через фигуру тождества – гендиадис [Гаспаров 2001: 33]: «Вот я стою, / Вот я иду, / Вот я иду…» вместо «*Вот я стою и иду*…»; «Эта заря, / Эта весна…» вместо «*Эта весенняя заря…*». Все в данном стихотворении подчинено идее посвящения

Природе как наделенной божественной силой субстанцией, воспроизводящейся в образной топике, имитирующей состояние мистического экстаза с его переполненностью яркими вегетативными образами *озарения*, *осияния*: «Сад весь в цвету, / Вечер в огне, / Так освежительно-радостно мне» [Фет 1985: 85].

Концепцией поэта-миста, vates (от лат. пророк, провидец, поэт), в лирике Фета предвосхищается особое отношение к миру как таинству, миру как мифу, характерное для модернистской мифопоэтики в литературе конца XIX – начала XX веков. По сути, Фет реанимирует древнюю функцию поэта, как в случае с идеей поэта-жреца, наблюдающего за ходом бытия и транслирующего эти видения в массы.

Объединяющим началом цикла является субъект-визионер, который берет на себя функцию распорядителя и устроителя календарного времени, отражающего состояния космического миропорядка, соотраженного в природе, представленного в «пейзажных репродукциях, а также зодиаком» [Иванюк Жанровая репрезентация времени 2017: 99], память о которых мистическим образом сохраняется и передается художественному целому. Символическое сознание поэта-визионера увязывает воедино (это манифестируется в стихотворении «Среди видений» «Есть миг в часах, когда все мысли кротки, / И вяжет ум рассыпанные четки» [Бальмонт 2010, т. 5: 21]) человеческий, природный и надприродный (трансцендентно-метафизический, ноэматический) миры, каждому из которых соответствует свое амплуа, синтезируемое в единстве аналогичной трехипостасной личности лирического «я». Субъектному образу визионера, синтезирующему мудреца, и астролога, опирающегося в суждениях на живое наблюдаемое им кругопредставление, подходит амплуа мистического провидца.

В цикл стихов «Нескучный сад» (1916 – 1922) Б. Пастернака вписывается поэтический календарь, разделенный на четыре части по количеству времен года, по пять стихотворений в каждой. Уже a priori снабженная памятью о сменяемости сезонов в годичном цикле, организуемой природным ходом бытия, она культивирует добавочную семантику памяти при помощи снабженных реминисцентными свойствами названий, генерирующих межлитературные связи.

Так, первая часть, «Зимнее утро» отсылает к одноименному пушкинскому посланию; «Сон в летнюю ночь» – к шекспировской комедии. Но самое главное, произрастая из ритуальных представлений о смене времен в рамках календарного года, поэзия, воспринявшая в качестве эпитета и отражающая в своей поэтике разными способами циклическое мировидение, преображает его субъектностью лирического героя, имплицитно представленного в образе шамана, жреца – отправителя ритуала наблюдения за природной динамикой. В связи с чем для этой роли требуется визионер, чье поведение согласуется с ритуальным посредником между мирами (медиумом), который время от времени ретируется, чтобы не уйти в забвенье, в мир грез: «…Виденья, обратно! / Память, труби отступленье к портерной!» [Пастернак 1985: 152]. Как в ритуале прорицания, субъект находится на границе яви и виртуальности, в чем и признается: «Есть сон такой, – не спишь, а только снится, / Что жаждешь сна; что дремлет человек, / Которому сквозь сон палит ресницы…» [Там же: 142]. После летней поры с ее возрожденной вегетативной энергией, наступает осенний покой, охватывающей и память («Покой разлился, и настолько безлюдный, / Настолько беспамятно звонкий покой» [Там же: 154]), и не лишенный магического подтекста: субъект в лице жреца-оракула впадает в состояние гипнотического сна, как бы выключается из внешнего мира и символически замирает [Элиаде 2001: 144–149]. Однако в мире универсального синкретизма время сна лирического героя амбивалентно пробуждению, поэтому его погружение в летний сон вызывает прозрение: «И стало *видать так далеко*, так трудно… Смеркалась даль» [Пастернак 1985: 154]) и далее – «И день сгорал, давно остановив / Часы и кровь в мучительно великом / Просторе долго, без конца горев…» [Там же: 155]. Провидческая функция лирического героя («Я вишу на пере у творца…» [Там же: 151]) определяет мифопоэтику всего цикла, обеспечивающего воспроизведение в памяти ритуализированный процесс годового наблюдения за природными явлениями. Таким образом, календарная поэзия Пастернака представлена мифологетикой памяти (воспроизведение мифологемы жреца-лирического героя и его оптики как способа ритуального миропреображения); реминисценциями, конституирующими межтекстовую памятную связь, и миметической (подражательной) памятью,

ознаменованной регенерацией годового аграрного цикла, обусловленного вегетативными метаморфозами, выраженными в образах природы и их экзистенциальных эквивалентах (весна – жизнь, осень – смерть и т.д.)

Концепция календарной поэзии в лирике Бродского, что симптоматично и предсказуемо, представлена циклом эклог, поскольку известно, что сам жанр генетически восходит к идиллии (преимущественно с пастушеской тематикой), художественный замысел которой обусловлен видением человека своего места в мире, окруженного природным бытием (хронотоп «приятного уголка» Э.Р. Курциус), размеренным годичным циклом, и имплицитной мнемонической установкой на воспроизведение времени золотого века (рая). Поэт продолжает в рамках традиционного «пейзажного» мировидения использовать образную систему, ассоциативно-суггестивный ряд, подающийся посредством дескриптивной динамики лирической речи. Важнейшими маркерами его эклоговых произведений, сохраняющими «память о жанре» (Б.П. Иванюк), являются субъектный образ визионера, высматривающий в окружающем мире почти иконописные образы: «…*Вглядись в пространство*! / в его одинаковое убранство / поблизости и вдалеке! в упрямство…» [Бродский 2018: 442] (Эклога 5-я (Летняя), 1981), архетипически соотносящийся с амплуа наблюдателя за сменой времен года из древней обсерватории, в которое вживается лирическое «я», о чем говорят имагинативные рудименты: «…Всякое тело, рано / или поздно, становится пищею телескопа: / остывает с годами, удаляется от светила. / Стекло зацветает сложным узором…» [Там же: 436] (Эклога 4-я (Зимняя)).

Сказанное распространяется на всю календарную поэзию. Так как ей присуща еще одна очень важная особенность: она способна реставрировать память народных представлений, связанных с возникающими в рецептивном сознании образами времен годичного цикла, то она изобилует ментальными ассоциациями в единой целостной системе календаря.

Зарубежные аналоги жанра, рассмотренные в Главе 3, по аналогии с русскими дают основание для понимания того, что контекстура памяти календарной поэзии, заключающаяся в сохранении архетипических представлений о взаимосвязи наблюдения за небесными явлениями и светилами

со сменой времен года, на которую они оказывают влияние, переносится на субъектный образ (лирического субъекта), подвергая его объективации и типизации. Под воздействием этих обстоятельств он выполняет роль транслятора и интерпретатора *должного,* которое представляется субъектом в вид*е*нии-наблюдении. В последнем жесте реконструируется жрец – наблюдатель, предсказатель и толкователь природных явлений и их особенностей, которые он *помнит* благодаря бесценному жизненному опыту, помогающему ведению домохозяйствования (экономики), что он и использует в дидактических наставлениях. Методические рекомендации насчет космического порядка, распределения календарного времени в соответствии с видами работ, эстетического восприятия своего места в мире и проч. всезнающий образ субъекта-визионера как бы транслирует из хронотопа древних мегалитических обсерваторий, коими являются Стоунхэндж и т.д.

Таким образом, в календарной поэзии по ходу развертывания художественной рефлексии реконструируется в центре внимания архетипический образ камня, который является естественной средой, декорацией, обстановкой производимого наблюдения. Он же и конституирует хронотоп в календарной поэзии. Причем, сама циклическая композиция календарной поэзии также может быть обусловлена круговой конструкцией древних мегалитических комплексов, являющихся прообразами современных обсерваторий, форма которых, как правило, сообразуется с аналогичной траекторией движения оборотно-годовой смены природного состояния, образующей круговую репрезентацию времени. Отсюда поэтому основным способом ведения лирической речи становится визуальность, она роднит календарную поэзию с визионерскими жанрами видения, сновидения, в которых роль субъектного образа сводится к сообщению с трансцендентным миром. Память, которой присущ принцип циклической повторяемости, согласуется с поэтикой, репрезентирующей тематическую смену режимов мирочувствования в рамках круговращения времен года, что отражено в композиционном строении цикла, лексических, структурно-семантических повторах и т.д.

Циклическое восприятие времени, предложенное в календарной поэзии, индуцируется в сознание человека настолько, что он, являясь частью природного бытия, становится приобщенным к состоянию ментальной обратимости, о котором, в частности, говорит современная физика. «Ментальный уровень. Это уровень наших логико-семантических конструкций. На этом уровне сохраняется понятие времени, но господствует тотальная обратимость» [Каминский 2010: 4130]. В этой связи можно сказать, что циклообратимая модель мироздания – это ментальный и художественно-религиозно-философский способ компенсации энтропии, связанный еще с уже знакомым феноменом – прапамятью (о ней до Платона заговорил Пифагор). В результате расширения географического представления о мире, интенсификации контактов между Западом и Востоком возникла необходимость не просто понимать альтернативные воззрения на сущность человека, а найти, к примеру, идее реинкарнации достойное применение в виде понятия прапамяти – того накопителя возможного опыта прошлых состояний человека, прежних душевных генераций, в котором «материальное и духовное сливаются», где «память разрушает не только время, но и пространство, делает зыбкими и условными формы, телесность» [Мальцев 1994: 9–10].

В концепции прапамяти, конечно, видится аналогия мира идей (мнемоническое архэ – первоначало), хранилища тех первичных сущностей, которые при припоминании (анамнесис) способны обретать вещественные воплощения. Прапамять способствует увеличению энергоемкости мнемонического материала. Правомерно использовать для этого термин «гипермнемометрия», который означает увеличение объема памяти за счет придания ей невещественности и переходности из одного состояния в другое с помощью метемпсихоза.

Надо сказать, идея тотальной обратимости, круговорота идей, эстетически оформленная в мифах, сказках, потребовалась для поэзии модернизма, которая для себя определила мифопоэтику одним из приоритетов художественного мышления.

Федор Сологуб в стихотворении «Надо мною жестокая твердь…» (1896) использует идею прапамяти для демонстрации мультиплицированности субъектного образа в его поэзии: «*Я* – царевич с игрушкой в руках, / *Я* – король зачарованных стран…» [Сологуб 1998: 74]. В модусе прапамяти прочитывается также стихотворение «Собака седого короля» (1905), в котором образ лирического «я», как будто представленный сторонником кинической философии, временно и пространственно оттеснен в другую сферу жизни: «Когда я был собакой / Седого короля…» [Там же: 163]. У К. Бальмонта душа лирического «я», если и не вспоминает о своих конкретных инкарнациях, то и не умалчивает об их возможности в исповедальном стихотворении «Один из итогов» (1903), входящем в состав книги стихов с предвосхищающим идейно-художественные ожидания автора заголовком «Мировое кольцо»: «И здесь являясь не впервые, / Моя душа *опять* жива» [Бальмонт 2019: 228]. Субъектный образ проговаривается, что этому способствует припоминание (платоновский анамнесис) – мост времен: «Но в должный миг *припоминанье* / Пронзит внезапно темноту» [Там же: 229].

У И.А. Бунина концепция прапамяти иногда (даже!) вложена в поминальный жанр «Памяти друга» (1916). Это всего лишь в очередной раз свидетельствует об отсутствии прямой связи и закономерности между жанром и содержанием, обусловленным темой прапамяти:

> И ты сказал: “Послушай, где, когда
> *Я прежде* жил? Я странно болен – снами,
> Тоской о том, что *прежде* был *я* бог…” [Бунин 1987: 337].

Эпистемологическое и онтологическое значение памяти предстоит в лирике Н.С. Гумилева, ее концепт «связан не только с прошлым временем, но и с будущим, с глубинной или архетипической памятью <…> так как является средоточием впечатлений, мыслей, чувств, стимулирующих творческую деятельность…» [Карпенко С. 2014: 51].

Особая, но в то же время сходная с календарной поэзией, философская идея памяти претворяется в стихотворении «Прапамять» из сборника «Костер» (1918). Поэт убеждает читателя в том, что принцип круговращения, где все всегда

повторяется («И вот вся жизнь! Круженье, пенье, / Моря, пустыни, города…» [Гумилев 2019: 177]), равно относится к прапамяти и календарной поэзии, различаясь в них статусами и количеством носителей памяти. В то же время поэт намекает на источник прапамяти – в индуистско-буддистском мировоззрении, воспроизводя ситуацию преображения (просветления) индийского принца Гаутамы Будды: «… я буду снова я – / простой индиец, задремавший / В священный вечер у ручья» [Там же]. Специализированные средства – лексические повторы («*трубят трубы*»; «И вот *опять*… *опять*, как прежде»; «*я* буду снова *я*») с наречиями в значении возврата (обращают на себя внимание в этом аспекте предыдущие образцы Бунина, Бальмонта), образ сна (используется также в стихотворном примере Бунина) – художественный способ преодоления пространства, – все это является симптоматическими и атрибутивными, хотя не всегда обязательными приметами, концентрирующимися вокруг меняющегося содержательно, но формально остающегося постоянным репрезентантом лирического «я», которое вместе с тем переходит в разряд ролевого субъекта, поскольку выходит за рамки автобиографии [Сундукова 2012].

Явление прапамяти хорошо знакомо современным русским поэтам – оно объединяет в режиме диахронии в*и*дение родового целого русского человека сквозь призму идентифицирующих его начал, соотнесенных с близостью к природе, духовной простотой, любовью к жизни: «Тем, кто утром босыми ногами ходил по росе, / Открывают «прапамять» сейчас, в настоящем моменте, / Как трава, корни матрицы русской растут по весне…» [Павлова Е. 2021: 19]. Все данные архетипические жесты поведения характеризуют национально-ментальный лад русского человека, который, благодаря прапамяти, соединяет в единое генеалогическое образование разные поколения людей.

Прапамять в качестве вместилища всей памяти мира и способа противостояния энтропии природы, центром которой является человек, равновелика бесконечной природе бытия. Только человеку становится под силу творчески укротить этот феномен, преобразовать и воплотить в идею всеединства космоса и человека. На философском уровне, к примеру, ее обосновал В.С.

Соловьев, на практическом же – в качестве преодоления смерти – завещал воплотить Н.Ф. Федоров.

Таким образом, циклическая репрезентация мнемонической поэзии, конкретизированная в формах календарной, использующей идею прапамяти, в жанровом аспекте не имеет единства и однозначности. Это говорит об отсутствии обусловленности самой идеи циклической памяти литературной формой из-за ее необычайной универсальности и мифологичности, выходящей за географические и исторические, а также национальные пределы. Не просматривается в данной сфере мнемонической поэзии, кроме мифа и религии, иных ее генетических основ.

§ 8. Мнемонический мимесис и парафрастические жанры (стихотворные легенда, сказание, предание, быль и др.)

Вариаций и подражаний в русской поэзии такое множество, что имеет смысл рассмотреть всего лишь несколько возможных примеров этого явления, составляющего онтологическую сущность литературного процесса, которая заложена в имманентной ему генетической памяти – способе усвоения классических форм. К ним зачастую относятся вольные переводы, к примеру, стихотворного «памятника», которые стремятся передать близкий первоисточнику смысловой контекст. Парафраза же стремится сохранить в новой художественной структуре общий контур смысла, индивидуализируя его в конкретных деталях и структурных компонентах формы. Жанровой парафразой является произведение, модифицирующее прецедент и использующее его в качестве идеологической грунтовки к полученному результату высказывания, соответствующему современной культурно-исторической ситуации. Парафразирование, в частности, способствует мнемонической репродукции и реактуализации («память о жанре») исходного жанрового прототипа, продлевая ему тем самым культурную жизнь. В качестве такой парафразы выступает «Слово о погибели Русской Земли» А. Ремизова, написанное, что предсказуемо в аспекте аналогии с древнерусским одноименным претекстом, в дни тяжелых исторических испытаний, а именно: в канун русской революции 5.10.1917 г.

Вначале повествователь ведет речь о былом величии, стилизуя текст под источник – эпицедий: «Широка раздольная Русь, родина моя, принявшая много нужды, много страсти, – вспомянуть невозможно, – вижу тебя, оставляешь свѣтъ жизни, въ огнѣ поверженная» [Ремизовъ 1921: 11]. Затем включается механизм памяти о более древнем источнике плачей – «Плаче Иеремии», об Иерусалиме: «О, моя родина обреченная, пошатнулась ты, неколебимая, и твоя багряница царская упала съ плечъ твоихъ»; «О, моя родина безсчастная, твоя бѣда, твое разореніе, твоя гибель – Божье иосѣщеніе» [Там же: 13]. Оканчивается произведение поминальной причетью: «Обнаглѣлые жадно съ обезьяньимъ гикомъ и гоготомъ рвутъ на куски пирогъ, который когда-то испекла покойница Русь – прощальный, поминальный пирогъ» [Там же: 24], в конце которой поется рефрен поминального кондака: «В-гь-ѣ-ѣ-ч-н-а-я- п-а-а-м-я-т-ъ.» [Там же].

Как и в Главе 3, обратимся к репрезентации коллективной памяти народа, отразившейся в поэтической жанровой типологии, парафразирующей прозаические прецеденты – быль, сказание, предание, легенда. Судьба данных жанров показательна в том плане, что они по своей функциональной заданности призваны продлевать коллективную память, актуализировать ее в условиях перманентной циркуляции культурно-исторических событий. Их возникновение продиктовано компенсацией потери доминирующего положения элегии (1820-ые годы XIX века), в какой-то степени замещающей эпос в эпоху бурного подъема национального самосознания, стимулируемого романтизмом.

В парафразе, которая понимается как «вторичное высказывание», воспроизводящее «смысл предшествующего высказывания в соответствии с коммуникативной установкой на пояснение, уточнение и акцентирование информации в целом или ее отдельных смысловых компонентов» [Теучеж 2008: 10], передача «чужой» речи о событии способствует дублированию памяти о первоначальном объекте художественной рефлексии.

Вследствие этого количество информации о прошлом неизбежно возрастает, поскольку парафразирование уже содержит часть предшествующего текстового материала. Правомерно назвать такой способ накопления информационной энергетики *мнемонической кумуляцией*. Она не только обрастает

актуальным сопровождением повествования на использованную ранее тему, но еще больше консервирует ее. Удвоение разнонаправленной памяти – в ретроспективу и современность отражено в структурно-содержательной конституции текста парафразирующего произведения. Подобно тому, как в лирике кумулятивный сюжет, согласно Н.Д. Тамарченко, строится на принципе повтора [Поэтика 2008: 106–107], он же, вероятнее всего, используется и в указанных жанрах. Как миф повторяет священную историю, являющуюся прецедентом всякого ритуала в примитивных мировоззренческих системах [Элиаде 2001: 33–36], стихотворные жанры, парафразирующие нарративные прозаические формы о славных деяниях, событиях, чудесах прошлого, составляющих достояние национальной памяти, моделируют ее дополнительную актуализацию. Более того, «кумуляция становится средством рецепции самой художественности и перцептивной (воспринимающей) деятельности сознания, средством “остранения” нарратива и приемов наррации» [Федоров В. 2011: 142], что придает иное, принципиально новое, значение неклассическому периоду русской (да и зарубежной) литературы, смыслоотличающей ее от предшествующей – во многом традиционалистской эпохи. И принципиальность эта во многом обусловлена разновариантным тиражированием прецедентных текстов-источников, ценность которого, по Ж.-Ф. Лиотару, выражается «в самом акте их рассказывания» [Витгенштейн 2023: 242]. Акт рассказывания, повторяемый несколько раз, превращается в пересказывание, означающее фактически кумуляцию памяти о коллективном источнике, которая как симулякр, продуцирующий повтор, становится ведущим элементом поэтики, будучи даже в самих стихотворных текстах не представленной.

Быль стихотворную, парафразирующая эпическую былину и одновременно прозаический одноименный жанр, романтизм возводит в ранг поэмы с характерной для нее возможностью обращения к народному мировоззрению, насыщенному диковинными сюжетами, мистериальными образами, верой в чудо. Известно «Неожиданное свидание. *Быль*» В.А. Жуковского, повествующее о гибели рудокопа перед самой его свадьбой. В этом балладном сюжете заложена народная любовь, воскрешающая память о прошлом: «…не нашлось никого, кто б

о спящем / Юноше знал, кто б *помнил*, когда с ним случилось несчастье… / Он сиротою лежал на земле, посреди равнодушных / Зрителей, всем незнакомый…» [Жуковский 1959, т. 2: 295].

Память о славных людях (воинах) прошлого, переданная рассказом от третьего лица (свидетеля событий) – соседа лирического «я», воспроизводится в стихотворной были «Сержант Сурмин» (*Быль*) (1839) Н.М. Языкова. Демонстративно, что часто служит маркером жанра, поэт признается в документальности произведения: «…Один его *рассказ* / Я повторю стихами, как сумею, / Употребляя в нем прозопопею…» [Языков 1964: 507]. В современном варианте стихотворной легенды «Быль. *Памяти, Панжиных, павших и почивших*» (2022) Андр. Скакуновым даже в синтетической форме поминального стихотворения и поэтической были улавливается структурно-организационная особенность использования мнемонической рефлексии, исходящей из коллективного представления о важности ретроспективной информации для передачи основанных на реальных событиях данных: «И тогда лишь *сельчане узнали*, / Кто та пара – старушка и дед… / *Не придумал я* этого деда» [Скакунов 2022: 20]. В заключении произведения дается объединяющий оба жанра мнемонический вывод: «*Вечной памятью нашей* в скрижали / Подвиг Панжиных этих отлит» [Там же]. Он прочитывается как коллективное поминальное слово.

Обращение к народным сюжетам, покрытым исходной тайной и от этого имеющим притягательно поучительный контент, становится одним из свойств романтической поэзии, ориентирующейся на поиск смысла в духовном мире прошлого человечества, способствует культивированию стихотворного сказания.

«Три пальмы. *Восточное сказание*» (1839) М.Ю. Лермонтова имеет характерный для репрезентации поэтики повтора циклический сюжет, к тому же оснащенный глубокой моралью. Фокус поэтической рефлексии «Сказания о 1812 годе» (1867) Ап. Майкова направлен на коллективную память о бесславном походе Наполеона, как он представлялся в коллективном сознании народа, содержащем собирательный образ французского императора, во многом противоречащий идеальному – образ растерянного человека, столкнувшегося с суровой реальностью войны: «А *теперь – теперь* он вздрогнул…»; «*Вспомнил* он

дворец Петровский, / Где бояр он ждал с поклоном / И ключами от столицы… / *Вспомнил* он пустынный город…» [Майков 1984, т. 1: 467]. Как видно, произведение также снабжено мнемоническими приемами – повторами и редупликациями, имитирующими архаический сказовый стиль, генетически принадлежащий устному народному творчеству и характеризующийся способом организации «монологической спонтанно непринужденной (собственно разговорной) речи» [Каргашин 2006: 12].

Стихотворные предания К. Бальмонта обращены к истории Древней Руси. В основе одного из них «В глухие дни» (1899) – сюжет о появлении Лжедмитрия во время известных событий Смутного времени. Маркируемым фольклорным оборотом «глухие дни» начинается и заканчивается произведение, образуя циклическую композицию воскрешения персонажа: «*В* глухие *дни Б*ориса Годунова…»; «И *в* эти *дни* Димитрий встал из гроба, / В Отрепьева свой дух переселя» [Бальмонт 2019: 42]. Стихотворное предание, основанное на недостоверности сведений, предлагает свою версию интерпретации «темных» персонажей или исторических событий. Так, в «Смерти Дмитрия Красного» (1899) повествователь (жанровый персонаж) заявляет: «Я расскажу о чуде старых дней…» [Там же: 43]. Можно сказать, что и легенда, и предание являют собой дополнительный (факультативный) источник понимания «темных» мест истории.

В XXI веке стихотворная легенда вновь возрождается, в особенности, в национальных литературах России. К примеру, дагестанская поэтесса Залму Батирова использует в «Легенде» сюжет о двух соперничающих из-за возлюбленной братьях (очевидная аллюзия на миф о близнецах). Произведение состоит из трех частей: изложенная легенда, версия разрешения персонажного спора и заключение в форме эмфатического пуанта: «Что спорить! Меж ними – незримая нить. / Друзья! Друг без друга им просто не жить…» [Бакирова 2022: 16]. Мнемонический контент включает упоминание «бродячего» сюжета, аккумулирующего коллективную память, заимствованную автором с дидактической целью. Мнемоническая ретроспекция поддерживается поэтикой бейта как метрической основы доисламской (арабской) и исламской строфы.

В новейшей литературе происходит синтез данных парафрастических жанровых форм (Абукаева Л. «*Легенда-быль* об изобилии»). Это свидетельство того, что данные жанровые образования, обладая высокой адаптационной способностью благодаря миметических свойствам в качестве парафразы известных прецедентов, перенимают способы существования традиционно устоявшихся жанровых форм.

В целом же, рассмотренные жанровые формы в отличие от своих эпических предков не столько депонируют (передают на долгое хранение) память, сколько постоянно ее актуализируют и обновляют. Для обеспечения дистантной во времени коммуникации с современным реципиентом авторы пользуются формульной поэтикой эпических жанров – композиционными зачином и эпилогом, стилистическими фигурами мнемонической содержательности (реминисценции, аллюзии и др.), соответствующей литературной архаике лексикой, метрикой и т.д. Такое парафразированное воспроизведение коллективной жанровой памяти поддерживает очевидный внутрилитературный диалог, обеспечивая тем самым единство литературного процесса.

§ 9. Жанры с вероятным мнемоническим компонентом: видение, травелог, валета, напутствие, стансы

Очень часто указанные жанры конденсируют мнемоническую тему в мотиве – тематическом компоненте содержательной структуры произведения.

На протяжении долгого времени как в западноевропейской и восточной, так и русской литературной традиции, мотив травелога сочетался с жанрами мнемонической поэзии – легендой, преданием, сказанием, экфрасисом, принимал в свой состав «аллюзии, цитаты и парафразы чужих текстов и прочее» [Иванюк Стихотворные травелог… 2022: 64], поскольку одной из определяющих функций как самого жанра, так и его мотива, является памятная. Она включается иногда в сам телеологический принцип путешествия/паломничества (к примеру, в «Житии и хождении игумена Даниила из Русской земли», нач. XII в.) по местам памяти, которые возбуждают экзистенциальное ощущение присутствия прошлого, объективированного в исторических реалиях. Иногда в травелоге с названным

мотивом, подпитываемым к тому же описанием *на память* красот и достопримечательностей посещенных мест, переплетается, что предсказуемо, идиллический мотив – оба они становятся ведущими, к примеру, в поэме Н. Огарева «Неаполь» (1841 – 1842). Помимо данного автологического мнемонического мотива, могут в травелоге встречаться «памятные» для лирического героя места: «Я *вспомнил* сон моей любви / – Тяжёлый сон!»; «*Вспомним*: средь скал благовонных, / В свете, над лоском полов…» («Путевые заметки и впечатления (В Крыму)», 1856, В. Бенедиктова).

Цикл стихотворений «Путешествие по Италии» (1921) М. Кузмина является авторефлексией собственного творчества; насыщенный интертекстемами и аллюзиями («тень Вергилия» заставляет вспомнить автора «Энеиды» и Данте, «Дездемонина светлица» – Шекспира) он служит своеобразным эпилогом-эпитафией А. Блоку, не единожды обращавшегося к родине Ренессанса (книга-травелог «Итальянские стихи» со множеством реминисценций из Данте). Типологически и тематически близок ему цикл «Римские элегии» (1981) И. Бродского, мнемонизирующий творчество Овидия, а будучи посвященный Бенедетте Кравиери, опосредованно актуализирует память о ее деде – известном интеллектуале Бенедетто Кроче.

В приведенных примерах памятные места, объекты исторической рефлексии оснащены каменными артефактами, освещающими присутствие архетипического образа камня, свойственного, как уже выяснялось не раз, мнемонической поэзии. В «Песне о наших камнях» (1957), открывающей лирический цикл «Раздумья на полпути» (1956–1960) Сильвы Капутикян, архетипическому образу камня придается особое для армянского народа значение: «О камни – / Вы сама история…»; «И вся судьба моей Армении, / Как и судьба ее камней!» [Капутикян 1989: 202 – 203]. Экзистенциально-онтологическая функция камня по мере развертывания сквозного сюжета цикла трансформируется в метафорический образ пути-дороги, которому передается мнемонический смысл в заключительном, одноименном всему циклу стихотворении: «И не беда, что я на *полдороге* / Раздумьем стала дни отягощать, /

О *прошлом вспоминаю*…»; «Теперь вдвойне ты радоваться дал мне: / Любому зданию, любому камню…» [Там же: 233].

Идея камня, размеривающего и символизирующего жизненный путь, подобно четкам, определяет цикл Беллы Ахмадулиной «Гряда камней» (1987). Как и у Сильвы Капутикян, она перекликается с внутренней организацией души лирического «я»: «Как я люблю *гряду* моих *камней*, / моих, моих! – и камни это знают, / и череду пустых и светлых дней…»; «Мой этот *путь проторен* столько крат, / так пристально то медлил, то парил он, / что в *опыт камня* свой принес карат / моих стояний и прыжков период» [Ахмадулина 2017: 127], – так начинается стихотворный триптих. Цикл «Путешествие» (1985) Л. Лосева, имитирующий в стихотворной форме путевые записки по Европе, сопровождающиеся воспоминаниями, заключается произведением «С собой на память» (1984), в котором лирический субъект подводит вывод всему увиденному: «Что *я вспомню* из этих дней и трудов – …», попутно апеллируя к «Трудам и дням» Гесиода [«Филологическая школа» 2005: 537]. Таким образом, мнемонический мотив является одним из возможных факторов осуществления жанрового единства травелога.

Мнемонический мотив сотрудничает и с визионерскими жанрами. Например, в поэме «Видения» (1846) Ап. Григорьева воспоминание становится доминирующим способом выстраивания лирического сюжета, разворачивающего многочастную картину оптических видений лирического «я». В этом участвует идиллический мотив, часто аккомпанирующий воспоминанию с архетипическим образом дома: «Вписанный в идиллическую картину дом: «Вот он снова – *дом* / Архитектуры легкой и простой, / С колоннами, с балконом – и кругом / Раскинулся *заглохший сад* густой…» [Григорьев 2001: 191–192]. Мотивы видения и идиллии, а также травелога, в качестве структурно-содержательных компонентов входят в «Воспоминанье» М. Кузмина о памятном прощании с возлюбленным и его отъездом.

Довольно успешно используется мнемонический мотив стихотворным напутствием, фактически являясь для него атрибутивным, как и императивная

установка на проспективное исполнение воли субъекта [Жиляков С.В. Мнемонический потенциал 2022].

Органично, как и в зарубежном аналоге, входит мотив памяти и в валету. В «Поэме прощания» (2023) Анатолия Антонова мнемоническим эпилогом с эпитафией в форме композиционной вставки оканчивается двухчастное произведение, описывающее посмертное расставание с героиней: «Возносит судьбы Божий Свет, / а рушит тьма одна…» [Антонов 2023: 21]. Мотив памяти по традиции включается в другую валету «Прощание с городом» (2023) Юрия Татаренко, способствуя тематическому развертыванию лирического сюжета: «И развяжется *память*. / И узел сорвется с катушек» [Татаренко 2023: 18].

Памятным потенциалом также обладают стансы, мнемонический мотив в которых, структурно расположенный в одной из последних строф, заостряет тематически неразрешимое противоречие лирического конфликта («Стансы к Д***» М.Ю. Лермонтова, «Стансы ночи» Ин. Анненского (1904) и др.) или, напротив, указывает верное следование жизненной цели («Стансы», 1826, А.С. Пушкина).

Таким образом, плодотворное использование памятного мотива в структуре жанров, не являющихся изначально мнемоническими, свидетельствует в целом о «периферийности» или факультативности их участия в исследуемой системе поэзии.

§ 10. Забвение как жанровая антитеза памяти. Жанры с «мнемонической тенденцией»

Антимнемонические симптомы в поэзии обозначились в начале XX века[160] вследствие накопившейся тенденции «мнемонической инверсии», противостоящей

[160] На глубоком философском уровне диалектическая связь поэтики воспоминания с забвением осознается Н.Н. Смирновой, объектом исследования которой стали труды М.О. Гершензона (к примеру, «Явь и сон» – статья, посвященная творчеству А.С. Пушкина [Гершензон 1926]), пристально изучавшего эти феномены: «Итак, забвение – это духовная потребность, основанная, однако, на воспоминании – интериоризированном и “ассимилированном” духом внешнем опыте, ставшем личным достоянием… Воспоминание – не просто память о бывшем, на нем лежит отпечаток свободы, присущий творческому акту. <...> Прошлое и память о нем, воспоминания существуют по законам воображения и творческой свободы, которые в личностном плане выражаются через самозабвение (т.е. забвение реальных условий, законов разума, ограничивающих существование). Только самозабвенное творческое вдохновение делает памятное реальным» [Смирнова 2018: 79–81]. Вероятностным подтверждением данной тирады могут служить начальные строки «Воспоминания» (1828) Пушкина, семантизирующие замкнутость (забвение) от внешнего мира «Я», погруженное в которую встречено Воспоминанием. О забвении как начале бытия говорит рефренная строка «забыть значит начать быть» в стихотворении М. Гронаса «что нажито – сгорело: угли…», имея стохастическую опору в афористическом Декартовом высказывании «Мыслю, значит существую».

«памяти жанра» и реализованной в появлении, начиная с XIX века[161], антижанров, о чем уже было сказано выше. Если модернизм, апеллируя к средневековой культурной формации, во многом способствует восстановлению памяти в рамках миметического восприятия и ретрансляции переработанного на свой лад классического наследия, что, к примеру, показано в «Слове о погибели русской земли» А. Ремизова, преданиях К. Бальмонта, легендах Мережковского и др. (художественная линия подражания жанрам с коллективной типологией памяти начинается с П. Катенина, Ап. Майкова и т.д.)[162], то по настоящему «поэтика забвения» (термин, как и его составляющие, плодотворно используется в работах последних лет)[163] проявляет себя в неимоверном усилении позиций противопамяти, выводящей за скобки субъектную позицию автора, окончательно слагающего с себя демиургические полномочия в пользу текстовой объекции, что обсуждалось в знаковом труде Р. Барта «Смерть автора» (1967) и в предшествующих ему работах «Ожидание забвение» (1962) М. Бланшо, «Обезумевшая память» (1950-ые гг.) Луи-Рене Дефоре. Она затрагивает и поэзию.

Приведем стихотворные примеры с мотивной доминантой забвения. Переход от мнемонической рефлексии к ее ослаблению и даже отмиранию приходится, что логично, на современников указанных «амнестических» концепций – стихотворное творчество шестидесятников. В первую очередь речь идет об А. Кушнере, у которого забвение становится поэтическим объектом и лейтмотивом. В стихотворении «Лавр» привлекается этиологический сюжет античного мифа о вечнозеленом кустарнике, символизирующем долгую память, чтобы показать на примере его образа контрастирующее с классическим современное отношение к памяти: «*Не помнит лавр* вечнозеленый, / Что Дафной был, и бог влюбленный / Его преследовал тогда» [Кушнер 1986: 254].

[161] Мысль об источниках забвения в позапрошлом (XIX) веке согласуется с философской позицией, представленной в специальном исследовании. Автор в нем пишет: «Переориентация с воспоминания на забвение, с «анамнезиса» на «амнезию», которую осуществил Ф. Ницше, характерна для всех последующих размышлений на эту тему. В оппозиции «воспоминание-забвение» мы видим сначала смещение акцентов в сторону забвения (Ф. Ницше, З. Фрейд), а затем и вовсе разрушение подобного противопоставления и утверждение забвения в структуре самого «следа памяти» (Ж. Лакан, С. Жижек). Забвение не поддается осмысливанию, но направлено на диалог, встречу смыслов (М.Бланшо)» [Лебедева 2006: 15].

[162] Пик научно-культурного обращения к древнерусским истокам духовного мировоззрения особенно ощутим в трудах Е. Трубецкого, П. Флоренского и других.

[163] См.: [Рыбакова 2010], [Худайбергенова 2021].

Семантическая градация мотива забвения, выраженного рефренным и одновременно анафорическим словосочетанием «Не помнит…», нарастает до такой степени, что в эпилоговой строфе получает разрешение в схождении (сближении) изначально разведенных членов метафорического сравнения. Последнее воплощено в развернутое тезисное утверждение темы забвения, вызванного образно-нарративным потоком стагнации:

И *блекнет память*, и подруга
Забыла друга своего,
И ветвь безжизненно упала,
И море плещется устало,
Никто не помнит ничего.

[Там же: 255]

Следующее за ним в сборнике «Письмо» (1974) стихотворение «Никак не вспомнить было, где…» концептуально отвечает идее контроверзы памяти и письма, известной со времен Сократа, контекстуально высвечивающей искомую проблему забвения. Автор (субъектный образ) теперь не в ответе за память, у него не имеется даже алиби на вспоминание, а у письма – есть, поскольку оно его замещает, объективирует, согласно положению о «смерти автора», выдвинутому Р. Бартом. Показательна в этом плане инициальная строчка: «*Никак не вспомнить* было, где / Живет…» [Там же: 256]. Так как конверт (метонимия письма) хранит память, то лирическое «я» вынуждено оказывается в ведомой позиции: «Как будто я сквозь тьму и дым / В сплошном снегу иду за ним, / Ища *конверт* пропавший…» [Там же: 256].

Опрометчивым было бы утверждать, что оправдание забвения – главная идея этих стихотворений А. Кушнера. Проблема на самом деле гораздо шире: она является продолжением концептуального понимания Гершензоном взаимодополняемости памяти и забвения, ведь справедливо сказано «память помнит забытое» [Гайденко 2006: 67][164]. Кроме того, такое «безответственное»

[164] Об этом (связи памяти и забывания) писал М. Хайдеггер в онтологическом ключе: «Бытие – самое забытое, так безмерно забытое, что даже эта забытость оказывается еще и втянутой в свой собственный

(профанное) отношение к памяти охарактеризовано поэтологией автора, в которой ей в противоположность акмеистическому (известно, что поэтика «шестидесятников» ориентирована в большей степени на модернизм) мировоззрению отведена бытовая роль «и погружение в ее глубины ни в коем случае не сулит облегчения от вседневных забот» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 324].

Мотив или тема забвения характерны для «Воспоминания» (1995) И. Бродского, «Элегии памяти» (нач. 2000-ых) Е.А. Логиновой, «Элегии памяти» (2016) из цикла «Пять элегий» В. Гандельсмана и др., имеющих, что симптоматично для понимания взаимообусловленности памяти/забвения, элегическую модальность; а в стихотворении «А в соседнем селе родились молодые старухи…» (1996) О.Г. Чухонцева амбивалентность природы памяти, достигая пика, вовсе показана через концепт утраты/возврата, прием анахронизма и оксюморонную образность, раздвигающие границы жанрового мировидения.

Помимо исследованных жанров мнемонической поэзии, обращают на себя внимание некоторые стихотворения, так сказать, эксплуатирующие интенцию памяти. Как правило, такие произведения с выраженной «мнемонической тенденцией», жанрово не идентифицируются принадлежащими к мнемонической системе, однако имеют необходимые аподиктические признаки, по которым их можно отнести, как и содержащие мнемонический мотив травелог, напутствие, стансы, идиллия, валета, видение, на системную периферию изучаемой поэзии. Часть этих произведений уже в заголовочным комплексе указывает на перцептивную жанровую установку. К примеру, «Жестокая память» (1970 – 1971) А. Твардовского, «Помни войну!» (1970) Ю. Визбора с омонимической и инкорпорированный анафорой, в перформативной форме заклинания как бы продолжающее «Реквием» (с содержащимся в нем императивом «Помните») Р. Рождественского.

В этом плане, несомненно, заметное место среди мнемонических жанров может быть обеспечено романсу. Он, культивируемый еще в первой половине

водоворот… но забытейшее есть одновременно памятнейшее, что единственно допускает вникнуть в былое, настоящее и наступающее и устоять внутри них» [Хайдеггер 1993: 174]. И.П. Смирнов пишет о том же в аспекте интертекста, стирающего границы памяти и забвения: «Текст, рожденный в контакте с претекстом, выдает себя за взявшийся невесть откуда» [Смирнов 2015: 150].

XIX века Жуковским, Дельвигом, Лермонтовым, представляет собой по функциональной значимости в определенной степени альтернативу элегии и «воспоминанию», так как с этих самых времен тематический репертуар романса, кроме мировоззренческих, резинъяционных тем, расширяется еще за счет мотива «памяти о прошлом» [Иванюк Европейские стихотворные жанры 2023: 40].

В эпоху авангардной лирики к мнемонизации событий из личного жизненного «архива» тяготеют авторские окказиональные жанры, в том числе «интуитта». Она маркирует стихотворение мортальной тематики «Над гробом Фофанова» (1911) И. Северянина под воздействием жанрового мышления модернизма. Основанная на интуитивных ощущениях поэтическая форма, близкая «стихотворению на случай», значительно расширяет возможность придавать статус объекта рефлексии фактически любому переживанию. В интуитте «Мы были вдвоем, графиня гордая!» (1913) В. Шершеневича стихийный накал внезапно вспыхнувшей страсти оставляет такой след в памяти лирического «я», что оформляется в мотив стихотворного «памятника», сопровождающийся неизменным перефразированным и, потому, узнаваемым мотивом утешения («Нет, не весь я умру…») и обосновывающий изменения в репрезентации лирической речи – от выражения к изображению. Усиливает же эту реминисценцию введение образа коллективной памяти Агасфера – традиционного в мировой литературе. Таким образом, личная проспективная память (мотив «памятника»), хотя и иронизированная, органично взаимодействует с коллективной анонимной, маркируемой интернациональным преданием:

Я представил, что будет лет через триста.
Я буду в ночь бессолнечную и тусклую
Ваше имя гравировать на звездных листьях.
Ах, лимоном не смоете поцелуи гаера!
Никогда не умру, и, как вечный жид,
Моя интуитта с огнекрасного аэро
Упадет Вам на сердце и в нем задрожит.

[Шершеневич 2000: 6].

Вывод по ГЛАВЕ 5

Итак, мнемоническая поэзия в русской литературе XIX – XXI веков представляет собой очень обширное и разнообразное в жанровом аспекте явление. Будучи образованными в «ненормативный» период исторической поэтики и став результатом обусловленного разрушения классицистической системы жанров, затронувшего, в частности, оду, элегию[165], идиллию и эпицедиум, «Памяти…», «На смерть…», реквием, стихотворный «памятник»[166], «о детстве героя», «воспоминание», как и другие жанры русской мнемонической поэзии, в короткий исторический период (около 200 лет) продемонстрировали достаточную полноту и разнообразие жанровой жизни – от жанрового инварианта до жанрового синтеза, от «памяти жанра» до «памяти о жанре». Помимо того что каждый жанр мнемонической поэзии, в зависимости от тематической принадлежности к мортальной и витальной сферам памяти и направления лирической рефлексии, определяется к «элегической» (мартиролог, «Памяти…», «На смерть…», эпитафия, плач), «одической» (стихотворный «памятник», генетлиакон, стихотворные автобиография, биография) и «срединной» («воспоминание», эпиграфия, экфрасис) группам, он еще относится к мортальной («На смерть…», эпицедиум), поминальной (мартиролог, «Памяти…», реквием), мнемонической («воспоминание», автобиография, биография), мемориальной (стихотворный «памятник», эпиграфия) подсистемам[167], он также имеет свою уникальную концепцию, определяемую мироотношением (в «воспоминании» лирическое «я» самопознается через ретроспективное погружение в уникальную и автономную природу личности, определяющуюся соответствующим возрастом, к примеру, в жанре «о детстве героя», автобиография, напротив, расширяя анамнестическую интенцию, обнаруживает многообразие личности через самоотражение в «Я-микрокосмосе» (принцип «единства в разнообразии»), поэтический «памятник» измеряет долговечность посмертной памяти через проектируемую в будущее славу и проч.).

[165] В.А. Грехнев писал: «На пушкинскую эпоху в русской поэзии выпадают едва ли не самые интересные страницы в истории лирических жанров. В эту пору наиболее продуктивные их них – ода, элегия и послание – завершают цикл своего развития, и лирика вырывается на просторы свободного мышления» [Грехнев 1985: 6].

[166] Являясь производной классической оды, стихотворный «памятник», в отличие от представленных жанров, имеет весьма продолжительную историю, одной из линией которой становится развитие жанра в русской поэзии.

[167] Отдельным направлением мнемонической поэзии являются мемуарная лрика, стихотворения, представляющие генеалогическую память и память в циклическом проявлении, в то же время двуосновными жанрами считаются элегия, плач, эпитафия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное диссертационное исследование позволяет сформулировать следующие выводы:

– мнемоническая поэзия, как одна из репрезентаций мнемонического, есть сложившаяся в течение длительного времени самостоятельная система и сфера мировой поэзии, которая с помощью памяти выражает соответствующее ей мироотношение, дает комплексное художественное представление о памяти и связанной с ней человеческой экзистенцией;

– в зарубежной и русской лирике мнемоническая поэзия представляет собой относительно устойчивую жанровую номенклатуру, типологическая общность которой определяется тематикой памяти, генетически обусловленной архетипическим образом камня;

– архетипический образ камня продуцирует различные, но типологически сходные по способу репрезентации времени жанры мнемонической поэзии;

– он также генерирует направление (вектор) лирической коммуникации (рефлексии), сопряженный с концептуальной дихотомией (не исключающей, однако, наличие факультативной третьей – «срединной» – интенции) семиотических «низа» и «верха»;

– мнемоническая система поэзии охватывает жанровые подсистемы: поминальная, мемориальная, собственно мнемоническая, мортальная, мемуарная, поэзия с тематической доминантой прапамяти и календаря;

– мортальная подсистема представлена элегией, эпитафией, стихотворением «На смерть…», плачем[168]; поминальная – «Памяти…», реквиемом, стихотворным мартирологом; мнемоническая – стихотворными биографией и автобиографией, «воспоминанием», «о детстве героя», генеалогической поэзией; мемуарная – лирическим дневником, тетрадью; мемориальная – стихотворным «памятником»,

[168] При этом нельзя забывать, что плач, элегия, эпитафия, стихотворение «В альбом» являются двуосновными жанрами и что генеалогическая поэзия, несмотря на очевидную близость к мнемонической подсистеме, может быть отнесена к самостоятельному направлению лирики.

экфрасисом, эпиграфией и альбомной лирикой; жанры, тематизирующие прапамять, и календарная поэзия как формы репрезентации циклического времени; стихотворные парафразы прозаических жанров, объединенных концептом коллективной памяти (легенда, сказание, предание и проч.); жанры с факультативным мнемоническим мотивом (видение, идиллия, травелог, напутствие, валета);

– репрезентация видов памяти позволяет распределить жанры мнемонической поэзии по типам: ретроспективная личная память (элегия, «воспоминание», автобиография, мемуарная поэзия, «о детстве», автоэпитафия); ретроспективная «чужая» личная память (некролог, «На смерть…», «Памяти…», биография, эпитафия, плач); ретроспективная лично-коллективная – генеалогическая поэзия; ретроспективно-коллективная – мартиролог, реквием (выборочно), стихотворные парафразы прозаических жанров (легенда, предание и т.д.); проспективная – «памятник», экфрасис; циклическая – календарная поэзия и жанры, представляющие прапамять;

– мнемоническая поэзия как диахроническая система жанров обладает своей собственной периодизацией, объяснимой филиационной (вторично-производной), а также уникальной природой некоторых жанров[169], однако в целом вписывающейся в историческую последовательность сменяющихся художественных парадигм;

– жанры мнемонической поэзии, за исключением некоторых, проходят типичные этапы своей исторической жизни: генезис, становление (канон, инвариант)[170], синтез и модернизация/дискредитация;

– основные периоды «большого времени» (М. Бахтин) русской мнемонической поэзии:

[169] Речь идет о таких жанрах, как парафразирующие коллективную память (стихотворные легенда, сказание и проч.), а также «воспоминании», реквиеме, «Памяти…», возникших соответственно в эпоху литературы «художественной модальности» на стыке родов литературы и в результате разложения классической элегии и ее траурной разновидности (эпицедиума), а потому не имеющих возможность быть вписанной в классицистическую парадигму развития, каноничную по своей сути. Кроме этого, уникальным феноменом, также лишенным длительной исторической перспективы развития в русской поэзии, представляется поэзия, тематизирующая прапамять.

[170] Обратной стороной становления является апофатический аспект жанра, репрезентирующийся антижанром – следствием мнемонической инверсии.

1. Древняя Русь – конец XVIII века, период, коррелируемый парадигмами «дорефлективного» и «рефлективного традиционализма», названный нами «рецептивно-риторическим». В этом периоде большинство жанров обслуживают посмертную память, включенную в контекст поминания, то есть составляют в основном мортально-поминальную подсистему мнемонической поэзии. В этом плане древнерусскую литературу можно охарактеризовать как пролог мнемонической поэзии.

2. XIX век – знаменуется большими трансформациями внутри литературного процесса, оказавшими влияние как на жанр в целом, так и на отдельные жанры, в том числе, мнемонические. С одной стороны, возникает множество синтетических форм и скрещиваний, происходит отторжение и негативное отношение к каноническим формам (мнемоническая инверсия, переориентирующая «память жанра» в «забвение о жанре»), а с другой, жанровая система стремится к определенной однородности, следующей традиционным эстетико-коммуникативным установкам.

3. XX – XXI вв. – мнемоническая поэзия включается в общие литературные процессы – такие, как «неотрадиционализм» (В.И. Тюпа), предполагающий интерпретационную вариативность (О.Н. Скляров) классических эстетических форм, постмодернистская игра с жанром, вызванная, как минимум тремя модусами – пародийным, ироническим и нигилистическим в отношении к жанровой традиции, очуждение традиции «памятью о жанре» (Б.П. Иванюк).

Тематическая содержательность (концентрация плотности и частотности употребления памятного ресурса) жанров (речь идет, конечно, о жанровых инвариантах – идеальных жанровых типах) мнемонической поэзии позволяет условно систематизировать их следующим образом (Приложение 1): ядро системы определяют элегия, «воспоминание», стихотворения «На смерть…», «Памяти…», «о детстве», эпитафия, эпиграфия, автобиография, календарная поэзия, генеалогическая поэзия. К полупериферийным относятся реквием, мартиролог, стихотворные «памятник», мемуары и биография, жанры, тематизирующие прапамять и парафразирующие коллективную память – стихотворные быль, легенда, сказание и проч., а также плач. И, наконец,

периферийное место занимают жанры с мнемоническим мотивом, не до конца развившимся в жанровую тему в произведениях с «мнемонической тенденцией» (идиллия, видение, травелог, валета, напутствие, стансы, романс, стихотворный перформатив «Помните!» Ю. Визбора, интуитта), а также часто сопутствующий мнемоническим жанрам экфрасис.

С точки зрения направления лирической рефлексии, являющегося ее семиотическим индикатором, жанры мнемонической поэзии можно расположить в соответствии с представленной сферической структурой (Приложение 2). Так, вектор лирической коммуникации (рефлексии), сориентированный верхом (возрастание жизненно-памятного), имеют ода, стихотворный «памятник», автобиография, генетлиакон, «о детстве», генеалогическая поэзия. Низовая же сфера (нисхождение мортально-памятуемого) принадлежит элегии, ее некоторым производным – стихотворению «Памяти…», «На смерть…»[171], близкородственному плачу, эпитафии. Срединными, помимо стихотворного «воспоминания» (которое, если и не регламентировано прямо смертью (семиотическим «низом»), то, будучи оснащенное идиллическим мотивом, вполне имеет нейтральную интенцию, где пересекаются вертикаль (витальное восхождение) и горизонталь (домашний покой) внутреннего мира произведения), и элегической оды (разновидности «На смерть…»)), координатами определены хронотопы экфрасиса, эпиграфии, «В альбом» (как разновидность эпиграфической поэзии). По контуру двух окружностей располагаются календарная поэзия и прапамять, репрезентирующие циклообразное направление памяти, генеалогическая поэзия, восстанавливающая родовой принцип и совмещающий жизненно-мортальный модус памяти, а также реквием[172].

[171] Отметим, что исключения составляют одноименные произведения «На смерть…» («На смерть князя Мещерского» (1779) Г.Р. Державина; «На смерть Лермонтова» (1841) А.Н. Майкова и т.д.), относящиеся к так называемой элегической оде с характерным для нее двунаправленным, сочетающим элегическую и одическую интенцию, вектором мнемонической рефлексии, и, стало быть, локально определяющим их к «серединной» сфере.

[172] Несмотря на то что реквием по происхождению близок к «элегической» подгруппе мнемонической системы жанров, его уместно расположить по направлению контура окружности, так как мнемонический вектор лирической рефлексии приобретает циклические очертания: направленный молитвословно в сакральную сферу «верха», он тем же временем памятует о покойных субъектах, находящих последнее пристанище в хронотопе «низа». К тому же храм, в котором с периодическим повторением функционирует (предположительно или явно) реквием, изначально, являясь аналогом Мировой горы, интегрирует в себе семиотический «верх» и «низ». Таким образом, реквием, будучи генетически связанным с идиллией, преодолевает ее «горизонтальный» хронотоп

Ангажированность жанров мнемонической поэзии в представленных аспектах, имеющая определенную закономерность, служит дополнительным доказательством наличия фактора системности. Как и во всякой системе, в мнемонической поэзии связи между компонентами (жанрами) внутри структуры определяются не только симпатическими, но и контрарными отношениями, поддерживающими организацию целого в равновесии и балансе. Противоборствующие отношения, к примеру, имеют место между генетлиаконом (производным оды) и «На смерть…» – филиацией элегии, обслуживающими полярные модусы бытия – жизнеутверждающий («память о рождении», «память о жизни») и смертиподчиненный («память по смерти»)[173]. Кроме этого, некоторые жанры имеют свои имманентные противопоположности – так называемые «антижанры», полемизирующие с традицией в «неклассический» (ближе ко второй половине XIX века) литературный период («антиэлегия», «антипамятник», «антиидиллия», «антиреквием» и проч.).

На основе вышесказанного в качестве перспективы дальнейшего исследования заявленной проблемы можно предложить изучение жанрового воплощения темы памяти в лироэпике, эпике и драме, а ее антагониста – забвения – в лирике.

домашнего покоя, соединяя его в «вертикали» молитвенного обращения («Покой вечный даруй им, Господи…») с сакральным протообразом.

[173] Данная аналогия применима, думается, и к другой контрарной жанровой паре с типологическими номинациями: оды «В день рождения…», «В день тезоименитства…» – «Памяти…».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета [Текст]: канонические. – М.: Российское Библейское общество, 2017. – 1338 с.

2. Абрамян, Л.А. Первобытный праздник и мифология [Текст] / Л.А. Абрамян; ответ. ред. Вяч. Вс. Иванов. – Ереван: Из-во АН АрмССР, 1983. – 232 с.

3. Абузова, Н.Ю. Время жизни – смерти в поэзии В.В. Капниста (1758 – 1823) [Текст] / Н.Ю. Абузова // Сибирский филологический журнал. – 2010. – № 3. – С. 35–48.

4. Августин Аврелий. Исповедь: Абеляр П. История моих бедствий [Текст] / Августин Аврелий, П. Абеляр; пер. с латин. – М.: Республика, 1992. – 335 с.

5. Августин Блаженный. Об истинной религии. Теологический трактат [Текст] / Августин Блаженный. – Мн.: Харвест, 1999. – 1600 с.

6. Авдеев, А.Г. Стихотворный элогий Кариона Истомина, посвященный великой княгине святой Евдокии, в иночестве Евфросии [Текст] / А.Г. Авдеев // Вестник церковной истории. – 2008. – № 4 (12). – С. 131–134.

7. Аверинцев, С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература [Текст] / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 3–14.

8. Аверинцев, С.С. Древнееврейская литература [Текст] / С.С. Аверинцев // История всемирной литературы в 9 т. Т. 1. – М.: Наука, 1983. – С. 271–302.

9. Аверинцев, С.С. Категории поэтики в смене эпох [Текст] / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.

10. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы [Текст] / С.С. Аверинцев. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.

11. Аверинцев, С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции [Текст] / С.С. Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 447 с.

12. Аверинцев, С.С. Собрание сочинений. Переводы: Многоцветная жемчужина [Текст] / С.С. Аверинцев. – К.: Дух и Литера, 2004. – 456 с.

13. Адорно, Т. Негативная диалектика [Текст] / Т. Адорно. – М.: Научный мир, 2003. – 374 с.

14. Адрианова-Перетц, В.П. Древнерусская литература и фольклор. (К постановке проблемы) [Текст] / В.П. Адрианова-Перетц // Адрианова-Перетц В.П. Древнерусская литература и фольклор. – Л.: Наука, 1974. – С. 8–19.

15. Аккер, ван ден Р., Вермюлен, Т. Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма [Текст] / Р. ван ден Аккер, Т. Вермюлен // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина постмодернизма; пер. с анг. В.М. Липки; под ред. Р. Ван ден Аккера и др. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 496 с.

16. Алексеев, В.П. Сравнительное литературоведение [Текст] / В.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1983. – 447 с.

17. Алексеева, И.Ю., Алексеев, А.П. Философия исторической памяти [Текст] / И.Ю. Алексеева, А.П. Алексеев // Вопросы философии. – 2018. – № 10. – С. 67–76.

18. Альбедиль, М.Ф. Зеркало традиций: Человек в духовных традициях Востока [Текст] / М.Ф. Альбедиль. – СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2003. – 288 с.

19. Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. [Текст] / сост. С.Б. Джимбинов. На англ. яз. с параллельным русск. текстом. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.

20. Английская поэзия в русских переводах. XX век [Текст]: Сборник; сост. Л.М. Аринштейн и др. – М.: Радуга, 1984. – 848 с.

21. Андреев, М.Л. Инновация или реставрация: казус Возрождения [Текст] / М.Л. Андреев // Вестник истории, литературы, искусства. Отделение ист.-филол. наук РАН. – М.: Собрание; Наука. – Т. 1. – 2005. – С. 84–97.

22. Андреюшкина, Т.Н. Стихотворение-биография как лиро-эпический жанр в немецкой поэзии XX века [Текст] / Т.Н. Андреюшкина // Эволюционные процессы в системе языка и дискурса: Сб. статей; под ред. С.И. Дубинина. – Самара: СГУ, 2013. – С. 232 – 243.

23. Андреюшкина, Т.Н. Стихотворение-инвентаризация в поэзии Ж. Превера, М. Калеко, Г. Айха и Р. Гернхардта: сопоставительный анализ [Текст] /

Т.Н. Андреюшкина // Вестник Пермского университета. – 2014. – № 3 (57). – С. 154 – 160.

24. Андрущак, Т.С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена) [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т.С. Андрущак. – Саратов, 2008. – 23 с.

25. Аникиенко, С.В. Инструментальный реквием М.Ф. Гнесина: рождение нового музыкального жанра [Текст] / С.В. Аникиенко // Aspectus. – 2014. – № 2. – С. 56 – 64.

26. Анисимова, Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века [Текст]: дис. … д-ра филол. наук / Е.Е. Анисимова. – Красноярск, 2015. – 492 с.

27. Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука: Словарь-справочник [Текст]; под ред. В.Н. Ярхо. – М.: Высш. шк., 1995. – 383 с.

28. Античные гимны [Текст]; под. ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Из-во МГУ, 1988. – 362 с.

29. Античные поэты об искусстве [Текст]: сборник; перевод, предисл. С. Кондратьева; послесл. В.Д. Блаватского. – СПб.: Алетейя, 1996. – 248 с.

30. Антонов, А. Жизнь для любви дана [Текст] / А. Антонов // Литературная газета. – 2023. – 11 – 17 октября (№ 40).

31. Антюхов, А.В. Русская мемуарно-автобиографическая литература XVIII века. Генезис. Жанрово-видовое многообразие. Поэтика [Текст]: дис. … д-ра филол. наук / А.В. Антюхов. – Брянск, 2003. – 451 с.

32. Аполлинер, Г. Мост Мирабо [Текст] / Г. Аполлинер; пер. с франц. М. Яснова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с.

33. Аполлодор. Мифологическая библиотека [Текст]; пер., предисл. и коммент. А. Шапошникова – М.: Эксмо, 2006. – 416 с.

34. Апухтин, А.Н. Полное собрание стихотворений [Текст] / А.Н. Апухтин. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 448 с.

35. Арабская поэзия средних веков [Текст]; пер. с араб. // Библиотека всемирной литературы. – М.: Художественная литература, 1975. – 768 с.

36. Арнаутова, Ю.А. Культура воспоминания и история памяти [Текст] / Ю.В. Арнаутова // История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени: Сб. статей; отв. ред. Л.П. Репина. – М.: Кругь, 2006. – С. 47 – 56.

37. Арнаутова, Ю.Е. Memoria: «тотальный социальный феномен» и объект исследования [Текст] / Ю.Е. Арнаутова // Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени: Сб. статей; отв. ред. Л.П. Репина. М.: Кругь, 2003. – С. 19–37.

38. Артемова, С.Ю. Жанровое прочтение лирического текста в XX веке (к переосмыслению идеи формалистов о смещении жанра) [Текст] / С.Ю. Артемова // Известия Воронежского государственного педагогического университета. – 2014. – № 4 (265). – С. 125–127.

39. Артемьева, Т.В. История метафизики в России XVIII века [Текст] / Т.В. Артемьева. – СПб.: Алетейя, 1996. – 320 с.

40. Архимандрит Иоанн (Крестьянкин). Опыт построения исповеди [Текст] / Архимандрит Иоанн (Крестьянкин). – Мн.: Свято-Елисаветинский монастырь, 2017. – 192 с.

41. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти [Текст] / Ф. Арьес; пер. с фр.; общ. ред. Оболенской С.В.; предисл. Гуревича А.Я. – М.: Прогресс – Прогресс-Академия, 1992. – 528 с.

42. Арья Шура. Гирлянда джатак, или Сказания о подвигах Бодхисаттвы [Текст] / Арья Шура; предисл. и примеч. О.Ф. Волковой; пер. с санскрита А.П. Баранникова и О.Ф. Волковой. – 2-е изд., доп. – Москва: Восточная литература, 2000. – 368 с.

43. Ассман, А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика [Текст] / А. Ассман; пер. с нем. Бориса Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.

44. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности [Текст] / Я. Ассман; пер. с нем. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

45. Астафьева, О.Н. Историческая память как ресурс культурной политики и формирование коллективной идентичности [Текст] / О.Н. Астафьева //

Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: Коллективная монография; отв. ред. Н. А. Кочеляева. – М.: Совпадение, 2015. – С. 95–114.

46. Ахапкин, Д.Н. Стихотворения In memoriam в художественной системе И. Бродского [Текст] / Д.Н. Ахапкин // Культура: Соблазны понимания: материалы научно-теоретического семинара (24–27 марта 1999 г.). – Петрозаводск, 1999. – Ч. 2. – С.123 – 133.

47. Ахмадулина, Б.А. Лирика [Текст] / Б.А. Ахмадулина. – М.: Издательство «Э», 2017. – 384 с.

48. Ахмадулина, Б.А. Сны о Грузии [Текст] / Б.А. Ахмадулина. – Тбилиси: Мерани, 1979. – 544 с.

49. Ахматова, А.А. Бег времени: Избранные произведения [Текст] / А.А. Ахматова. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 384 с.

50. Баздырев, И. Дзяды [Электронный ресурс] / И. Баздырев // STIHI.PRO – Режим доступа: https://stihi.pro/4934-dzyady.html (дата обращения: 21.11.2023).

51. Байрон, Дж.Г. Сочинения [Текст]: в 3-х томах. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы [Текст] / Дж.Г. Байрон; пер. с англ. М. Кургинян. – М.: Художественная литература, 1974. – 464 с.

52. Бакирова, З. Легенда. Сила дружбы или костер любви [Текст] / З. Бакирова // Литературная газета. – 2022. – 16-22 февраля (№ 7).

53. Балашов, Д.М. Эпос и история (к проблеме взаимосвязей эпоса с исторической действительностью) [Текст] / Д.М. Балашов // Русская литература. – 1983. – № 4. – С. 103–112.

54. Балашова, Е.А. Функционирование русской стихотворной идиллии XX – XXI вв.: вопросы типологии [Текст]: дис. … д-ра филол. наук / Е.А. Балашова. – Калуга, 2015. – 625 с.

55. Балашова, И.А. Полифония времени повествования в ранней лирике И.А. Бунина [Текст] / И.А. Балашова // Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья (к 150-летию со дня рождения И.А. Бунина): материалы Всероссийской научной конференции. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2020. – С. 9–14.

56. Балтрушайтис, Ю. Лилия и Серп [Текст]: Стихотворения / Ю. Балтрушайтис. – М.: Художественная литература, 1989. – 399 с.

57. Бальмонт, К.Д. Собрание сочинений [Текст]: в 7 т. – Т. 3: Полное собрание стихов 1909-1914: Кн. 8-10; Белый зодчий / К.Д. Бальмонт. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 528 с.

58. Бальмонт, К.Д. Собрание сочинений [Текст]: в 7 т. – Т. 5: Сонеты солнца, меда и луны: Песня миров; Голубая подкова: Стихи о Сибири; Под новым серпом: Роман; Воздушный путь: Рассказы; Три расцвета: Драма / К.Д. Бальмонт; вступ. ст. И. Владимирова. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. – 528 с.

59. Бальмонт, К.Д. «Я вольный ветер…» [Текст]: стихотворения / К.Д. Бальмонт. – СПб.: Азбука, азбука-Аттикус, 2019. – 352 с.

60. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт; перевод Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

61. Батюшков, К.Н. Полное собрание стихотворений [Текст] / К.Н. Батюшков. – М. – Л.: Советский писатель, 1964. – 355 с.

62. Батюшков, К.Н. Стихотворения [Текст] / К.Н. Батюшков. – М.: Художественная литература, 1987. – 320 с.

63. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

64. Бахтин, М.М. Проблема текста [Текст] / М.М. Бахтин // Вопросы философии. – 1976. – № 10. – С. 121–157.

65. Бахтин, М.М. Собрание сочинений [Текст]: в 7-т. – Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. – 732 с.

66. Бахтин, М.М. Собрание сочинений [Текст]: в 7-т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – 801 с.

67. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

68. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин; сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 445 с.

69. Бахтин, М.М. (Медведев, П.Н.) Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику [Текст] / М.М. Бахтин. – Л.: Прибой, 1928. – 232 с.

70. Бегунов, Ю.К. Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели Русской земли» [Текст] / Ю.К. Бегунов. – М. – Л.: Наука, 1965. – 231 с.

71. Белый, А. Сочинения [Текст]: в 2-х т. Т. I. Поэзия; Проза / А. Белый; вступ. ст. и подг. текста. В. Пискунова. – М.: Худож. Лит., 1990. – 703 с.

72. Беляев, Л.А. Надгробия с эпитафиями в культуре Москвы конца XVII века и «Эпитафион» Сильвестра Медведева в память Симеона Полоцкого [Текст] / Л.А. Беляев // Вертоград многоцветный: Сб. статей. – М.: Научно-издательский центр «Индрик», 2018. – С. 501–516.

73. Бенвенист, Э. Словарь индоевропейских социальных терминов [Текст] / Э. Бенвенист; пер. с франц.; общ. ред. и вступ. ст. Ю.С. Степанова. – М.: Прогресс-Универс, 1995. – 456 с.

74. Беранже, П.-Ж. Песни; Барбье О. Стихотворения; Дюпон П. Песни [Текст] / П.-Ж. Беранже, О. Барбье, П. Дюпон; пер. с франц. // Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. – Т. 69. – М.: Художественная литература, 1975. – 544 с.

75. Берггольц, О. «Я все еще верю, что к жизни вернусь…» [Текст]: стихотворения, поэмы, проза / О. Берггольц. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 384 с.

76. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память [Текст] / А. Бергсон; пер. с фр. – Мн.: Харвест, 1999. – 1408 с.

77. Бердник, Е.С. Корреляция понятий «композиция» и «архитектоника» в литературоведении [Электронный ресурс] / Е.С. Бердник // Universum: Филология и искусствоведение: электронный научный журнал. – 2014. – № 2(4). – Режим доступа: http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1003 (дата обращения: 22.03.2022).

78. Бердяев, Н. Я и мир объектов. Опыт философского одиночества и общения [Текст] / Бердяев // Бердяев Н. Дух и реальность. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 5 – 138.

79. Бернс, Р. Стихотворения. Поэмы. Шотландские баллады [Текст] / Р. Бернс // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. – Т. 47. – М.: Художественная литература, 1976. – 448 с.

80. Бертельс, Е.Э. Избранные труды. Том 1. История персидско-таджикской литературы [Текст] / Е.Э. Бертельс. – М.: Издательство восточной литературы, 1960. – 557 с.

81. Бессонов, Б.Н. Философия как учительница жизни [Текст] / Б.Н. Бессонов // Философские науки. – 2011. – Спецвыпуск № 2. – С. 116 – 130.

82. Бёртон, Р. Анатомия Меланхолии [Текст] / Р. Бёртон; пер. с анг., вступ. ст. и коммент. А.Г. Ингера. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 832 с.

83. Библиотека литературы Древней Руси. Т. 6. XIV – середина XV века [Текст]; под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, Н.В. Понырко. – СПб.: Наука, 1999. – 584 с.

84. Библиотека литературы Древней Руси. Том 14 (конец XVI – начало XVII века) [Текст]; под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, Н.В. Понырко. – СПб.: Наука, 2006. – 758 с.

85. Бикеева, А.Г. Поэтика мемуарной прозы Б.К. Зайцева [Текст]: дис. … канд. филолог. наук А.Г. Бикеева. – Саранск, 2014. – 203 с.

86. Бицилли, П.М. Элементы средневековой культуры [Текст] / П.М. Бицилли. – СПб.: Мифрил, 1995. – 244 с.

87. Блауберг, И.В., Юдин Э.Г. Становление и сущность системного подхода [Текст] / И.В. Блауберг, Э.Г. Юдин. – М.: Наука, 1973. – 270 с.

88. Блок, А.А. Собрание сочинений [Текст]: в 8 т. Т.1. Стихотворения 1897 – 1904 / А.А. Блок. – М., Л.: Художественная литература, 1960. – 716 с.

89. Блонский, П.П. Память и мышление [Текст] / П.П. Блонский. – СПб.: Питер, 2001 – 288 с.

90. Богданов, А.П. Стих торжества: рождение русской оды, последняя четверть XVII – начало XVIII века [Текст]: в 2 ч. / А.П. Богданов. – М.: Ин-т рос. истории РАН, 2012. – 676 с.

91. Богданов, Вяч. Моя родословная [Текст] / Вяч. Богданов // Литературная газета. – 2022. – 10-16 августа (№ 32).

92. Бодлер, Ш. Цветы зла. Школа язычников [Текст] / Ш. Бодлер. – М.: Из-во Эксмо. 2005. – 352 с.

93. Болдырев, Н.Ф. Рильке [Текст] / Н.Ф. Болдырев. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 365 с.

94. Большакова, А.Ю. Архетип в теоретической мысли XX века / А. Ю. Большакова [Текст] А.Ю. Большакова // Теоретико-литературные итоги XX века: Художественный текст и контекст культуры. – Москва: Наука, 2003. – С. 284–319.

95. Боратынский, Е.А. Стихотворения [Текст] / Е.А. Боратынский; вступ. статья, сост. и примеч. Е.Н. Лебедева. – Воронеж: Центр.-Черноземное кн. изд.-во, 1977. – 384 с.

96. Борев, Ю. Модерн: мир в лучах заката [Текст] / Ю. Борев // Теория литературы. Т IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 261 – 262.

97. Борев, Ю.Б. Художественное развитие [Текст] / Ю. Борев // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 6–9.

98. Борхес, Х.Л. Письмена Бога [Текст] / Х.Л. Борхес; сост. и вступ. ст. И.М. Петровского. – М.: Республика, 1992. – 510 с.

99. Борхес, Х.Л. Стихи разных лет. Борхеизмы [Текст] / Х.Л. Борхес; пер. с испан. П. Грушко // Иностранная литература. – 2012. – № 4. С. 192 – 211.

100. Бочаров, С.Г. Генетическая память литературы [Текст] / С.Г. Бочаров. – М.: РГГУ, 2012. – 341 с.

101. Брагинская, Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего [Текст] / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – Москва: Наука, 1981. – С. 224–289.

102. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) [Текст] / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

103. Брагинская, Н.В. Эпитафия как письменный фольклор [Текст] / Н.В. Брагинская // Текст: Семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 119–139.

104. Бродский, И. Малое собрание сочинений [Текст] / И. Бродский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 880 с.

105. Бродский, И. Стихотворения и поэмы [Текст] / И. Бродский. – New York: Inter-Language Literary Associates, 1965. – 239 с.

106. Бройтман, С.Н. Теория литературы: в 2 т. – Т. 2: Историческая поэтика [Текст]: Учебное пособие; под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.

107. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика [Текст]: Учебное пособие / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 418 с.

108. Бройтман, С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура) [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / С.Н. Бройтман. – М., 1989. – 45 с.

109. Бройтман, С.Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) [Текст] / С.Н. Бройтман // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1995. – № 1. – 18–29.

110. Брюсов, В.Я. Стихотворения [Текст] / В.Я. Брюсов. – Мн.: Наука и техника, 1981. – 560 с.

111. Буало. Поэтическое искусство [Текст] / Буало. – Л.: Гослитиздат,1957. – 104 с.

112. Бунин, И.А. Собрание сочинений [Текст]: в 6-ти т. Т. I. Стихотворения, 1888 – 1952; Переводы / И.А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1987. – 687 с.

113. Буркерт, В. Греческая религия: Архаика и классика [Текст] / В. Буркерт; пер. с нем. М. Витковской и В. Витковского. – СПб.: Алетейя, 2004. – 584 с.

114. Бурцев, В.А. Композиционный анализ русской православной проповеди [Текст] / В.А. Бурцев // Филologos. – 2020. – № 3 (46). – С. 20–27.

115. Буслаев, Ф.И. Историческая грамматика русского языка [Текст] / Ф.И. Буслаев; вступ. статья И. Кузьминой и др. – М.: Учпедгиз, 1959. – 623 с.

116. Буслаев, Ф.И. Народный эпос и мифология [Текст] / Ф.И. Буслаев; сост.. вступ. ст., коммент. С.Н. Азбелева. – М.: Высш. шк., 2003. – 400 с.

117. Буслаев, Ф.И. О народной поэзии // Буслаев Ф.И. О литературе: Исследования; Статьи [Текст] / Ф.И. Буслаев; сост., вступ. статья, примеч. Э. Афанасьева. – М.: Художественная литература, 1990 – 512 с.

118. Бушнева, Т.В. Предсмертные песни *дзисей* в контексте древней японской поэзии [Текст] / Т.В. Бушнева // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2016. – № 1(21). – С. 107 – 112.

119. Бычков, В.В. Древнерусская эстетика [Текст] / В.В. Бычков. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Патриаршее подворье храма-домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – 832 с.

120. Бялый, Г.А. Поэты 1880–1890-х годов [Текст] / Г.А. Бялый // Поэты 1880–1890-х годов; сост. и подг. текста Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. – Л.: Советский писатель, 1972. – С. 5 – 66.

121. Васильева, Н.В. Эсхатология в жанре реквиема [Текст] / Н.В. Васильева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 17 (155). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 32. – С. 132–133.

122. Вахненко, Е.Е. Очерки in memoriam в творческом наследии А. М. Ремизова: новонайденное «Послание» Парижскому некрополю [Текст] / Е.Е. Вахненко // Русская литература. – 2021. – № 2. – С. 218 – 228.

123. Вацуро, В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа» [Текст] / В.Э. Вацуро. – СПб.: Наука, 1994. – 240 с.

124. Вдовин, Л.В. Поэтические некрологи Некрасова о Белинском 1850-х годов: традиция и контекст [Текст] / Л.В. Вдовин // Карабиха: историко-литературный сборник. – Вып. XI; под ред. А. Ивушкина и др. – Ярославль: ООО «Академия 76», 2020. – С. 6 – 16.

125. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида [Текст] / Вергилий // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 6. – М.: Художественная литература, 1971. – 418 с.

126. Верина, У.Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии конца XX – начала XXI в. [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук У.Ю. Верина. – Екатеринбург, 2019. – 40 с.

127. Веселова, В. Эпитафия – формульный жанр: русская стихотворная эпитафия 18-20 вв. [Текст] / В. Веселова // Вопросы литературы. – 2006. – № 2. – С. 133–145.

128. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика [Текст] / А.Н. Веселовский. – Л.: Художественная литература, 1940. – 648 с.

129. Визбор, Ю.И. Здравствуй, я вернулся [Текст] / Ю.И. Визбор. – М.: АСТ, 2019. – 224 с.

130. Вико, Дж. Основания Новой науки [Текст] / Дж. Вико; пер. с итал. – М. – К.: «REFL – book» – «ИСА», 1994. – 656 с.

131. Виковский, Е. Стихотворения Альфреда Гонга [Электронный ресурс] / Е. Виковский // Новый берег. – 2010. – № 28. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/bereg/2010/28/stihotvoreniya-alfreda-gonga.html?ysclid=lcry3sg0py832207580 (дата обращения: 02.02.2022).

132. Вирши. Силлабическая поэзия XVII – XVIII веков [Текст]; под общ. ред. П. Беркова. – М.: Советский писатель, 1935. – 325 с.

133. Витгенштейн, Л., Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн. Игры разума [Текст] / Л. Витгенштейн, Ж-Ф. Лиотар. – М.: Родина, 2023. – 304 с.

134. Вознесенский, А.А. Стихотворения и поэмы [Текст]: в 2 т. Т. 1 / А.А. Вознесенский; вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Г.И. Трубникова. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова, 2015. – 536 с.

135. Волков, И.Ф. Творческие методы и художественные системы [Текст] / И.Ф. Волков. – М.: Искусство, 1978. – 264 с.

136. Волкова, А.Г. Подвиг мучеников Христианской Церкви: осмысление в богослужебных текстах [Текст] / А.Г. Волкова // Труды Белгородской православной духовной семинарии. 2020. – Вып. X. – С. 195 – 201.

137. Выготский, Л.С. Развитие высших психических функций [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Изд-во АПН, 1960. – 500 с.

138. Вышеславцев, Б.П. Этика преображенного Эроса [Текст] / Б.П. Вышеславцев; вступ. ст., сост. и коммент. В.В. Сапова. – М.: Республика, 1994. – 368 с.

139. Вяземский, П.А. Сочинения [Текст]: в 2-х т. Т. 2. Литературно-критические статьи / П.А. Вяземский. – М.: Художественная литература, 1982. – 383 с.

140. Гавристова, Т.М. Африканская автобиография: аккумуляция памяти или история от первого лица [Текст] / Т.М. Гавристова // Восток (Oriens) 2017. – № 2. – С. 117 – 129.

141. Гаган, Гил. Дни поминовения [Текст] / Гаган Гил // Иностранная литература. – 2009. – № 11. – С. 181 – 183.

142. Гадамер, Г.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики [Текст] / Г.Г. Гадамер; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

143. Гайденко, П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке [Текст] / П.П. Гайденко. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – 464 с.

144. Галич, А.А. Генеральная репетиция [Текст] / А.А. Галич. – М.: Советский писатель, 1991. – 560 с.

145. Гамкрелидзе, Т.В., Иванов, Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы: реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры [Текст]: в 2 ч. Ч. 2. / Т.В. Гамкрелидзе, Вяч.Вс. Иванов. – Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1984. – С. 440 – 1330.

146. Гарди, Томас. Избранные произведения [Текст]: в 3-х т. Т. 3: Повести и рассказы; Стихотворения / Т. Гарди; пер. с англ.; сост. Н. Демуровой. – М.: Художественная литература, 1989. – 543 с.

147. Гаршин, В.М. Красный цветок: Рассказы. Сказки. Стихотворения. Очерки [Текст] / В.М. Гаршин. – М.: Эксмо, 2008. – 480 с.

148. Гаспаров, М.Л. Метр и смысл [Текст] / М.Л. Гаспаров. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.

149. Гаспаров, М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики [Текст] / М.Л. Гаспаров. – СПб.: Азбука, 2001. – 480 с.

150. Гаспаров, М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика [Текст] / М.Л. Гаспаров. – СПб: Азбука, 2000. – 480 с.

151. Гаспаров, М.Л. Очерк истории европейского стиха [Текст] / М.Л. Гаспаров. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.

152. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика / М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1984. – 320 с.

153. Гаспаров, М.Л. Поэзия Пиндара [Текст] / М.Л. Гаспаров // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. – М.: Наука, 1980. – С. 360 – 382.

154. Гаспаров, М.Л. Собрание сочинений в шести томах. Т. 2: Рим / После Рима [Текст] / М.Л. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 1168 с.

155. Гаспаров, М.Л. Три типа русской романтической элегии (индивидуальный стиль в жанровом стиле) [Текст] / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том II. О стихах. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 362–382.

156. Гачев, Г.Д. Образы Индии (Эллинский и германский) [Текст] / Г.Д. Гачев // Иностранная литература. – 1990. – № 2. – С. 194 – 202.

157. Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр [Текст] / Г.Д. Гачев. – 2-е изд. – М.: Из-во МГУ; Флинта, 2008. – 288 с.

158. Гачев, Г.Д, Кожинов, В.В. Содержательность литературных форм [Текст] / Г.Д. Гачев, В.В. Кожинов // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры — М.: Наука, 1964. – С. 17 – 36.

159. Гегель, Г.В.Ф. Логика [Текст] / Г.В.Ф. Гегель; пер. с нем. Н. Дебольского. – М.: АСТ, 2021. – 448 с.

160. Генделев, М.Г. Неполное собрание сочинений [Текст] / М.Г. Генделев. – М.: Время, 2003. – 560 с.

161. Генон, Р. Царь мира. Очерки о христианском эзотеризме [Текст] / Р. Генон. – М.: Беловодье, 2024. – 218 с.

162. Герасимов, И. Цикл стихотворений «Реквием» [Электронный ресурс] / И. Герасимов // Поэмбук. – Режим доступа: https://poembook.ru/poem/20627 (дата обращения: 25.11.2024).

163. Герасимов, И. Империя и нация в зеркале исторической памяти: Сборник статей [Текст] / И. Герасимов, М. Могильнер, А. Семенов. – М.: Новое издательство, 2011. – 413 с.

164. Геродот. История. Книга I [Электронный ресурс] / Геродот; пер. и примеч. Г.А. Стратановского. – Режим доступа: https://zakovat.ucoz.ru/books/Gerodot-Istoriya.pdf (дата обращения: 11.12.2022).

165. Геррик, Р. Стихи [Текст] / Р. Геррик // Иностранная литература. – 2007. – № 2. – С. 218 – 229.

166. Гершензон, М.О. Явь и сон [Текст] / М.О. Гершензон // Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. – Л.: Academia, 1926. – С. 60–68.

167. Гете, И.В. Собрание сочинений [Текст]: в 10-ти томах. Т. 1. Стихотворения / И.В. Гете; пер, с нем. Под общ. ред. Н. Вильмонта. – М.: Художественная литература, 1975. – 528 с.

168. Гинзбург, Л.Я. О лирике [Текст] / Л.Я. Гинзбург // Гинзбург Л.Я. Записки блокадного человека. Воспоминания. – М.: Эксмо, 2014. – С. 133–578.

169. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе [Текст] / Л.Я. Гинзбург. – Изд. 2-е. – Л.: Художественная литература, 1976. – 448 с.

170. Гиппиус, З.Н. Стихотворения; Живые лица [Текст] / З.Н. Гиппиус. – М.: Художественная литература, 1991. – 471 с.

171. Гиршман, М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности [Текст] / М.М. Гиршман. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с.

172. Глазунова, О.И. Синергетика творчества: Опыт анализа художественного текста [Текст] / О.И. Глазунова. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 344 с.

173. Глинка, Ф.Н. Избранное [Текст] / Ф.Н. Глинка. – Петрозаводск: Государственное издательство Карело-Финской ССР, 1949. – 489 с.

174. Глинка, Ф.Н. Избранные произведения [Текст] / Ф.Н. Глинка. – Л.: Советский писатель, 1957. – 505 с.

175. Гоголь, Н.В. Размышления о Божественной Литургии [Текст] / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Нужно любить Россию; сост., предисл. и коммент. В.А. Воропаева; отв. ред. О. Платонов. – 2-е изд. – М.: Институт русской цивилизации, Родная страна, 2017. – С. 489 – 540.

176. Головашина, О.В. Темпоральный подход к исследованию социальной памяти [Текст] / О.В. Головашина // Вестник Тамбовского университета. – 2015. – № 2 (2). – С. 26–35.

177. Головко, В.М. Актуализация герменевтического подхода в философии литературного жанра М.М. Бахтина [Текст] / В.М. Головко // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 416. – С. 13–18.

178. Головко, В.М. Герменевтика литературного жанра [Текст]: учеб. пособие / В.М. Головко. – 3-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2015. – 184 с.

179. Головко, В.М. Жанрообусловливание как модус художественного познания (теоретико-методологическая перспектива [Текст] / В.М. Головко // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2002. – № 29. – С. 91 – 99.

180. Головко, В.М. Понимающий потенциал литературного жанра как проблема теоретической поэтики М.М. Бахтина [Текст] / В.М. Головко // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 3. – С. 136 – 140.

181. Головко, В.М. Эпистемологический потенциал литературоведческой категории «идея человека» [Текст] / В.М. Головко // Вестник Томского государственного университета. – 2021. – № 464. – С. 23-31.

182. Головченко, И.Ф., Дмитриева, Ю.Ю. «Память» Н.С. Гумилева: подведение итогов духовного пути в свете горацианской традиции [Текст] / И.Ф. Головченко, Ю.Ю. Дмитриева // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7. – № 1А. – С. 201–208.

183. Голосовкер, Я.Э. Логика мифа [Текст] / Я.Э. Голосовкер; сост. и примеч. Н.В. Брагинская и Д.Н. Леонов – М.: Наука, 1987. – 218 с.

184. Гораций, Флакк Квинт. Оды. Эподы. Сатиры. Послания [Текст] / Квинт Гораций Флакк. – М.: Художественная литература, 1970. – 480 с.

185. Горелов, О.С. Сюрреалистический код в русской литературе XX – XXI веков [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / О.С. Горелов. – Иваново, 2020. – 42 с.

186. Городецкий, С. Стихотворения и поэмы [Текст] / С. Городецкий. – Л.: Советский писатель, 1974. – 640 с.

187. Грабарь-Пассек, М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе [Текст] / М.Е. Грабарь-Пассек. – М.: Наука, 1966. – 319 с.

188. Граф Дмитрий Иванович Хвостов. Сочинения [Текст] / Д.И. Хвостов. – М.: INTRADA, 1999. – 224 с.

189. Грехнев, В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров [Текст] / В.А. Грехнев. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1985. – 239 с.

190. Греческая эпиграмма [Текст]; изд. подг. Н.А. Чистякова. – СПб.: Наука, 1993. – 449 с.

191. Гречнев, В.Я. Рассказ в системе жанров на рубеже XIX – XX веков (к вопросу о причине смены жанров) [Текст] / В.Я. Гречнев // Русская литература. – 1987. – № 1. С. 131–144.

192. Гречухина, И.Д. Древнеанглийская поэтическая лексика в жанровом аспекте [Текст] / И.Д. Гречухина // Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Мовознавство». – 2012. – № 11. – Вип. 18. – С. 63 – 70.

193. Григорьев, Ап. Стихотворения. Поэмы. Драмы [Текст] / Ап. Григорьев; подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. Б. Ф. Егорова. – СПб.: Академический проект, 2001. – 760 с.

194. Гринцер, Н.П., Гринцер, П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии [Текст] / Н.П. Гринцер, П.А. Гринцер. – М.: РГГУ, 2000. – 424 с.

195. Гринцер, П.А. Древнеиндийский эпос: генезис и типология [Текст] / П.А. Гринцер. – М.: Наука, 1974. – 425 с.

196. Гронас, М. Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха / Пер. А. Вдовина [Текст] / М. Гронас // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 2 (114). – С. 223–248.

197. Грязневич, П.А. Развитие исторического сознания арабов (VII–VIII вв.) [Текст] / П.А. Грязневич // Очерки истории арабской культуры V – XV вв. Очерк второй; отв. ред. О.Г. Большаков – М.: Наука, 1982. – С. 75–155.

198. Гудзий, Н.К. «Слово о погибели Русской земли» [Текст] / Н.К. Гудзий // Труды отдела древнерусской литературы. – 1956. – Т. 12. – С. 527 – 545.

199. Гуковский, Г.А. Элегия XVIII века [Текст] / Г.А. Гуковский // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 72–116.

200. Гумилев, Н.С. Стихотворения [Текст] / Н.С. Гумилев. – М.: Эксмо, 2019. – 288 с.

201. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры [Текст] / А.Я. Гуревич. – изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Искусство, 1984. – 349 с.

202. Гуревич, Е.А. Эволюция жанра тулы в средневековой исландской литературе // Проблема жанра в литературе Средневековья [Текст] / Е.А. Гуревич. – М.: Наследие, 1994. – С. 138–174.

203. Гуссерль, Э. Парижские доклады [Текст] / Э. Гуссерь // Логос. Философско-литературный журнал. – 1991. – № 2. – С. 6-30.

204. Данте Алигьери. Собрание сочинений [Текст]: в 2 т. Т. 2: Новая жизнь; Пир; О народном красноречии; Монархия; Стихотворения / Данте Алигьери; пер. с итал.; коммент. И. Голенищева-Кутузова. – М.: Литература; Вече, 2001. – 608 с.

205. Дегтярев, В. Естественная история руин [Текст] / В. Дегтярев // Знание – сила. – 2023. – № 1. – С. 62 – 71.

206. Делез, Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения [Текст] / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. и предисл. с франц. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.

207. Делиль, Ж. Сады [Текст] / Ж. Делиль; пер. И.Я. Шафаренко; изд. подг. Н.А. Жирмунская – Л.: Наука, 1987. – 232 с.

208. Дельвиг, А.А., Кюхельбекер В.К. Избранное [Текст] / А.А. Дельвиг, В.К. Кюхельбекер; сост., вступ. ст., биогр. очерки и примеч. В.В. Кунина. – М.: Правда, 1987. – 640 с.

209. Демин, А.С. Книжные предисловия XI–XII вв. и некоторые литературные потребности древнерусского общества [Текст] / А.С. Демин // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI – XVII веков. – М.: Наука, 1978. – С. 207 – 226.

210. Деотто, П. Автобиографическая и литературная память при составлении автобиорафии по заказу [Текст] / П. Деотто // AvtobiografiЯ. Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture. – 2013. – № 2. – С. 101–107.

211. Державин, Г.Р. Стихотворения [Текст] / Г.Р. Державин. – Л.: Советский писатель, 1957. – 472 с.

212. Джемс, В. Многообразие религиозного опыта [Текст] / В. Джемс // Успенский П.Д. TERTIUM ORGANUM «Ключ к загадкам мира». – М.: Из-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – С. 391 – 687.

213. Дильтей, В. Собрание сочинений [Текст]: в 6 т.; под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. Т. 4. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей; пер. с нем. В.В. Бибихина и Н.С. Плотникова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 538 с.

214. Диринger, Д. Алфавит [Текст] / Д. Диринger; пер. с англ. М.: Из-во иностранной литературы, 1963. – 575 с.

215. Дмитриев, В.М. Концепция памяти в прозе младшего поколения русской эмиграции (1920–1930 гг.) и роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: дис. … канд. филолог. наук. – СПб., 2017. 294 с.

216. Доманский, Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности) [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / Ю.В. Доманский. – М.: РГГУ, 2006. – 43 с.

217. Достоевский, Ф.М. Бедные люди. Белые ночи. Униженные и оскорбленные [Текст] / Ф.М. Достоевский; примеч. Н. Будановой и др. – М.: Правда, 1987. – 480 с.

218. Древнеегипетская проза [Текст]; пер. с древнеегипет., вступит. статья и комментарии М.А. Коростовцева. – М.: Художественная литература, 1978. – 303 с.

219. Древнегреческая элегия [Текст]; сост., коммент. Н.А. Чистяковой. – СПб.: Алетейя, 1996. – 400 с.

220. Дьяконова, Н.А. Вильям вордсворд: поэзия о поэзии [Текст] / Н.А. Дьяконова // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2008. – Т. 67. – № 6. – С. 17 – 23.

221. Дьяконова, Н., Чамеев, А. Элегия «Адонаис» как итог творческого пути Шелли [Текст] / Н. Дьяконова, А. Чамеев // Балтийский филологический курьер. – 2007. – Вып. 6. – С. 129 – 141.

222. Дюркгейм, Э. Представления индивидуальные и представления коллективные [Текст] / Э. Дюркгейм // Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение; пер. с франц., сост., примеч. А.Б. Гофмана. – М.: Канон, 1995. – С. 208–243.

223. Дякина, А.А. Наследие М.Ю. Лермонтова в поэзии Серебряного века [Текст]: автореф. дис. … д-ра. филол. наук / А.А. Дякина. – Елец, 2004. – 36 с.

224. Евдокимова, Л.В. Системные отношения между жанрами средневековой французской литературы XIII – XV вв. и жанровые номинации [Текст] / Л.В. Евдокимова // Проблема жанра в литературе Средневековья. – М.: Наследие, 1994. – С. 283 – 326.

225. Евдокимова, О.В. Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова [Текст] / О.В. Евдокимова. – СПб.: Алетейя, 2001. – 317 с.

226. Европейская поэзия XVII века [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. – Т. 41. – М.: Художественная литература, 1977. – 928 с.

227. Европейская поэзия XIX века [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. – Т. 85. – М.: Художественная литература, 1977. – 928 с.

228. Европейские поэты Возрождения [Текст] // Библиотека всемирной литературы. – Серия первая. – Т. 32. – М.: Художественная литература, 1974. – 736 с.

229. Евтушенко, Е.А. Не умею прощаться: стихотворения, поэмы [Текст] / Е.А. Евтушенко. – М.: Издательство «Э», 2018. – 768 с.

230. Емельянов, В.В. Ритуал в Древней Месопотамии [Текст] / В.В. Емельянов. – СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2003. – 320 с.

231. Емельянова, Л.М. Исповедь как ступень самопознания человека [Текст] / Л.М. Емельянова // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.). – СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. – С. 25 – 31.

232. Ермакова, Ирина. Памяти памяти [Электронный ресурс] / И. Ермакова // Литerратура. Электронный журнал. 2024. – № 216. – Режим доступа: https://literratura.org/poetry/694-irina-ermakova-pamyati-pamyati.html?ysclid=lu7y6szagz137473633 (дата обращения: 22.03.2025).

233. Ермилова, Е.В. Поэзия на рубеже двух веков [Текст] / Е.В. Ермилова // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX – XX веков. – М.: Наука, 1974. – С. 58 – 121.

234. Ермоленко, С.И. Два образа мира – два типа мироперeживания: М.Ю. Лермонтов «Как часто, пестрою толпою окружен» [Текст] / С.И. Ермоленко // Филологический класс. – 2014. – № 3 (37). – С. 25 – 29.

235. Ермоленко, С.И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике [Текст] / С.И. Ермоленко // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачесвкого. – 2013. № 4 (2). – С. 49 – 53.

236. Ермоленко, С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы [Текст]: Монография / С.И. Ермоленко. – Екатеринбург: Из-во УГПУ, 1996. – 420 с.

237. Ерофеева, Н.Н. Архаический жертвенник как текст договора человеческого коллектива с богом об условиях землепользования [Текст] / Н.Н.

Ерофеева // Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней; науч. ред. Л.И. Акимова, А.Г. Кифишин. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 123–146.

238. Есенин, С.А. Полное собрание сочинений [Текст]: 7-ми томах. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы) / С.А. Есенин. – М.: «Наука» – «Голос», 1997. – 464 с.

239. Есенин, С.А. Полное собрание сочинений [Текст]: в 7-ми томах. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в «Собрание стихотворений» / С.А. Есенин. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 544 с.

240. Есенин, С.А. Стихотворения. Поэмы [Текст] / С.А. Есенин. – М.: Эксмо, 2018. – 608 с.

241. Жданова, Т.В., Селезнев, Ю.В. Особенности и характер сообщений о смерти иноземных правителей на страницах русских летописей [Текст] / Т.В. Жданова, Ю.В. Селезнев // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2011. – № 1 (45). – С. 75-88.

242. Живов, В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры [Текст] / В.М. Живов. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 758 с.

243. Жиляков, С.В. Жанровая традиция стихотворения-«Памятника» в русской поэзии XVIII – XX вв. [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук / С.В. Жиляков. – Елец, 2011. – 22 с.

244. Жиляков, С.В. Знаковый вектор лирической коммуникации элегической оды в аспекте семиотического и мнемонического потенциала жанра [Текст] / С.В. Жиляков // Уральский филологический вестник. – 2023. № 2. – С. 17-30.

245. Жиляков, С.В. «Мнемоническая инверсия» как маркер «пострефлективного антитрадиционализма» в стихотворных «памятниках» русской поэзии XIX – XX веков [Текст] / С.В. Жиляков // Верхневолжский филологический вестник. – 2024. – № 3(38). – С. 42 – 49.

246. Жиляков, С.В. Мнемоническая рефлексия и принцип мифологизма – атрибуты поэтической автобиографии [Текст] / С.В. Жиляков // Филologos. – 2022. – № 1 (52). – С. 41 – 49.

247. Жиляков, С.В. Мнемонический потенциал лирического напутствия как постоянный признак жанра [Текст] / С.В. Жиляков // Филologos. – 2022. – № 4 (55). – С. 22 – 29.

248. Жиляков, С.В. «На рождение в севере порфирородного отрока» Г.Р. Державина в контексте традиции стихотворного генетлиакона: мнемонический аспект [Текст] / С.В. Жиляков // Филologos. – 2024. – № 4 (63). – С. 52 – 58.

249. Жиляков, С.В. Поэтика стихотворного «воспоминания»: основные жанровые атрибуты [Текст] / С.В. Жиляков // Филologos. – 2023. – Вып. 1 (56). – С. 47 – 55.

250. Жирар, Р. Насилие и священное [Текст] / Р. Жирар; пер. с франц. Г. Дашевского. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.

251. Жирмунский, В.М. К вопросу о международных сказочных сюжетах; К вопросу о странствующих сюжетах [Текст] / В.М. Жирмунский // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Л.: Наука, 1979. – С. 336 – 374.

252. Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии [Текст] / В.М. Жирмунский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.

253. Житенев, А.А., Тернова Т.А. Художественная инновация в «мемориальной парадигме»: «маргинальное» в осмыслении российского постмодерна [Текст] / А.А. Житенев, Т.А. Тернова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – Вып. 3(15). – С. 139 –146.

254. Жолудь, Р.В. Начало православной публицистики: Библия, апологеты, византийцы [Текст] / Р.В. Жолудь. – Воронеж: ВГУ, 2002. – 192 с.

255. Жук, А.Д. Элегическая ода в английской, немецкой и во французской литературах последней четверти XVIII и XIX веков [Текст] / А.Д. Жук // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2015. – Вып. 23 (734). – С. 109 – 130.

256. Жуковский, В.А. Полное собрание сочинений и писем [Текст]: в двадцати томах. Том 12. Эстетика и критика / В.А. Жуковский. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 544 с.

257. Жуковский, В.А. Собрание сочинений [Текст]: в 4 т. Т. 1. Стихотворения / В.А. Жуковский. – М., Л.: Художественная литература, 1959. – 480 с.

258. Жуковский, В.А. Собрание сочинений [Текст]: 4 т. Т. 2. Баллады. Поэмы и повести / В.А. Жуковский. – М., Л.: Художественная литература, 1959. – 488 с.

259. Жуковский, В.А. Сочинения [Текст]: в 3 т. Т. 1. Стихотворения / В.А. Жуковский. – М.: Художественная литература, 1980. – 438 с.

260. Журавлева, А.И. А.Н. Островский-комедиограф [Текст] / А.И. Журавлева. – М.: Из-во МГУ, 1981. – 216 с.

261. Заболоцкий, Н. «Очарована, околдована…»: Столбцы и поэмы [Текст] / Н. Заболоцкий. – СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2018. – 384 с.

262. Зайцев, А.И. Греческая религия и мифология: Курс лекций [Текст]: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / А.И. Зайцев; под ред. Жмудя. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 208 с.

263. Зализняк, А. Дневник: к определению жанра [Текст] / А. Зализняк // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 6 (106). – С. 162 – 181.

264. Западноевропейская поэзия XX века [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. – Том 152. – М.: Художественная литература, 1977. – 847 с.

265. Захаров, В.Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты [Текст] / В.Н. Захаров. – М.: Издательство «Индрик», 2012. – 264 с.

266. Захаров, В.Н. Типология жанров Достоевского [Текст] / В.Н. Захаров // Жанр и композиция литературного произведения. Межвузовский сборник. – Петрозаводск. 1983. – С. 17–27.

267. Зинченко, П.И. Непроизвольное запоминание [Текст] / П.И. Зинченко. – М.: Из-во АПН, 1961. – 562 с.

268. Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX вв. [Текст]: Сборник; сост. В.В. Вебер и Д. С. Давлианидзе. – М.: Радуга,1988. – 816 с.

269. Зырянов, О.В. Жанровая архитекстуальность лирики как инструмент практической поэтики [Текст] / О.В. Зырянов // Жанр как инструмент прочтения: Сб. статей; под ред. В.И. Козлова. – Ростов н/Д: «Инновационные гуманитарные проекты», 2012. – С. 131–150.

270. Зырянов, О.В. Пушкинская феноменология элегического жанра [Текст] / О.В. Зырянов // Известия Уральского государственного университета. – 1999. – № 11. – С. 5–12.

271. Зырянов, О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект [Текст] / О.В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 548 с.

272. Иванов, Вяч.Вс. Гора рождающая и рождение от камня [Текст] / Вяч.Вс. Иванов // Живой камень: от природы к культуре; отв. ред. и сост. Л.О. Зайонц. – М.: Институт мировой культуры МГУ, 2015. – С. 25–40.

273. Иванов, Вяч.Вс. Происхождение древнегреческих эпических формул и схем метрических текстов [Текст] / Вяч.Вс. Иванов // Структура текста: Сб. статей. – М.: Наука, 1980. – С. 59 – 80.

274. Иванов, Вяч.Вс., Топоров, В.Н. Балтийская мифология в свете сравнительно-исторических реконструкций индоевропейских древностей [Текст] / Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров // Zeitschrift für Slavistik (Berlin). – 1974. Bd. XIX, 2. – S. 144–157.

275. Иванов, Вяч.Вс., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей [Текст] / Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров. – М. : Наука, 1974. – 340 с.

276. Иванов, Вяч.И. Дионис и прадионисийство [Текст] / Вяч.И. Иванов. – СПб.: Алетейя, 1994. – 350 с.

277. Иванов, Вяч.И., Гершензон, М.О. Переписка из двух углов [Текст] / Вяч.Ив. Иванов, М.О. Гершензон. – Пб.: Алконост, 1921. – 64 с.

278. Иванюк, Б.П. Валета: словарный формат [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2019. – № 1 (40). – С. 40 – 45.

279. Иванюк, Б.П. Визионерская поэзия: словарное описание [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2013. – № 19 (4). – С. 27–31.

280. Иванюк, Б.П. Генезис и эволюция жанра: версия обоснования [Текст] / Б.П. Иванюк // Жанрологический сборник. Вып. 1. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. – С. 3–11.

281. Иванюк, Б.П. Европейские стихотворные жанры песенного происхождения: абад, альба, баллата, бержеретта, вилланель, вильянсико, вирелэ, кантилена, канцона, летрилья, парфений, романс, серенада, тенсона (словарный формат) [Текст] / Б.П. Иванюк // Filologos. – 2023. – № 3(58). – С. 30 – 44.

282. Иванюк, Б.П. Жанровая вставка в поэзии Г.Р. Державина [Текст] / Б.П. Иванюк // Филология и культура. Philology and culture. – 2015. №1(39). – С. 171 – 176.

283. Иванюк, Б.П. Жанровая репрезентация времени в мировой поэзии [Текст] / Б.П. Иванюк // Антропология времени. Сборник научных статей. В 2-х частях. Часть 1. – Гродно: ГрГУ им. Я Купалы, 2017. – С. 95–104.

284. Иванюк, Б.П. Жанровый синтез: версия словарного описания понятия [Текст] / Б.П. Иванюк // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября 2006 г. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета; Издательский дом «Союз писателей», 2007. – Т. 1. – С. 115–116.

285. Иванюк, Б.П. Жанры вокальной поэзии: кант, кантата, кантилена, романс, серенада, сирвента, тенсона (словарный формат) [Текст] / Б.П. Иванюк // Filologos. 2022. – № 4 (55). – С. 30 – 39.

286. Иванюк, Б.П. Жанры литургической поэзии: акафист, антифон, канон, кондак, литания, молитва [Текст] / Б.П. Иванюк // Filologos. – 2012. – № 15 (4). – С. 23 – 28.

287. Иванюк, Б.П. Жанры литургической поэзии: псалом, секвенция, стихира, троп [Текст] / Б.П. Иванюк // Filologos. – 2013. – № 16 (1). – С. 20-24.

288. Иванюк, Б.П. Жанры провансальской лирики [Текст] / Б.П. Иванюк // Filologos. – 2007. – № 1–2 (3). – С. 193 –197.

289. Иванюк, Б.П. К проблеме теоретической истории жанра [Текст] / Б.П. Иванюк // Автор. Жанр. Сюжет: Межвузовский тематический сборник научных трудов. – Калининград, 1991. – С. 3 – 10.

290. Иванюк, Б.П. Касыда и ее жанровые дериваты: словарный формат [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2023. – № 1 (56). – С. 56 – 62.

291. Иванюк, Б.П. Лирика (Словарь терминов) [Текст] / Б.П. Иванюк. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2006 – 228 с.

292. Иванюк, Б.П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования) [Текст]: монография / Б.П. Иванюк. – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.

293. Иванюк, Б.П. Нарративные стихотворные жанры: рассказ, лэ, гавэнда, новелла, фаблио, шванк (словарный формат) [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2020. – № 3(46). – С. 44–49.

294. Иванюк, Б.П. О двух фигурах постмодернистской рефлексии поэтической традиции стихотворных «Памятников» [Текст] / Б.П. Иванюк // Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко; ред.: С.Ю. Артёмова, Н.А. Веселова, А.Г. Степанов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. – С. 149 – 161.

295. Иванюк, Б.П. Основные направления исследования жанра в жанрологических понятиях [Текст] / Б.П. Иванюк // Эволюция жанров в литературе Урала (XVII – XX вв.) в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др. Екатеринбург: Институт истории и археологии УрО РАН, 2010. – С. 30–47.

296. Иванюк, Б.П. Память жанра, память о жанре и метажанр [Текст] / Б.П. Иванюк // Наукові праці Кам´янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Каменец-Подольский, 2011. – Вып. 27. – С. 92–96.

297. Иванюк, Б.П. Плач: словарная презентация жанра [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2015. – Вып. 1 (24). – С. 23–29.

298. Иванюк, Б.П. Подражание стихотворное: словарный формат [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2021. – № 1 (48). – С. 33-41.

299. Иванюк, Б.П. Постмодернистская рефлексия классических литературных «Памятников» (М. Сухотин «Литературные памятники») [Электронный ресурс] / Б.П. Иванюк // Сборник статей и материалов Третьей Всероссийской научно-практической конференции. Казань: КФУ, 2011. – С. 71-81. – Режим доступа: http://dspace.kpfu.ru/xmlui/handle/net/32516 (дата обращения: 19.06.2021).

300. Иванюк, Б.П. Словарь лиро-эпических жанров [Текст] / Б.П. Иванюк. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2019. – 107 с.

301. Иванюк, Б.П. Стихотворение М. Генделева «Доктор Лето»: заметки на обоих полях [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2017. – № 1(32). – С. 29 – 38.

302. Иванюк, Б.П. Стихотворные былина, легенда, сказание, предание (словарный формат) [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2019. – № 3(42). – С. 39-44.

303. Иванюк, Б.П. Стихотворные диалогические жанры [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2008. – № 1–2 (4). – С. 137 – 143.

304. Иванюк, Б.П. Стихотворные травелог, анабасис и катабасис: словарный формат [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2022. – № 3(54). – С. 63 – 67.

305. Иванюк, Б.П. Стихотворный экфрасис: словарная версия [Текст] / Б.П. Иванюк // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: Коллективная монография; под ред. Т. Автухович и др. – Siedlce, 2018. – С. 383 – 396.

306. Иванюк, Б.П. Теоретическая история жанра (проблема понятий) [Текст] / Б.П. Иванюк // Питання літературознавства. – 2007. – Вип. 73. – С. 17–21.

307. Иванюк, Б.П. Эпиграфия стихотворная: словарный формат [Текст] / Б.П. Иванюк // Филologos. – 2022. – Вып. 1 (52). – С. 50–55.

308. Иванюк, Б.П. Эпитафия стихотворная: словарный формат [Текст] / Б.П. Иванюк // Мортальность в литературе и культуре: Сб. статей; под ред. А. Г.

Степанова, В. Ю. Лебедева. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 191 – 195.

309. Идрисова, Э.Т. Пушкин и А Ахматова: традиция и диалог [Текст] / Э.Т. Идрисова // Вестник Карагандинского университета. – 2010. – № 4. – С. 75–81.

310. Из современной немецкой поэзии [Текст] // Иностранная литература. – 2012. – № 5. – С. 146–153.

311. Изборник: Повести Древней Руси [Текст]; сост. и примеч. Л. Дмитриева и Н. Понырко; вступ. статья Д. Лихачева. – М.: Художественная литература, 1986. – 447 с.

312. Ильичева, В.В. Жанровое своеобразие «Плача о пленении и о конечном разорении превысокого и пресветлейшего Московского государства» [Текст] / В.В. Ильичева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика, 2017. – Т. 22. – № 4. – С. 567 – 574.

313. Иншакова, Ю.Г. Жанровая система поэзии И.А. Бунина [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук / Ю.Г. Иншакова. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2005. – 23 с.

314. Исаев, С.Г., Владимирова, Н.Г. Актуальная поэтика: смена художественной парадигмы [Текст]: монография / С.Г. Исаев, Н.Г. Владимирова. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2017. – 482 с.

315. Исландские саги. Ирландский эпос [Текст] // Библиотека всемирной литературы. – Т. 8. – М.: Художественная литература, 1973. – 864 с.

316. Испанские поэты XX века [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. – Т. 143. – М.: Художественная литература, 1977. – 719 с.

317. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения [Текст]; редкол: М.Б. Храпченко и др. – М.: Наука, 1986. – 337 с.

318. История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени [Текст]; под редакцией Л.П. Репиной. – М.: Кругь, 2006. – 768 с.

319. История русской поэзии [Текст]: в 2 т. Т. 1; под ред. Б.П. Городецкого. Л.: Наука, 1968. – 561 с.

320. Йейтс, Ф.А. Искусство памяти [Текст]; пер. с анг. Е. Малышкина. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 480 с.

321. Каган, М.С. К проблеме переходного типа культуры [Текст] / М.С. Каган // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 317 – 320.

322. Каган, М.С. Морфология искусства: Историко-теоретические исследования внутреннего строения мира искусств [Текст] / М.С. Каган. – Л.: Наука, 1972. – 440 с.

323. Кайуа, Р. Миф и человек. Человек и сакральное [Текст] / Р. Кайуа; пер. с франц. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.

324. Каминский, А.В. Необратимость как свойство сознания [Текст] / А.В. Каминский // Квантовая Магия. – 2010. – Т. 7. Вып. 4. – С. 4123–4131.

325. Канетти, Э. Масса и власть [Текст] / Э. Канетти; пер. с нем. Л.Г. Ионина. – М.: АСТ, 2015. – 576 с.

326. Капнист, В. В. Избранные произведения [Текст] / В.В. Капнист. – Л.: Советский писатель, 1973. – 616 с.

327. Капутикян, С. Избранные произведения [Текст]: в 2-х т. Т. I: Стихи; Проза: Караваны еще в пути / С. Капутикян; пер. с арм. М. Матусовского. – М.: Художественная литература, 1989. – 655 с.

328. Карамзин, Н.М. Бедная Лиза: повести, стихотворения, статьи [Текст] / Н.М. Карамзин. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.

329. Карамзин, Н.М. Избранное [Текст] / Н.М. Карамзин. – М.: Правда, 1984. – 464 с.

330. Каргашин, И.А. Стихотворный сказ как разновидность ролевой лирики: поэтика, история развития [Текст]: автореф. дис … д-ра филол. наук / И.А. Каргашин. – М., 2006. – 44 с.

331. Карпенко, Л.Б. Реминисцентный мотив в эмигрантской лирике В. Набокова и И. Кнорринг [Текст] / Л.Б. Карпенко // Чистая образность. К 60-летию Игоря Алексеевича Каргашина. Сборник научных трудов; сост. Е.А. Балашова. – Калуга: Издательство АКФ «Политоп», 2017. – С. 107–111.

332. Карпенко, С.М. Концепт «память» в поэтической картине мира Н.С. Гумилёва и А.А. Ахматовой: сопоставительный аспект [Текст] / С.М. Карпенко //

Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 9 (150). – С. 47 – 53.

333. Карпова, М.А. Жуковский, Карамзин: к вопросу об архаизме и новаторстве [Текст] / М.А. Карпова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2002. – № 6. – С. 48 – 56.

334. Картаусова, Н.В. Некролог как своеобразная форма литературного портрета [Текст] / Н.В. Картаусова // Ценности и смыслы. – 2010. – № 6 (9). – С. 90 – 100.

335. Кассирер, Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление [Текст] / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 280 с.

336. Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений [Текст]; изд. подг. С.В. Шервинский, М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1986. – 304 с.

337. Кессиди, Ф. От мифа к логосу: Становление греческой философии [Текст] / Ф. Кессиди; отв. ред. А.Е. Зимбули. – 2-е изд., испр., доп. – СПб.: Алетейя, 2003. – 360 с.

338. Кинг, О. Автобиографический дискурс Андрея Белого [Текст] / О. Кинг // От модернизма к постмодернизму. Русская поэзия XX – XXI веков: Сб. статей. – Краков: Scriptum, 2014. – С. 67 – 78.

339. Киреев, Р. Я долго жил… [Текст] / Р. Киреев // Литературная газета. – 2023. – 18-24 октября (№ 41).

340. Кириллин, В.М. Жанрово-тематические особенности древнерусских сказаний об иконах [Текст] / В.М. Кириллин // Вестник славянских культур. – 2009. – № 2 (XII). – С. 60 – 68.

341. Кириллин, В.М. Рефлексия о великом Киевском князе Владимире Святославиче в его проложном жизнеописании [Текст] / В.М. Кириллин // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2017. – № 4(70). – С. 80-84.

342. Кирюшин, В. Прошлого слышу зов [Текст] / В. Кирюшин // Литературная газета. – 2022. – 13-19 июля (№ 28).

343. Киселев, П. «Сиреневый» реквием Хиндемита [Текст] / П. Киселев // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. С. 147 – 152.

344. Кихней, Л.Г. Жанровое своеобразие «эпитафической» лирики А.А. Ахматовой [Текст] / Л.Г. Кихней // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2005. – Вып. 3. – С. 33–46.

345. Кихней, Л.Г. «Мемориальная» лирика Ахматовой: авторские установки и жанровая традиция [Текст] / Л.Г. Кихней // Stefanos: памяти А.Г. Соколова: сборник научных работ / Под общей редакцией А.П. Авраменко. – М.: ООО «МАКС Пресс, 2008. – С. 166–176.

346. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. – Т. 16. – М.: Художественная литература, 1977. – 927 с.

347. Клейн, И. Поэт-самохвал: «Памятник» Державина и статус поэта в России XVIII века [Текст] / И. Клейн // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 1 (65). – С. 148 – 169.

348. Клюев, Н.А. Стихотворения и поэмы [Текст] / Н.А. Клюев; сост., предисл. и примеч. Ст. Куняева. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 157 с.

349. Коваль, О.А., Крюкова, Е.Б. Философская лирика как форма памяти. Об одном стихотворении Ханны Арендт [Текст] / О.А. Коваль, Е.Б. Крюкова // Studia Litterarum. – 2024. – Т. 9. – № 4. – С. 122–137.

350. Козлов, В.И. Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории [Текст] / В.И. Козлов. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 280 с.

351. Козлов, В.И. Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / В.И. Козлов. – М., 2013. – 46 с.

352. Козлова, С.И. Ренессансная концепция итальянского сада (по литературным источникам XV – XVI веков) [Текст] / С.И. Козлова // Искусство и культура Италии Возрождения и Просвещения. – М.: Наука, 1997. – С. 161 – 177.

353. Кознова, Н.Н. Дневники, письма, мемуары: к вопросу о взаимодействии жанров [Текст] / Н.Н. Кознова // Вестник Московского государственного областного университета: Серия Русская филология. – 2009. – № 1. – С. 137–143.

354. Кознова, Н.Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / Н.Н. Кознова. – М., 2011. – 47 с.

355. Козубовская, Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика [Текст]: монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул: БГПУ, 2006. – 324 с.

356. Кольцов, А. Сочинения [Текст] / А. Кольцов; сост. Т.Н. Бедняковой. – М.: Правда, 1984. – 512 с.

357. Колядич, Т.М. Воспоминания писателей: Проблемы поэтики жанра [Текст] / Т.М. Колядич. – М.: Мегатрон, 1998. – 276 с.

358. Комарда, Т.Г. Архитектурные метафоры в литературной поэтике конца XVIII – начала XIX в. [Текст] / Т.Г. Комарда // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2001. – № 4. – С. 94 – 100.

359. Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии [Текст] / Б.И. Кононенко. – М.: ООО «Издательство «Вече 2000», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 512 с.

360. Конрад, Н.И. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми [Текст] / Н.И. Конрад. – М.: Наука, 1974. – 568 с.

361. Конявская, Е.Л. «Границы» древнерусской литературы и проблема жанров [Текст] / Е.Л. Конявская // Жанры и формы в письменной культуре Средневековья. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 248 – 260.

362. Копыстянская, Н. Аспекты изучения жанров и жанровых систем [Текст] / Н. Копыстянская // Litteraria humanitas II. Genologické studie. – Brno, 1993. – P. 73–78.

363. Кораблев, А.А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления [Текст] / А.А. Кораблев. – Донецк: Лебедь, 1997. – 176 с.

364. Кораблев, А.А. Теоретические вопросы жанрологии [Текст] / А.А. Кораблев // Эволюция жанров в литературе Урала (XVII – XX вв.) в контексте общероссийских процессов; О.В. Зырянов, Т. А. Снигирева, Е. К. Созина и др. Екатеринбург: Институт истории и археологии УрО РАН, 2010. – С. 13–29.

365. Корман, Б.О. Избранные труды. История русской литературы [Текст] / Б. О. Корман. – Ижевск, 2008. – 732 с.

366. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения [Текст] / Б.О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.

367. Корчагин, К. О мнемоническом стиховедении [Текст] / К. Корчагин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 114. – С. 253 – 255.

368. Кохановский, И. Беспечных мыслей теснота [Текст] / И. Кохановский // Литературная газета. – 2021. – 27 октября – 2 ноября (№ 43).

369. Коцюбинский, М. Повести и рассказы; Украинка Леся. Стихотворения. Поэмы. Драмы [Текст] / М. Коцюбинский // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. – Т. 157. – М.: Художественная литература, 1968. – 703 с.

370. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог п роман [Текст] / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму; пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.

371. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики [Текст] / Ю. Кристева; пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.

372. Кросс, А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина [Текст] / А. Кросс // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. XVIII век. Сборник 8. – Л.: Наука, 1969. – С. 210–228.

373. Кружков, Г.М. Двойная флейта: новые и избранные стихотворения [Текст] / Г.М. Кружков. – М.: Воймега; Арт Хаус медиа, 2012. – 224 с.

374. Кружков, Г.М. Избранные стихотворения 1992 – 2002 [Электронный ресурс] / Г.М. Кружков. – Режим доступа: https://stosvet.net/union/Kruzhkov/index_poetry.html (дата обращения: 20.07.2025).

375. Крылова, М.П. Лирическая поэзия Томаса Гарди: традиции и новаторство [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук / М.П. Крылова. – СПб., 2007. – 23 с.

376. Куделин, А.Б. Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи [Текст] / А.Б. Куделин. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 512 с.

377. Куйкина, Е.С. Античные сюжеты в балладах В.А. Жуковского [Текст]: дис. … канд. филол. наук / Е.С. Куйкина. Петрозаводск, 2016. – 262 с.

378. Кузмин, М.А. Стихи и проза [Текст] / М.А. Кузмин; сост., вступ. статьи и примеч. Е.В. Ермилова. – М.: Современник, 1989. – 431 с.

379. Кузнецова, А.И. Диалог архитектуры и литературы: корреляционный и рецептивный аспекты [Текст] / А.И. Кузнецов // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности: коллективная монография. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. – С. 419– 426.

380. Кузнецова, О.А. Русские поэтические школы XVII века (жанровые формы и топика) [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук / О.А. Кузнецова. – М., 2016. – 26 с.

381. Кузьмина, С.Г. Когнитивно-речевые особенности автора мнемонического текста [Текст] / С.Г. Кузмина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2016. Сер.: Филология, педагогика, психология. – № 1. – С. 12–19.

382. Кузьмина, С.Г. Формирование национально-культурного контекста в мнемоническом дискурсе [Текст] / С.Г. Кузьмина // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2016. – № 2. – С. 187–192.

383. Кукулин, И. Зарифмованное сообщество [Текст] / И. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 114. – С. 255 – 260.

384. Кун, Н.А. Легенды и мифы Древней Греции [Текст] / Н.А. Кун. – М.: Айрис-пресс, 2005. – 464 с.

385. Купала, Янка. Стихотворения и поэмы. Павлинка; Колас, Якуб. Стихотворения и поэмы [Текст] / Янка Купала, Якуб Колас // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. – Т. 156. – М.: Художественная литература, 1969. – 688 с.

386. Куукан, Б.В. Из цикла «Из рода волчицы» [Текст] / Б.В. Куукан // Литературная газета. – 2024. – 2-8 октября (№ 39).

387. Куценко, Ф.П., Мельник, Е.М. О пушкинской традиции в творчестве А.А. Блока [Текст] / Ф.П. Куценко, Е.М. Мельник // Поэтика русской литературы (Пушкинская эпоха. Серебряный век): Сб. науч. ст. Краснодар, 1999. – С. 154–158.

388. Кушнер, А. Стихотворения [Текст] / А. Кушнер. – Л: Художественная литература, 1986. – 304 с.

389. Лаевская, Э.Л. Мир мегалитов и мир керамики. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы [Текст] / Э.Л. Лаевская. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 1997. – 264 с.

390. Лангеноль, А. Официальные визиты. Интернационализация памяти о Второй мировой войне в России и Германии [Текст] / А. Лангеноль // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3. – С. 40–47.

391. Лебедева, Г.В. Память и забвение как феномены культуры [Текст]: автореф. дис. … канд. философ. наук / Г.В. Лебедева. – Екатеринбург, 2006. – 27 с.

392. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление [Текст] / Л. Леви-Брюль; пер. с фр. Б.И. Шаревской. – М.: Академический проект, 2020. – 430 с.

393. Левинас, Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Э. Левинас. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.

394. Левитанский, Юрий. Памятник [Электронный ресурс] / Ю. Левитанский// Официальный сайт поэта Юрия Левитанского. – Режим доступа: https://levitansky.ru/poeziya/zemnoe-nebo/pamyatnik/ (дата обращения: 21.06.2025).

395. Левочский, С.С. Тема смерти и ночи в творчестве Э. Юнга и Новалиса [Текст] / С.С. Левочский // Человек. – 2015. – № 4. С. 114 – 124.

396. Лейбов, Р. Художественный текст как механизм репликации и «Золотой век» русской литературы [Текст] / Лейбов Р. // Пушкинские чтения в Тарту. – Тарту 2011. – Вып. 5. Пушкинская эпоха и русский литературный канон. – Т. 1. – С. 15 – 31.

397. Лейдерман, Н.Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) [Текст] / Н.Л. Лейдерман // Русская литература: направления и течения. – Вып. 9. Екатеринбург, 2006. – С. 3–33.

398. Лейдерман, Н.Л. Текст и образ [Текст] / Н.Л. Лейдерман // Филологический класс. – 2004. – № 12. – С. 15 – 27.

399. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра: Научное издание [Текст] / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Институт филологических исследований и

образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 904 с.

400. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 – 70 гг. [Текст] / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – 256 с.

401. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы [Текст]: Учебное пособие для высших учебных заведений: В 2 т. – Т. 2: 1968 – 1990 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.

402. Леонтьева, А.Ю. Лирическая биография А.С. Пушкина в поэзии Г.В. Иванова [Текст] / А.Ю. Леонтьева // Евразийское научное объединение. – 2019. – № 2-5(48). – С. 298 – 302.

403. Леопарди, Дж. Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли [Текст] / Дж. Леопарди; общ. ред. Е.Ю. Сапрыкиной. – М.: Республика, 2000. – 448 с.

404. Леопарди, Дж. Стихотворения [Электронный ресурс] / Дж. Леопарди. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/LEOPARDI/leopardi.txt. (дата обращения: 01.11.2022.)

405. Лествичник, Иоанн. Лествица [Текст] / Иоанн Лествичник. – М.: Эксмо, 2021. – 576 с.

406. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст]; под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

407. Литературные манифесты. (От символизма к Октябрю) [Текст]: Сборник материалов; под ред. Н.Л. Бродского и др. – М.: Федерация, 1929. – 300 с.

408. Лихачев, Д.С. Великое наследие [Текст] / Д.С. Лихачев. – М.: Современник, 1975. – 367 с.

409. Лихачев, Д.С. Национальное самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы XI – XVII вв. [Текст] / Д.С. Лихачев. – М., Л.: Академия наук СССР, 1945. – 120 с.

410. Лихачев, Д.С. Письма о добром и прекрасном [Текст] / Д.С. Лихачев. – М.: АСТ, 2019. – 192 с.

411. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., дополненное. – Л.: Художественная литература, 1971. – 415 с.

412. Лихачев, Д.С. Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» [Текст] / Д.С. Лихачев // Русская литература. – 1983. – № 4. – С. 9 – 21.

413. Лихачев, Д.С. Прошлое – будущему: статьи и очерки [Текст] / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1985. – 575 с.

414. Ложкова, А.В. Литературная эпитафия: проблема жанровой специфики [Текст] / А.В. Ложкова // Уральский филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 56 – 64.

415. Ложкова, А.В. Сонет как лирический жанр [Текст] / А.В. Ложкова // Уральский филологический вестник. – 2012. – № 6. – С. 5 – 18.

416. Лойко, О.Т. Гармония бытия социальной памяти: литургия [Текст] / О.Т. Лойко // Макарьевские чтения. Горно-Алтайск, 2004. – С. 265 – 277.

417. Лойко, О.Т. Ритуал в социальной памяти [Текст] / О.Т. Лойко // Известия Томского политехнического университета. – 2004. – Т. 307. – № 4. С. 151–156.

418. Локтевич, Е.В. Предбиографическое лицо рок-поэта в фокусе интернет-дискурса (статья первая) [Текст] / Е.В. Локтевич // Культура и текст. 2022. - № 1 (48). – С. 19 – 30.

419. Ломоносов, М.В. Полн. собр. соч. Т. VII. Труды по филологии 1739 – 1758 [Текст] / М.В. Ломоносов. – М. – Л.: АН СССР, 1952. – 996 с.

420. Лонгфелло, Генри. Песнь о Гайавате. Уолт Уитмен. Стихотворения и поэмы. Эмили Дикинсон. Стихотворения [Текст] / Г. Лонгфелло, У. Уитмен // Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 119. – М.: Художественная литература, 1976. – 527 с.

421. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа [Текст] / А.Ф. Лосев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 320 с.

422. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития [Текст]: в 2 кн. Кн. 2. / А.Ф. Лосев– Харьков: Фолио, М.: АСТ, 2000. – 688 с.

423. Лосев, А.Ф., Тахо-Годи, А.А. Боги и герои Древней Греции [Текст] / А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи. – М.: Слово / Slovo, 2002. – 280 с.

424. Лосев, А.Ф., Шестаков, В.П. История эстетических категорий [Текст] / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1965. – 376 с.

425. Лосев, Л. Стихотворения из четырех книг [Текст] / Л. Лосев. – СПб.: «Пушкинский фонд», 1999. – 184 с.

426. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 544 с.

427. Лотман, Ю.М. Избранные статьи [Текст]: в трех томах. – Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллинн: «Александра», 1992. – 480 с.

428. Лотман, Ю. М. Об искусстве [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб: Искусство-СПБ, 1998. – 702 с.

429. Лотман, Ю.М. Семиосфера [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

430. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

431. Лотман, Ю.М., Минц, З.Г. Статьи о русской и советской поэзии [Текст] / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Ээсти раамат, 1989. – 160 с.

432. Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. О семиотическом механизме культуры [Текст] / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Том V. – Тарту, 1971. С. 144–166.

433. Лю, Ядин. Методика литературоведа Б.Л. Рифтина: синтез типологии и исторической поэтики [Текст] / Лю Ядин // Общество и государство в Китае. – 2014. – Т. 44. – № 1. – С. 549-552.

434. Любжин, А. Римская литература в России в XVIII – начале XX века. Приложение к «Истории Римской литературы» М. Фон Альбрехта [Текст] / А. Любжин. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2007. – 224 с.

435. Мажарина, Ю.Н. Мемуарные портретные очерки Б.К. Зайцева: особенности поэтики [Текст]: дис. … канд. филол. наук / Ю.Н. Мажарина. – Воронеж, 2014. – 172 с.

436. Мазур, Л.Н. Образ прошлого: формирование исторической памяти [Текст] / Л.Н. Мазур // Известия УРФУ. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2013. – № 3 (117). – С. 243–256.

437. Майков, А.Н. Сочинения в двух томах. Том I. [Текст] / А.Н. Майков. – М.: Правда, 1984. – 576 с.

438. Майков, А.Н. Сочинения в двух томах. Том II. [Текст] / А.Н. Майков. – М.: Правда, 1984. – 576 с.

439. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего [Текст] / М. Маклюэн; пер. И.О. Тюриной. – М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2005. – 496 с.

440. Маковский, М.М. Мифопоэтические этюды [Текст] / М.М. Маковский // Вопросы языкознания. – 2007. – № 2. – С. 35-56.

441. Маковский, М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов [Текст] / М.М. Маковский. – М.: Гуманит. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.

442. Макулина, Е.Ю. Тематический анализ проблематики социальной памяти в современной социальной философии: хранение и транслирование смыслов и значений культуры в информационном обществе, «умная социальная память» [Текст] / Е.Ю. Макулина // Общество: философия, история, культура. – 2022. – № 8. – С. 77 – 82.

443. Мальцев, В.Ю. Иван Бунин: 1870–1953 [Текст] / В.Ю. Мальцев. – Москва: Посев, 1994. – 433 с.

444. Мамардашвили, М.К. Беседы о мышлении [Текст] / М.К. Мамардашвили. – СПб: Азбука, Азубка-Аттикус, 2019. – 576 с.

445. Мамардашвили, М.К. Как я понимаю философию [Текст] / М.К. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1990. – 365 с.

446. Мамардашвили, М.К. Необходимость себя [Текст] / М.К. Мамардашвили. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.

447. Мамардашвили, М.К. Очерк современной европейской философии [Текст] / М.К. Мамардашвили. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 608 с.

448. Мамардашвили, М.К. Стрела познания. Сборник [Текст] / М.К. Мамардашвили. – М.: Тайдекс Ко, 2004. – 264 с.

449. Мамаражабов, Б.Б. К проблеме генезиса жанра «касыда» в средневековой поэзии Средней Азии [Текст] / Б.Б. Мамаражабов // Молодежь и XXI век. – 2016. – Т. 2. –С. 216–220.

450. Мандельштам, О.Э. Сочинения [Текст]: в 2-х т. Т. 1. Стихотворения / О.Э. Мандельштам. – М.: Художественная литература, 1990. – 638 с.

451. Манн, Ю.В. Динамика русского романтизма [Текст] / Ю.В. Манн. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.

452. Манъёсю («Собрание мириад листьев») [Текст]: в 3 т. Т. 1. / Мантъёсю; пер. с яп., вступ., ст. и коммент. А.Е. Глускиной. – М.: Наука, 1971. – 680 с.

453. Мамонова, И.Г. «Реквием». Живописный цикл Соломона Гершова (1906–1989) [Текст] / И.Г. Мамонова // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. – 2012. – Вып. 3. – С. 97 – 107.

454. Мариан, Б. Реквием Владимиру Высоцкому [Текст] / Б. Мариан // Литературная газета. – 2022. – 28 сентября – 4 октября (№ 39).

455. Маркова, Т.Н. Трансформации элегического жанра в русской поэзии первой трети XIX века [Текст] / Т.Н. Маркова // Уральский филологический вестник. – 2016. – № 4. – С. 42-55.

456. Марциал, Марк Валерий. Эпиграммы [Текст] / Марк Валерий Марциал; пер. с лат. Ф. Петровского. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 2000. – 448 с.

457. Мах, Э. Анализ ощущений и отношений физического к психическому [Текст] / Э. Мах. – М.: Территория будущего, 2005. – 304 с.

458. Маяковский, В.В. Сочинения [Текст]: в двух томах. – Т. I. / В.В. Маяковский. – М.: Правда, 1987. – 768 с.

459. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах [Текст] / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.

460. Мелетинский, Е.М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники [Текст] / Е.М. Мелетинский. – 2-е изд., испр. – М.: «Восточная литература» РАН, 2004. – 462 с.

461. Мельникова, Е.А. Трансформация исторической памяти: от устной исторической традиции к письменной [Текст] / Е.А. Мельникова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 5. – С. 18–24.

462. Мень, А., прот. Истоки религии [Текст] / прот. А. Мень. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 416 с.

463. Мережковский, Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы [Текст] / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. Собрание сочинений в 20 т. – Т. 9. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Статьи 1880–1890-х гг. – М.: Издательство «Дмитрий Сечин», 2019. – С. 5 – 75.

464. Минигулова, И.Р. Безвременье как отрицание онтологической категории времени [Текст]: дис. … канд. философ. наук / И.Р. Минигулова. – Уфа, 2015. – 172 с.

465. Минин, Евгений. Не имеешь права стоять в стороне [Текст] / Е. Минин // Литературная газета. – 2022. – 1–7 июня (№ 22).

466. Минц, З.Г. Блок и Пушкин [Текст] / З.Г. Минц // Ученые записки Тартуского университета. – Т. 21. Литературоведение. – Тарту, 1973. – С. 135–296.

467. Минц, З.Г. Поэтика Александра Блока [Текст] / З.Г. Минц. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1999. – 727 с.

468. Мирошникова, О.В. Стихотворение и цикл в архитектонике лирической книги [Текст] / О.В. Мирошникова // Филология и человек. – 2011. –№3. – С. 108 – 116.

469. Михайлов, А.В. Избранное. Завершение риторической эпохи [Текст] / А.В. Михайлов. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. – 480 с.

470. Михайлов, А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки [Текст] / А.В. Михайлов. – М.: Наука, 1989. – 230 с.

471. Михайлов, А.В. Языки культуры [Текст]: Учебное пособие по культурологии А.В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 910 с.

472. Михайлов, М.И. Эпос, драма, лирика как роды литературы (сущность, специфика, соотношение) [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / М.И. Михайлов. – М., 2006. – 40 с.

473. Михеев, М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX) [Текст] / М. Михеев. – М.: Водолей Publishers, 2007. – 263 с.

474. Мицкевич, А. Собрание сочинений [Текст]: в 5 т. – Т. 3. Дзяды / А. Мицкевич. – М.: Художественная литература, 1952. – 316 с.

475. Мишанкина, Н.А. Метафора в науке: парадокс или норма? [Текст] / Н.А. Мишанкина. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2010. – 282 с.

476. Мишуков, О.В. Русская мемуаристика первой половины XIX века: проблемы жанра и стиля: монография [Текст] / О.В. Мишуков. – Лодзь, 2007. – 324 с.

477. Мнацаканова, Е.А. Новая Аркадия [Текст] / Е.А. Мнацаканова; предисл. Ю. Орлицкого. – М.: Новое литературное обозрение, 2018 – 352 с.

478. Мнацаканова, Е.А. ARCADIA. Стихи. Из лекций. Статьи. Эссе [Текст] / Е.А. Мнацаканова. – М.: ЛИА Р. Элинина, 2004. – 198 с.

479. Мнацаканова, Е.А. Шаги и вздохи. Четыре книги стихов [Текст] / Е.А. Мнацаканова. – Wien: Wiener slawistischer almanach, 1982. – 216 с.

480. Мных, Р.В. «Северные элегии» Анны Ахматовой (аспект целостности) [Текст] / Р.В. Мных // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. – Донецк, 1992. – С. 193–194.

481. Можейко, М.А. «Слышу голос из прекрасного далека»: феномен Овидианского возрождения в западноевропейской культуре [Текст] / М.А. Можейко // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. – 2019. – № 2. – С. 116–123.

482. Морева-Вулих, Н.В. Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация [Текст] / Н.В. Морева-Вулих. – СПб.: Гуманитарное Агентство «Академический Проект», 2000. – 272 с.

483. Москвина, Р.Р., Мокроносов, Г.В. Человек как объект философии и литературы [Текст] / Р.Р. Москвина, Г.В. Мокроносов. – Иркутск: Издательство Иркут. гос. ун-та, 1987. – 202 с.

484. Муравьев, М.Н. Стихотворения [Текст] / М.Н. Муравьев. – Л.: Советский писатель,1967. – 388 с.

485. Муханов, И. Рождающий красоту [Текст] / И. Муханов // Литературная газета. 2023. – 1–7 февраля (№ 4).

486. Надточий, Е.Е. К истории становления жанра некролога в русской литературе: некрологи Н.М. Карамзина [Текст] / Е.Е. Надточий // Вестник Томского государственного университета. – 2021. – № 463. – С. 42–46.

487. Надъярных, М.Ф. Проблема памяти и забвения в контексте исторической поэтики А.Н. Веселовского // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности [Текст]: коллективная монография / М.Ф. Надъярных. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. – С. 482 – 492.

488. Нарбут, В.И. Стихотворения [Текст] / В.И. Нарбут. – М.: Современник, 1990. – 445 с.

489. Немировский, А.И. Мифы Древности. Научно-художественная энциклопедия. Эллада [Текст] / А.И. Немировский. – М.: Лабиринт, 2000. – 416 с.

490. Неруда, Я. Стихотворения. Рассказы. Малостранские повести. Очерки и статьи [Текст] / Я. Неруда // Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. – Том 99. – М.: Художественная литература, 1975. – 495 с.

491. Нестеров, А. Канада: малый поэтический атлас [Текст] / А. Нестеров // Иностранная литература. – 2006. – № 11. – С. 90 – 98.

492. Никитин, И.С. Стихотворения. Дневник семинариста [Текст] / И.С. Никитин. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1986. – 386 с.

493. Никитина, Н.А., Тулякова Н.А. Жанр травелога: когнитивная модель [Текст] / Н.А. Никитина, Н.А. Тулякова // Homo Loquens: Актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков. – 2013. – С. 132–138.

494. Николаев, С.И. Проблемы изучения малых стихотворных жанров (эпитафия) [Текст] / С.И. Николаев // XVIII век. Сб. 16. Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. – Л.: Наука, 1989. – С. 44-55.

495. Николина, Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы [Текст]: Учебное пособие / Н.А. Николина. – М.: Флинта; Наука. 2002. – 423 с.

496. Нильссон, М.П. Греческая народная религия –М.П. Нильссон; под ред. А.И. Зайцева. – СПб.: Алетейя, 1998. – 218 с.

497. Нинель. Анатолий Вертинский. «Реквием по каждому четвертому» [Электронный ресурс] / Нинель. – Режим доступа: https://www.babyblog.ru/community/kids_books/post/3180563?ysclid=lbky2pmxhk492932625 (дата обращения: 25.11.2023).

498. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки [Текст] / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 224 с.

499. Ницше, Ф. Сочинения [Текст]: в 2 т. – Т. 2 / Ф. Ницше; пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.

500. Нобре, А. Путешествия по моей земле [Электронный текст] / А. Нобре // Поэзия.ру. – Режим доступа: https://poezia.ru/works/83153?ysclid=lgqy8rhoaa279431469 (дата обращения: 20.11.2023).

501. Новый латинско-русский и русско-латинский словарь. 100000 слов и словосочетаний [Текст]; сост. Л.А. Асланова. – М.: ООО «Дом Славянской книги», 2013. – 938 с.

502. Нора, П. Всемирное торжество памяти [Электронный ресурс] / П. Нора // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3 (40-41). – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html (дата обращения: 12.01.2022).

503. Нора, П. Проблематика мест памяти [Текст] / П. Нора // Франция-память. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – С. 17–50.

504. Нюбина, Л.М. Память, воспоминания, текст [Текст] / Л.М. Нюбина // Известия Смоленского государственного университета. – 2008. – № 4. – С. 12–28.

505. Нюбина, Л.М. Поэтика и прагматика мнемонического повествования **(**На материале немецкой литературы воспоминаний XX века) [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук / Л.М. Нюбина. – СПб., 2000. – 519 с.

506. Нюбина, Л.М. Поэтика и прагматика мнемонического повествования (На материале немецкой литературы воспоминаний XX века) [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / Л.М. Нюбина. – Смоленск, 2000. – 38 с.

507. Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени [Текст]; Отв. ред. Л.П. Репина. – М.: Кругъ, 2003. – 408 с.

508. Овидий. Собрание сочинений [Текст]: Овидий. – Том I; пер., вступ. ст. В.С. Дурова. – СПб.: Библиографический институт “Студиа Биографика”, 1994. – 512 с.

509. Ованесян, Г.В. Господи! Отверзни уста мои… Молитвослов [Текст] / Г.В. Ованесян. – Иерусалим: Монастырь Святых Ангелов, 2017. – 310 с.

510. Огородникова, Л.А. Подходы к исследованию памяти и мнемических способностей в отечественной и зарубежной психологии [Текст] / Л.А. Огородникова // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 2. – Т. II (Психолого-педагогические науки). – С. 308–312.

511. Орлицкий, Ю. Поэтическое хозяйство Елизаветы Мнацакановой (опыт аналитической инвентаризации) [Текст] / Ю. Орлицкий // Новое литературное обозрение. 2022. – № 5 (177). – С. 264 – 280.

512. Ортега-и-Гассет, Х. Избранные труды [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет; пер. с испан.; сост., предислов. и общ. ред. А.М. Руткевича. – 2-е изд. – М.: Изд-во «Весь мир», 2000. – 704 с.

513. Осташевский, Е. Память и печать [Текст] / Е. Осташевский // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 2 (114). – С. 268–271.

514. Отрадин, М. А.Н. Апухтин [Текст] / М. Отрадин // Апухтин А.Н. Полное собрание стихотворений; вступ. ст. М. Отрадина. – Л.: Советский писатель, 1991. – С. 5 – 38.

515. Павлова, В. Гораздо больше, чем хотела. Стихи [Электронный ресурс] / В. Павлова // Знамя. – 2006. – № 3 // Режим доступа:

https://magazines.gorky.media/znamia/2006/3/gorazdo-bolshe-chem-hotela.html?ysclid=m2qapzuiul540431363 (дата обращения: 25.01.2025).

516. Павлова, Е. Прапамять [Текст] / Е. Павлова // Литературная газета. – 2021. – 27 октября – 2 ноября (№ 43).

517. Палмер, Майкл. Стихи, интервью, эссе, записные книжки [Текст] / Майкл Палмер // Иностранная литература. – 2013. – № 3. – С. 226 – 240.

518. Памятники византийской литературы IV – IX веков [Текст]; ответ. ред. Л.А. Фрейберг. – М.: Наука, 1968. – 350 с.

519. Памятники византийской литературы IX – XIV веков [Текст]; ответ. ред. Л.А. Фрейберг. – М.: Наука, 1969. – 465 с.

520. Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI – начало XII века [Текст]; вступит, статья Д.С. Лихачева; сост. и общая ред. Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. – М.: Художественная литература, 1978. – 413 с.

521. Памятники литературы Древней Руси: XII век [Текст]; сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. – М.: Художественная литература, 1980. – 704 с.

522. Памятники литературы Древней Руси: XIII век [Текст]; сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. – М.: Художественная литература, 1981. – 616 с.

523. Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV века [Текст]: сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева И Д.С. Лихачева. – М.: Художественная литература, 1981. – 606 с.

524. Памятники литературы Древней Руси. XVII век [Текст]; сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева И Д.С. Лихачева. – М.: Художественная литература, 1994. – 654 с.

525. Память как история и воображение [Текст]: коллективная монография; сост. и ред. В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. – М.: Эдитус, 2023. – 332 с.

526. Панова, Е.Ю. Стиль в системе художественного мироздания З.Н. Гиппиус [Текст]: автореф. … дис. … канд. филол. наук / Е.Ю. Панова. – [Текст]Магнитогорск, 2008. – 25 с.

527. Пастернак, Б.Л. Избранное [Текст]: в 2-х т. – Т. 1. Стихотворения и поэмы Б.Л. Пастернак. – М.: Художественная литература, 1985. – 623 с.

528. Паунд, Э. Из стихов 1908 – 1912 годов; перев. с англ. А. Парина и А. Наймана) [Текст] / Э. Паунд // Иностранная литература. – 1991. – № 2. – С. 208 – 220.

529. Паунд, Э. Стихотворения и избранные Cantos [Текст] / Э. Паунд. – СПб.: Владимир Даль, 2003. – 887 с.

530. Пауткин, А.А. Характеристика личности в летописных княжеских некрологах [Текст] / А.А. Пауткин // Герменевтика древнерусской литературы XI–XVI вв. – Сб. № 1. – М.: ИМЛИ РАН, 1989. – С. 231–246.

531. Пашкуров А.Н. Предромантическая танатология в русской поэзии рубежа XVIII – XIX веков как мировоззрение [Текст] / А.Н. Пашкуров // Филologos. – 2023. – № 2(57). – С. 39 – 45.

532. Пекелис, М.А., Антипов, С.С. Размышления о поэзии как о явлении, сущности и системе [Текст] / М.А. Пекелис, С.С. Антипов // Философская школа. – 2018. – № 3. – С. 53–108.

533. Переходцева, О.В. Концепция памяти в современном западном литературоведении [Текст] / О.В. Переходцева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – Вып. 1(17). – С. 157–164.

534. Перлов, Б.И. Шумеро-Вавилонская школа и письменная традиция в Месопотамии III – II тысячелетия до Р.Х. [Текст] / Б.И. Перлов // Введение в храм. Сборник статей; под ред. Л.И. Акимовой. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 50–57.

535. Першин, Ю. К этимологии слова «религия»: парадигма Цицерона [Текст] / Ю. Першин // АнтропоТопос: теоретический журнал в области философских наук; под ред. В.И. Разумова. – Омск, 2011. – Вып. 9–10. – С. 24 – 38.

536. Песни трубадуров [Текст]; пер. со старопровенс., сост., предисл. и примеч. А.Г. Наймана. – М.: Наука, 1979. – 260 с.

537. Петрова, М.А. Ретроспекция как способ построения лирического сюжета в поэзии С.А. Есенина: мотив воспоминаний [Текст] / М.А. Петрова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2011. – № 4. – С. 40-46.

538. Пиккио, Р. Древнерусская литература [Текст] / Р. Пиккио; отв. ред. Д.С. Менделеева. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 352 с.

539. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты [Текст] / Пиндар. Вакхилид. – М.: Наука, 1980. – 503 с.

540. Пискунова, С.И. Материалы «Круглого стола» [Текст] / С.И. Пискунова // Проблемы современного сравнительного литературоведения: Сборник статей. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 47–50.

541. Платицына, Н.И. «Реквием по другу»: об одной неизвестной публикации Вольфганга Борхерта [Текст] / Н.И. Платицына // Вестник ТГУ. – 2011. – Вып. 10 (102). – С. 224 – 230.

542. Плещеев, А.Н. Полное собрание стихотворений [Текст] / А.Н. Плещеев. – Л.: Советский писатель, 1964. – 440 с.

543. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. Т. 1. [Текст] / Плутарх; изд. подг.: С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров, С.П. Маркиш. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наука, 1994. – 704 с.

544. По, А.Э. Ворон: стихотворения и поэмы [Текст] / А.Э. По. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 288 с.

545. Поздняя латинская поэзия [Текст]; пер. с лат; вступ. ст. М.Л. Гаспарова. – М.: Художественная литература, 1982. – 719 с.

546. Полонский, В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века [Текст] / В.В. Полонский. – М.: Наука, 2008. – 285 с.

547. Полосин, В.С. Миф. Религия. Государство [Текст] / В.С. Полосин. – М.: Ладомир, 1999. – 440 с.

548. Поляков, М. Велимир Хлебников. Мировоззрение и поэтика [Текст] / М. Поляков // Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 7 – 38.

549. Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы [Текст] / Г.Н. Поспелов. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.

550. Поспелов, Г.Н. Проблемы литературного стиля [Текст] / Г.Н. Поспелов. – М.: Изд. МГУ, 1970. – 330 с.

551. Пощечина общественному вкусу. Сборник. Стихи, проза, статьи [Текст]. – М.: Издание Г.Л. Кузьмина, 1913. – С. 3–4.

552. Поэзия. [Текст] Учебник; под ред Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. – М.: ОГИ, 2016. – 886 с.

553. Поэзия английского романтизма [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. – Т. 125. – М.: Художественная литература, 1975. – 671 с.

554. Поэзия Африки [Текст] // Библиотека всемирной литературы. – Серия третья. – Том. 161. – М.: Художественная литература, 1973. – 688 с.

555. Поэзия и проза Древнего Востока [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1973. – 736 с.

556. Поэзия Латинской Америки [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. – Т. 170. – М.: Художественная литература, 1975. – 720 с.

557. Поэзия народов СССР IV – XVIII веков [Текст] // Библиотека всемирной литературы. – Т. 55. М.: Художественная литература, 1972. – 864 с.

558. Поэзия социалистических стран Европы [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 171. – М.: Художественная литература, 1976. – 832 с.

559. Поэма Уильяма Морриса в переводе Михаила Липкина [Электронный ресурс] // Горький Медиа. Сетевое издание. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/prosodia/2016/4/poema-uilyama-morrisa-v-perevode-mihaila-lipkina.html?ysclid=lfupsu9j91332626724. (дата обращения: 20.11. 2022).

560. Поэтика древнегреческой литературы [Текст]; под ред. С.С. Аверинцева и др.– М.: Наука, 1981. – 368 с.

561. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий [Текст]; гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

562. Поэты танка первой половины XX века [Текст] // Иностранная литература. – 2012. – № 2. – С. 161 – 171.

563. Поэты хайку первой половины XX века [Текст] // Иностранная литература. 2012. – № 2. – С. 171 – 183.

564. Православие [Текст]: в 2 т. – 4-е изд. – М.: Издательский дом «Познание», 2021. – Т. 2: Храм и икона, Таинства и обряды, богослужение и церковная музыка; под ред. Митрополит Иларион (Алфеев). – 976 с.

565. Прокопович, Ф. О поэтическом искусстве [Текст] / Ф. Прокопович // Прокопович Ф. Сочинения; под ред. И.П. Еремина. М.-Л.: АН СССР, 1961. – С. 335–455.

566. Пропп, В.Я. Русский героический эпос [Текст] / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1999. – 640 с.

567. Пурин, А. Противилось перо величью пустоты [Текст] / А. Пурин // Литературная газета. – 2022. – 26 октября – 1 ноября (№ 43).

568. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений в одном томе [Текст] / А.С. Пушкин. – М.: АЛЬФА-КНИГА», 2012. – 1214 с.

569. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений [Текст]: в 10 т. – Т. 1. Стихотворения 1813–1820 гг. / А.С. Пушкин. – М. – Л.: Из-во АН СССР, 1950. – 528 с.

570. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений [Текст]: в 10 т. – Т. 3. Стихотворения 1827–1836 / А.С. Пушкин. – М. – Л.: АН СССР, 1950. – 552 с.

571. Пушкин, А.С. Сочинения [Текст]: в 3-х т. – Т. 1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма / А.С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1985. – 735 с.

572. Пюрвеева, Н.Б. Поэтика героического эпоса «Джангар» [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / Н.Б. Пюреева. – Нальчик, 2003. – 52 с.

573. Пятигорский, А.М. Мышление и наблюдение: четыре лекции по обсервационной философии [Текст] / А.М. Пятигорский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 192 с.

574. Рабинович, Е.Г. О «Жизнях софистов»: предуведомление [Текст] / Е.Г. Рабинович // Флавий Филострат. Жизни софистов; под общим руководством Е.Г.

Рабинович. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2017. – С. 8 – 38.

575. Радомская, Т.И. Тема памяти в русской культуре первой трети XX в. (В.П. Зубов, А. Ахматова, М. Цветаева): к постановке проблемы [Текст] / Т.И. Радомская // Вестник славянских культур. – 2019. – Т. 52. – С. 188–198.

576. Разлогов, К.Э. Память и идентичность [Текст] / К.Э. Разлогов // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: Коллективная монография; отв. ред. Н. А. Кочеляева. – М.: Совпадение, 2015. – С. 11–28.

577. Райнис, Я. Стихотворения. Поэмы [Текст] / Я. Райнис // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. – Т. 173. – М.: Художественная литература, 1976. – 640 с.

578. Раков, В.П. Семантика и графика стиля М. Цветаевой [Текст] / В.П. Раков // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1999. – С. 122-140.

579. Раренко, М.Б. Биография: Эволюция и гибридизация жанра: Аналитический обзор [Текст] / М.Б. Раренко. – М.: РАН ИНИОН, 2017. – 68 с.

580. Рейснер, М.Л. Мотивы авторского самосознания в персидской классической касыде (X – XII вв.) [Текст] / М.Л. Рейснер // Жанры и формы в письменной культуре Средневековья. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 208 – 227.

581. Рейснер, М.Л., Чалисова, Н.Ю. Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса [Текст] / М.Л. Рейснер, Н.Ю. Чалисова // Лирика: генезис и эволюция: Сб. статей; под ред. И.Г. Матюшиной, С.Ю. Неклюдова. – М.: РГГУ, 2007. – С. 175 – 231.

582. Резинко, Д.Б. Идеологические практики в контексте советской модернизации (социально-философский анализ) [Текст]: дисс. … канд. филос. наук / Д.Б. Резинко. – М., 2002. – 233 с.

583. Реквием: Стихи русских советских поэтов [Текст]. – М.: Современник, 1989. – 430 с.

584. Ремизовъ, А. Огненная Россія [Текст] / А. Ремизовъ. – Ревель: Из-во «Библиофілъ», 1921. С. 9 – 24.

585. Репина, Л.П. Наука и общество: публичная история в контексте исторической культуры эпохи глобализации [Текст] / Л.П. Репина // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – 2015. – Т. 157, кн. 3. – С. 55–67.

586. Репина, Л.П. События и образы прошлого в исторической и культурной памяти [Текст] / Л.П. Репина // Новое Прошлое / The New Past. – 2016. – № 1. – С. 82–99.

587. Репина, Л.П. Социальная память и историческая культура: от античности к новому времени [Текст] / Л.П. Репина // Диалог со временем: Альманах интеллектуальной истории. – Вып. 7. – М., 2001. – С. 5–7.

588. Реутова, М.А. Проблема памяти в русской литературной антиутопии XXI века [Текст]: дис. … канд. филол. наук / М.А. Реутова. – СПб.: СПбГУ, 2024. – 155 с.

589. Рёскин, Дж. Лекции об искусстве [Текст] / Дж. Рёскин; пер. с англ. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 448 с.

590. Рикёр, П. Память, история, забвение [Текст] / П. Рикёр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.

591. Рильке, Р.М. Новые стихотворения [Текст] / Р.М. Рильке. – М.: Наука, 1977. – 544 с.

592. Рильке, Р.М. Поздняя осень в Венеции: стихотворения [Текст] / Р.М. Рильке; пер. с нем. В. Микушевича. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.

593. Рильке, Р.М. Собрание сочинений [Текст]: в 3 т. – Т. 2. / Р.М. Рильке. – М.: Престиж Бук, 2012. – 368 с.

594. Рильке, Р.М. Собрание сочинений [Текст]: в 3 т. – Т. 3. / Р.М. Рильке – М.: Престиж Бук, 2012. – 336 с.

595. Рифтин, Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае [Текст] / Б.Л. Рифтин. – М.: Наука, 1970. – 488 с.

596. Рождественский, Вс. Избранные произведения [Текст]: в двух томах. – Т. 1. Стихотворения / Вс. Рождественский. – Л.: Художественная литература, 1974. – 336 с.

597. Рождественский, Р. Реквием («Вечная слава героям…») [Электронный ресурс] / Р. Рождественский // Стихи русских поэтов. – Режим доступа: https://rupoem.ru/rozhdestvenskij/vechnaya-slava-geroyam.aspx (дата обращения: 21.01.2024).

598. Романо, Клод. Авантюра времени [Текст] / К. Романа; пер. с франц. Р. Лошакова, науч. ред. Г. Вдовиной. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 220 с.

599. Романовская, Е.В., Фоменко, Н.Л. Идентичность и коммеморация [Текст] / Е.В. Романовская, Н.Л. Фоменко // Власть. – 2015. – № 7. – С. 81–84.

600. Ростовцев, Е.А., Сосницкий, Д.А. Направления исследований исторической памяти в России [Текст] / Е.А. Ростовцев, Д.А. Сосницкий // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2014. Сер. 3. – Вып. 2. – С. 106–126.

601. Рубинс, М. Жанр человеческого документа в русско-парижской прозе 1930-х годов [Текст] / М. Рубинс // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы). Взгляд из XXI века. – СПб., 2008. – С. 28 – 38.

602. Рубинс, М. «Человеческий документ» или литературная пародия: сюжеты русской классики в «Ночных дорогах» Гайто Газданова [Текст] / М. Рубинс // Новый журнал. – 2006. – № 243. – С. 240–259.

603. Руднев, В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века [Текст] / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.

604. Рудомазина, Т.Б. Летописные повествования о княжеской смерти: жанрово-стилевой анализ [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук / Т.Б. Рудомазина. – Елец, 2007. – 23 с.

605. Русская поэзия XIX века. Том второй [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 106. – М.: Художественная литература, 1974. – 735 с.

606. Русская поэзия начала XX века (дооктябрьский период) [Текст] // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. – Т. 177. – М.: Художественная литература, 1977. – 511 с.

607. Русская советская поэзия [Текст]; под ред. Н. Беленького и др. – М.: Художественная литература, 1990. – 654 с.

608. Русские стихи 1950–2000 годов. Антология (первое приближение) [Текст]: в двух томах. – Т. 1.; сост. И. Ахметьев, Г. Лукомников и др. – М.: Летний сад, 2010. – 920 с.

609. Рыбакова, И.В. Мотив «память-забвение» в романе «Ермо» и рассказе «Скорее облако, чем птица» Ю. Буйды [Текст] / И.В. Рыбакова // Вестник государственного областного университета. Серия» Русская филология. – 2010. – № 2. – С. 215 – 218.

610. Рыжова, Е.А. Виршевые редакции севернорусских житий [Текст] / Е.А. Рыжова // Русская агиография: Исследования. Публикация. Полемика. – СПб., 2005. – С. 195–235.

611. Рылеев, К.Ф. Сочинения [Текст] / К.Ф. Рылеев. – М.: Правда, 1983. – 352 с.

612. Савельева, И.М., Полетаев, А.В. Социальные представления о прошлом: типы и механизмы формирования. Препринт WP6/2004/07 [Текст] / И.М. Савельева, А.В. Полетаев. – М.: ГУ ВШЭ, 2004. – 56 с.

613. Салтыков-Щедрин, М.Е. Собрание сочинений [Текст]: в двадцати томах. – Т. 1. Художественная проза. Рецензии. Стихотворения. 1840 – 1849 / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Художественная литература, 1965. – 464 с.

614. Самигуллина, А.С. «Скрытая память» слова (на примере метафорических номинаций) [Текст] / А.С. Самигуллина // Вопросы языкознания. – 2009. – № 4. – С. 110–118.

615. Сафо. Остров Лесбос [Текст] / Сафо. – М.: Эксмо, 2003. – 448 с.

616. Сахно, И.М. Визуальная риторика фигурных стихов в поэзии раннего средневековья [Текст] / И.М. Сахно // Обсерватория культуры. – 2014. – № 5. – С. 112 – 118.

617. Свердлов, М.И. О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода? [Текст] / М.И. Свердлов // Вопросы литературы. – 2002. – № 6. – С. 103 – 126.

618. Свт. Григорий Богослов. Стихотворения [Текст] / Свт. Григорий Богослов // Богословский вестник. – 2008 – 2009. – № 8 – 9.

619. Свт. Игнатий (Брянчининов). Слово о человеке [Текст] / Свт. Игнатий (Брянчининов). – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 416 с.

620. Седакова, О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян [Текст] / О.А. Седакова. – М.: Индрик, 2004. – 319 с.

621. Семёнов, В.Б. Формы и жанры средневековой европейской литературы: проблема тезауруса [Текст] / В.Б. Семёнов // Stephanos. – 2016. – № 3 (17). – С. 211–219.

622. Серебряный век: поэзия [Текст]. – М.: Издательство «Э», 2018. – 512 с.

623. Семь перечней страданий Андрея Тарковского [Текст] // Литературная газета. – 2008. – 22 – 28 мая (№ 22).

624. Середа, Г.К. Память и деятельность (Экпериментальное и теоретическое исследование зависимости характеристик человеческой памяти от особенностей деятельности) [Текст]: автореф. дис. … д-ра псих. наук / Г.К. Середа. – Харьков, 1976. – 37 с.

625. Силезиус, Ангелус. Херувимский странник (Остроумные речения и вирши) [Текст] / Ангелус Силезиус. – СПб.: Наука, 1999. – 509 с.

626. Симонова, Т.Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра [Текст]: учеб. пособие / Т.Г. Симонова. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 119 с.

627. Сингх, Юмлембам Ибомча Сингх [Текст] / Юмлембам Ибомча Сингх // Иностранная литература. – 2009. – № 11. – С. 184 – 186.

628. Синило, Г.В. Древние литературы Ближнего Востока и мир ТаНаХа: [Текст]: учеб. пособие / Г.В. Синило. – Мн.: Экономпресс, 1998. – 471 с.

629. Скакунов, А. Земли твои и мои [Текст] / А. Скакунов // Литературная газета. – 2022. – 21 – 27 сентября 2022 (№ 38).

630. Скачкова, О.Н. К вопросу о структуре лирического субъекта в лирике А.С. Пушкина 1830-х годов [Текст] / О.Н. Скачкова // Пушкин и русская литература: Сборник научных трудов. – Рига, 1986. – С. 16–23.

631. Скляров, О.Н. Русский литературный неотрадиционализм 20 века в контексте философской и эстетико-аксиологической проблематики творческого сознания [Текст] / О.Н. Скляров // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). – 2014. – № 9 (41). – С. 35 – 48.

632. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I. (XI – первая половина XIV в.) [Текст]; ответ. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1987. – 494 с.

633. Словарь религий: иудаизм, христианство, ислам [Текст]; под ред. М.М. Шахнович. – СПб.: Питер, 2008. – 656 с.

634. Слуцкий, Б.А. Собрание сочинений [Текст]: в 3 т. – Т. 1. Стихотворения 1939–1961 / Б.А. Слуцкий. – М.: Художественная литература, 1991. – 542 с.

635. Слуцкий, Б.А. Собрание сочинений [Текст]: в 3 т. – Т. 3. Стихотворения. 1972–1977 / Б.А. Слуцкий. – М.: Художественная литература, 1991. – 542 с.

636. Слуцкий, Б.А. Стихи [Текст] / Б.А. Слуцкий. – СПб.: «Пушкинский фонд», 2017. – 320 с.

637. Случевский, К.К. Стихотворения и поэмы [Текст]; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. Тахо-Годи. – СПб.: Академический проект, 2004. – 816 с.

638. Смирнов, И.П. О специфике художественной (литературной) памяти [Текст] / И.П. Смирнов // Wiener Slawistischer Almanach. Band 16. – Wien, 1985. – S.11–27.

639. Смирнов, И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров [Текст] / И.П. Смирнов. – СПб.: Изд-во РХГА, 2008. – 264 с.

640. Смирнов, И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака [Текст] / И.П. Смирнов. – СПб.: Языковый центр СПбГУ, 1995. – 189 с.

641. Смирнов, И.П. Превращение смысла [Текст] / И.П. Смирнов. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 303 с.

642. Смирнова, Н.Н. «Связь забвения с воспоминанием». Видение в поэзии в трудах М.О. Гершензона [Текст] / Н.Н. Смирнова. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 208 с.

643. Смулаковская, Р.Л. Дисконтинуум как свойство автобиографической прозы [Текст] / Р.Л. Смулаковская // Вестник Волгоградского государсвенного. университета. Сер. 2. Языкознание. – 2009. – № 2 (10). – С. 57–63.

644. Смулаковская, Р.Л. Конвенциональное и индивидуальное в жанре мемуаров [Текст] / Р.Л. Смулаковская // Стереотипность и творчество в тексте: межвуз. сб. науч. тр. – Вып. 10; под ред. М.П. Котюровой. – Пермь: Перм. гос. универ., 2006. – С. 185–197.

645. Соловьев, В.С. Сочинения [Текст]: в 2 т. – Т. 1 / В.С. Соловьев; сост., общ. ред. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги. – М.: Мысль, 1988. – 892 с.

646. Сологуб, Ф. Звезда Маир: Стихотворения [Текст] / Ф. Сологуб. – М.: ТОО «Летопись», 1998. – 294 с.

647. Сорокин, П.А. Социальная и культурная динамика [Текст] / П.А. Сорокин. – М.: Астрель, 2006. – 1176 с.

648. Спивак, Р.С. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров [Текст] / Р.С. Спивак. – Красноярск: Изд-во Красноярск, ун-та, 1986. – 140 с.

649. Сподарец, Н.В. Жанры лирики с позиции феноменологического подхода [Текст] / Н.В. Спорадец // Русистика и современность. – Одесса, 2014. – С. 249 – 254.

650. Старобинский, Ж. Чернила меланхолии [Текст] / Ж. Старобинский; пер. с франц. Общая ред. и пред. С. Зенкина. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 616 с.

651. Стародубцева, Л.В. Память и забвение в истории идей: мнемоническая герменевтика культуры [Текст]: автореф. дис… д-ра филос. наук / Л.В. Стародубцева. – Харьков, 2004. – 42 с.

652. Старославянский словарь (по рукописям X – XI веков): Около 10000 слов [Текст]; под ред. Р.М. Цейтлин и др. – 2-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 1999. – 842 с.

653. Старшая Эдда: Эпос [Текст]; пер. с древнеисл. А. Корсуна. – СПб: Азбука-Аттикус, 2011. – 464 с.

654. Стаций, Публий Папиний. Сильвы [Текст] / Публий Папиний Стаций; пер. с лат., предисл., коммент., указ. Т.Л. Александровой. – СПб.: Алетейя, 2019. – 254 с.

655. Стенник, Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе [Текст] / Ю.В. Стенник // Русская литература. – 1972. – № 4. – С. 93–101.

656. Степанов, А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV – XV века. [Текст] / А.В. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 504 с.

657. Стихотворение Роберта Рождественского [Электронный ресурс] // Стихи русских поэтов. – Режим доступа: https://rupoem.ru/rozhdestvenskij/zhivu-kak-xochu.aspx (дата обращения: 25.01.2025).

658. Студенникова, С.В. Реквием С. Слонимского в контексте отечественной истории развития жанра [Текст] / С.В. Студенникова // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. – 2010. – № 3. – С. 177–181.

659. Субботин, А.С. Горизонты поэзии [Текст] / А.С. Субботин. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1984. – С. 108-178.

660. Судзуки, Д.Т. Очерки о дзэн-буддизме. Часть первая [Текст] / Д.Т. Судзуки. – СПб.: Наука, 2002. – 472 с.

661. Сузи, В. О поэтике Державина и месте его в русской культуре (Тезисы) [Текст] / В. Сузи // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: Избранные доклады и тезисы; под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2014. – С. 335 – 337.

662. Сумароков, А.П. Избранные произведения [Текст] / А.П. Сумароков. – Л.: Советский писатель, 1957. – 609 с.

663. Сундукова, К.А. Память как поэтологический принцип в искусстве романа (на материале творчества Г.И. Газданова, В.В. Набокова, Ю.В. Трифонова) [Текст]: автореф. дис. … к. филол. наук / К.А. Сундукова. – Самара, 2018. – 24 с.

664. Сундукова, К.А. «Поэтика прапамяти»: преодоление автобиографизма [Текст] / К.А. Сундукова // Филология и культура. Philology and culture. – 2012. – №4 (30). – С. 30–33.

665. Сцебурака, Усевалад. Дзяды [Электронный ресурс] / Ус. Сцебурака. – Режим доступа: https://poets.by/poems/61f9470dbe395461366716c8 (дата обращения: 02.01.2023).

666. Тагильцев, А.В. "Вот это я тебе, взамен могильных роз…": цикл Анны Ахматовой "Венок мертвым" как художественное целое [Текст] / А.В. Тагильцев // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2004. – Вып. 7. – С. 115–121.

667. Тагор, Р. Стихотворения. Рассказы. Гора [Текст] / Р. Тагор // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. – Т. 184. – М.: Художественная литература, 1973. –784 с.

668. Тамарченко, Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика [Текст]: Учебное пособие; под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – 512 с.

669. Тарасова, И.А. Жанр в когнитивной перспективе [Текст] / И.А. Тарасова // Жанры речи. – 2018. – № 2(18). – С. 88–95.

670. Тарковский, А. Мартиролог: дневники 1970 – 1986 [Текст] / А. Тарковский. – Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. – 624 с.

671. Тарковский, Арс. А. Стихотворения. Поэмы [Текст] / Арс. Тарковский. – М.: Издательство «Э», 2017. – 544 с.

672. Тарланов, Е.З. Константин Фофанов: легенда и действительность [Текст] / Е.З. Тарланов. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1993. – 177 с.

673. Тартаковский, А.Г. Мемуаристика как феномен культуры [Текст] / А.Г. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 35–55.

674. Татаренко, Ю. Гражданин зимы [Текст] / Ю. Татаренко // Литературная газета. – 2023. – 1 – 7 февраля (№ 4).

675. Теннисон, А. Избранное [Текст] / А. Теннисон; пер. с англ. Э. Соловковой. – СПб.: «Европейский Дом», 2009. – 242 с.

676. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие [Текст]; под ред. Г.Л. Абрамович и др. – М.: Наука, 1965. – 504 с.

677. Теория литературы. Т. III. Роды и жанры литературы (основные проблемы в историческом освещении) [Текст]; под ред. Г.Л. Абрамович и др. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.

678. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс [Текст]; под ред. Ю.Б. Борева. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 625 с.

679. Терапиано, Ю. Избранные стихи [Текст] / Ю. Терапиано. – Вашингтон: «Издательство книжного магазина Victor Kamkin, Inc.», 1963. – 107 с.

680. Теучеж, З.Г. Структурно-семантическая и коммуникативно-прагматическая специфика лингвистической парафразы (на материале русского и французского языков) [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук / З.Г. Теучеж. – Майкоп, 2008. – 23 с.

681. Тивьяева, И.В. Когнитивно-коммуникативная концепция мнемической деятельности [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / И.В. Тивьяева. – М., 2018. – 389 с.

682. Тишков, В.А. Избранные труды [Текст]: в 5 т. – Т. 2: Реквием по этносу: Исследования по социально-культурной антропологии / В.А. Тишков. – М.: Наука, 2021.– 543 с.

683. Толстогузова, Е.В. Байроническая модификация элегии в русской поэзии первой половины XIX века [Текст]: монография / Е.В. Толстогузова; под ред. П.Н. Толстогузова. – Биробиджан: Изд. Центр ПГУ им. Шолом-Алейхема, 2013. – 125 с.

684. Толстогузова, Е.В. Элегия: затянувшееся послесловие жанра [Текст] / Е.В. Толстогузова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2009. – № 3 (7). – С. 5–10.

685. Толстой, Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике [Текст] / Н.И. Толстой. – Изд. 2-е, испр. – М.: Индрик, 1995. – 512 с.

686. Топоров, В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения [Текст] / В.Н. Топоров. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 816 с.

687. Топоров, В.Н. О композиционной структуре «состязательных» гимнов в Ригведе и у Пиндара [Текст] / В.Н. Топоров // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова / Essays in Poetics, Literary History and Linguistics / Presented to Viacheslav Vsevolodovich Ivanov on the Occasion of His Seventieth Birthday. – М.: ОГИ, 1999. – С. 445 – 461.

688. Топоров, В.Н. О ритуале. Введение в проблематику [Текст] / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: Сб. статей. – М.: Наука, 1988. – С. 7–60.

689. Топоров, В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. Три века христианства на Руси (XII-XIV вв.) [Текст] / В.Н. Топоров. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 864 с.

690. Торчинов, Е.А. Религии мира: Опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния [Текст] / Е.А. Торчинов. – 4-е изд. – СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2005. – 544 с.

691. Тот, Дж. «Возлюбленная» Тони Моррисон и становление историопластичной метапрозы [Текст] / Дж. Тот // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина постмодернизма / Пер. с анг. В.М. Липки / Под ред. Р. Ван ден Аккера. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 496 с.

692. Тощенко, Ж.Т. Историческое сознание и историческая память: Анализ современного состояния [Текст] / Ж. Т. Тощенко // Новая и новейшая история. – 2000. – № 4. – С. 3–14.

693. Трубецкой, Е.Н. Этюды по русской иконописи [Текст] / Е.Н. Трубецкой // Трубецкой Е.Н. Смысл жизни; сост. и отв. ред. О.А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011. – С. 363 – 398.

694. Тувим, Юлиан. «Любовь в дожде нараспашку». Стихи и афоризмы [Текст] / Юлиан Тувим // Иностранная литература. – 2007. – № 11. – С. 215 – 228.

695. Турбина, Н.Г. Черновик: Первая книга стихов [Текст] / Н.Г. Турбина. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 63 с.

696. Тынянов, Ю.Н. Архаисты и новаторы [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – Ленинград: Прибой, 1929. – 595 с.

697. Тынянов, Ю.Н. Литературный факт [Текст] / Ю.Н. Тынянов; вступ. ст., коммент. В.И. Новикова; сост. О.И. Новиковой. — М.: Высшая школа, 1993. – 319 с.

698. Тынянов, Ю.Н. О литературной эволюции [Текст] / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. – М.: Аграф, 2002. – С. 189–204.

699. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 578 с.

700. Тэрнер, В. Символ и ритуал [Текст] / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – 277 с.

701. Тюленева, Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика [Текст] / Е.М. Тюленева. – Иваново: Изд-во: «Иваново», 2006. – 297 с.

702. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) [Текст] / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

703. Тюпа, В.И. Генеалогия лирических жанров [Текст] / В.И. Тюпа // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2012. – № 4. – С. 8 – 31.

704. Тюпа, В.И. Перформативные основания лирики [Текст] / Тюпа В.И. // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избранные труды; отв. ред. С.И. Богданов, Ю.В. Меньшикова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. – С. 306 – 314.

705. Тюпа, В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века [Текст] / В.И. Тюпа. – Самара: Сенсоры. Модули. Системы, 1998. – 155 с.

706. Уайт, Л. Избранное: Наука о культуре [Текст] / Л. Уайт; пер. с англ. О.Р. Газизова, П.В. Резвых. – М.: РОССПЭН, 2004. – 959 с.

707. Ужанков, А.Н. Стадиальное развитие русской литературы XI - первой трети XVIII в. Теория литературных формаций [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / А.Н. Ужанков. – М., 2005. – 49 с.

708. Уитмен, У. Листья травы: Стихи, поэмы [Текст] / У. Уитмен; пер. с англ. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 448 с.

709. Унамуно, Мигель де. О трагическом чувстве жизни [Текст] / Мигель де Унамуно; пер. с испан. и коммент. Е.В. Гараджа. – К.: Символ, 1996. – 416 с.

710. Ухтомский, А.А. Доминанта [Текст] / А.А. Ухтомский. – СПб.: Питер, 2022. – 512 с.

711. Ушакова, Ю.В. Особенности эпитафической лирики в творчестве В.Я. Брюсова [Текст] / Ю.В. Ушакова // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – Том I. – С. 236 – 239.

712. Фаррухи, Систани. Диван [Текст] / Систани Фаррухи; ред. М.Д. Сийаки. – Изд. 4-е. – Тегеран: Кетабфоруши-йе Зоввар, 1371 (1993). – 523 с.

713. Федоров, В.В. Кумулятивный принцип сюжетосложения в современной русской литературе [Текст] / В.В. Федоров // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2011. – № 3 (218). – С. 138–142.

714. Федоров, В.В. Поэтический мир и творческое бытие [Текст] / В.В. Федоров. – Донецк, 1994. – 77 с.

715. Федоров, Н.Ф. Вопрос о братстве: с комментариями и объяснениями [Текст] / Н.Ф. Федоров; сост., предисл, коммент. А. Гачевой. – М.: АСТ, 2020. – 352 с.

716. Федоров, Н.Ф. Сочинения [Текст] / Н.Ф. Федоров; общ. ред. А.В. Гулыга; вступ. статья, примеч. и сост. С. Г. Семеновой. – М.: Мысль, 1982. – 711 с.

717. Федоров, О.С. Антропосоциальная мнемология (философия человеческой памяти) [Текст]: монография О.С. Федоров. – Нижнекамск:

Нижнекамский химико-технологический институт (филиал) ФГБОУ ВПО «КНИТУ», 2011. – 168 с.

718. Федотова, В.В. Поэтика дневниковой прозы И. А. Бунина [Текст]: дис. … канд. филолог. наук / В.В. Федотова. – Казань, 2010. – 182 с.

719. Федотова, Т.В. Некоторые особенности японской поминальной поэзии [Текст] / Т.В. Федотова // Вестник бурятского государственного университета. – 2012. – № 8. – С. 102 – 106.

720. Феокрит, Мосх, Бион. Идиллии и эпиграммы [Текст] / Феокрит, Бион, Мосх; пер. М.Е. Грабарь-Пассек. – М.: АН СССР, 1958. – 324 с.

721. Фестюжьер, А.-Ж. Личная религия греков [Текст] / А.-Ж. Фестюжьер; пер. с англ., коммент и указ. С.В. Пахомова. – СПб.: Алетейя, 2000. – 253 с.

722. Фет, А.А. Лирика [Текст] / А.А. Фет; сост. Е. Винокуров. – М.: Художественная литература, 1966. – 184 с.

723. Фет, А.А. Стихотворения, поэмы, переводы [Текст]; сост. А. Тархова. – М.: Правда, 1985. – 560 с.

724. Филипповский, Г.Ю. Две концепции детства в европейской и русской поэзии XVIII–XIX в. [Текст] / Г.Ю. Филипповский // Верхневолжский филологический вестник. – 2020. – № 3 (22). – С. 8–17.

725. «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография [Текст]; сост.: Виктор Куллэ, Владимир Уфлянд. – М.: «Летний сад», 2005. – 680 с.

726. Фирдуоси, Абулькасим. Шах-наме [Текст] / Абулькасим Фирдуоси // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. – Т. 24. – М.: Художественная литература, 1972. – 799 с.

727. Фихте, И.Г. Сочинения [Текст]: в двух томах. Т. II. / И.Г. Фихте; сост. и примечания Владимира Волжского. – СПб.: Мифрил, 1993. – 798 с.

728. Флёрко, Л.В. К вопросу о календарных циклах в лирике [Текст] / Л.В. Флёрко // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 2011. – № 6. – С. 131 – 138.

729. Флоренский, П.А. Имя рода (история, родословие и наследственность) [Текст] / П.А. Флоренский // Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. – Т. 3(2); сост.

игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского и др. – М.: Мысль, 2000. – С. 7 – 66.

730. Флоренский, П.А. Сочинения [Текст]: в 2 т. – Т. 2. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – 447 с.

731. Флоренский, П.А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи [Текст] / П.А. Флоренский. – М.: ООО «Издательство «АСТ», 2003. – 640 с.

732. Флоренский, П.А. Храмовое действо как синтез искусств [Текст] / П.А. Флоренский // Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – С. 199–215.

733. Фолкнер, У. Собрание сочинений [Текст]: в 9 т. – Т. 7. Из «Сборника рассказов»; Реквием по монахине / У. Фолкнер; пер. с англ. А. Зверева. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – 456 с.

734. Фоменко, И.В. Поэтика лирического цикла [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / И.В. Фоменко. – М., 1990. – 32 с.

735. Формозов, А.А. Искусство неолита и бронзового века в степной полосе Северного Причерноморья [Текст] / А.А. Формозов // История искусства народов СССР: в 9 т. Т.1. Искусство первобытного общества и древнейших государств на территории СССР; под ред. А.Л. Монгайта и Н.В. Черкасовой. – М.: Изобразительное искусство, 1971. – С. 54 – 56.

736. Фоттелер, С.Л. Традиции ранней русской драматургии в лирических драмах А. А. Блока: «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» [Текст]: дис. … канд. филол. наук / С.Л. Фоттелер. – Самара, 2002. – 171 с.

737. Фофанов, К.М. Стихотворения и поэмы [Текст] / К.М. Фофанов. – М. – Л.: Советский писатель, 1962. – 348 с.

738. Фрейберг, Л.А., Попова, Т.В. Византийская литература эпохи расцвета IX – XIV вв. [Текст] / Л.А. Фрейберг, Т.В. Попова. – М.: Наука, 1978. – 288 с.

739. Фрейд, З. Введение в психоанализ [Текст]: Лекции / З. Фрейд. – М.: Наука, 1989. – 445 с.

740. Фрейденберг, О.М. Вступление к греческому роману [Текст] / О.М. Фрейденберг // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1995. – № 4. – С. 78 – 85.

741. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О.М. Фрейденберг; подг. текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

742. Фрейденберг, О.М. Происхождение греческой лирики [Текст] / О.М. Фрейденберг // Лирика: генезис и эволюция; сост. И.Г. Матюшина, С.Ю. Неклюдов. – М.: РГГУ, 2007. – С. 396-413.

743. Фризман, Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова [Текст] / Л.Г. Фризман. – М.: Наука, 1973. – 168 с.

744. Фролов, Д.В., Моисеева, С.А. Камень в Евангелии от Матфея [Текст] / Д.В. Фролов, С.А. Моисеева // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. – 2016. – Вып. 4 (49). – С. 96–116.

745. Фрумкин, К. Прошлое и настоящее как конструкции культуры [Текст] / К. Фрумкин // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 18; отв. ред. выпуска Н.Х. Орлова, М. С. Уваров. – СПб., 2011. – С. 39 – 50.

746. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук [Текст] / М. Фуко; пер. с франц. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой; вступ. ст. Н.С. Автономовой. – СПб.: A-cad, 1994. – 407 с.

747. Хайдеггер, М. Бытие и время [Текст] / М. Хайдеггер; пер. с нем. В.В. Бибихина. – 5-е изд. – М.: Академический проект, 2015. – 460 с.

748. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления [Текст] / М. Хайдеггер; пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С. 63 – 176.

749. Хайдеггер, М. Лекции о метафизике [Текст] / М. Хайдеггер; 3-е изд., пер. с нем и коммент. С. Жигалкина. – М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2016. – 176 с.

750. Хайдеггер, М. О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Тракль [Текст] / М. Хайдеггер; сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. – М.: Водолей, 2017. – 240 с.

751. Хайнади, З. Культура как память [Текст] / З. Хайнади // Slavica. – Debrecen, 2000. – № 30. – С. 73–92.

752. Хальбвакс, М. Коллективная и историческая память [Текст] / М. Хальбвакс // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3 (40–41). – С. 8–27.

753. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти [Текст] / М. Хальбвакс; пер. с франц. и вступ. статья С.Н. Зенкина. – М.: Новое издательство, 2007. – 348 с.

754. Харитонов, В.С. Жанровая традиция и ее трансформация в поэтическом творчестве В.В. Набокова [Текст]: дис. … канд. филол. наук / В.С. Харитонов. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2019. – 189.

755. Хаттон, П.Х. История как искусство памяти [Текст] / П.Х. Хаттон. – СПб.: «Владимир Даль», 2004. – 422 с.

756. Хвостова, К.В. Византинизм “оправдание жизни” (проблемы византийской цивилизации) [Текст] / К.В. Хвостова // Византийский временник. – 1998. – Т. 55. – Ч. 2. – С. 5 – 14.

757. Хейзер, Й. Супергибридность: неоднородность, сотворение мифов и многополярный конфликт [Текст] / Й. Хейзер // Метамодернизм. Историчность. Аффект и Глубина после модернизма; сост. Р. ван ден Аккер; пер. с англ. В.М. Липки; вступ. ст. А.В. Павлова. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – С. 151–180.

758. Хёйзинга, Й. Осень Средневековья: исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах [Текст] / Й. Хёйзинга; ответ. ред. С.С. Аверинцев. – М.: Наука, 1988. – 544 с.

759. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий [Текст] / Й. Хёйзинга; сост., предисл. и перев. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Хоритоновича. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

760. Хименес, Хуан Рамос, Мачадо Антонио, Лорка Федерико Гарсиа. Альберти Рафаэль. Эрнандес Мигель [Текст] / Хименес, Рамос Хуан, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти // Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Испанские поэты XX века. – Т. 143; сост., вступ. ст. И. Тертерян и Л. Осповата. – М.: Художественная литература, 1977. – 719 с.

761. Хирш, М. Что такое постпамять? [Текст] / М. Хирш; пер. К. Харланова // Уроки истории XX века: интернет-журнал. – 17 июня 2016. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20160710054943/http://urokiistorii.ru/node/53287 (дата обращения: 21.07.2021).

762. Хитров, А. Идея метода: философия Декарта и доктрина литературного классицизма [Текст] / А. Хитров // Коллаж–5. Социально-философский и философско-антропологический альманах. – М., 2005. – С. 91–111.

763. Хлебников, В. Время – мера мира: статьи, заметки и др. [Текст] / В. Хлебников. – СПб.: Лимбус Пресс, 2018. – 592 с.

764. Хлебников, В. Творения: стихотворения, поэмы, проза, драматургия, статьи, декларации, заметки, письма [Текст] / В. Хлебников. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.

765. Ходасевич, В. Колеблемый треножник: Избранное [Текст] / В. Ходасевич. – М.: Советский писатель, 1991. – 688 с.

766. Хоментовская, А.И. Итальянская гуманистическая эпитафия: Ее судьба и проблематика [Текст] / А.И. Хоментовская; отв. ред. А. Н. Немилов, А. Х. Горфункель. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1995. – 272 с.

767. Храпченко, М.Б. Историческая поэтика: основные направления исследований [Текст] / М.Б. Храпченко // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 10–24.

768. Христианство: Словарь [Текст]; под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. – М.: Республика, 1994. – 559 с.

769. Хроленко, А.Т. Ассоциативные ряды в народной лирике [Текст] / А.Т. Хроленко // Поэтика русского фольклора. Т. 21. – Л.: Наука, 1981. – С. 3 – 12.

770. Худайбергенова, М.Д. Поэтика забвения и утраты К. Исигуро «Погребенный великан» [Текст] / М.Д. Худайбергенова // Державинский форум. – 2021. – Т. 5. – № 18. – С. 80 – 86.

771. Царева, О.А. Поэтический мир Арсения Тарковского: основы субъектной организации [Текст]: дис. … канд. филол. наук / О.А. Царева. – СПб., 2024. – 178 с.

772. Царева, Т. Осенний реквием [Текст] / Т. Царева // Литературная газета. – 2021. – 24-30 ноября (№ 47).

773. Царькова, Т.С. К изучению стихотворных надписей [Текст] / Т.С. Царькова // Русская литература. – 1990. – № 3. – С. 115-129.

774. Царькова, Т.С. Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков: Источники. Эволюция. Поэтика [Текст] / Т. С. Царькова. – СПб.: Рус.-Балт. информ. центр БЛИЦ, 1999. – 198 с.

775. Цветаева, М. Неизданное. Сводные тетради [Текст] / М. Цветаева; подг. текста Е.Б. Коркиной и др. – М.: Эллис Лак, 1997. – 640 с.

776. Цветаева, М. Собрание сочинений [Текст]: в 7 т. – Т. 1: Стихотворения / М. Цветаева; сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – М.: Эллис Лак, 1994. – 640 с.

777. Цивьян, Т.В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) [Текст] / Т.В. Цивьян // Ученые записки Тартуского университета. – 1978. – Вып. 463. – Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X. – С. 65 – 85.

778. Цивьян, Т.В. Архетипический образ дома в народном сознании [Текст] / Т. Цивьян // Живая старина. – 2000. – № 2. – С. 2–4.

779. Цицерон, Марк Туллий. О старости. О дружбе. Об обязанностях [Текст] / Марк Туллий Цицерон; пер. с лат. В. Горштейна. – М.: АСТ, 2003. – 300 с.

780. Чалисова, Н.Ю. «Зикр Малика Динара» из «Тазкират ал-аулийа» Фарида ад-Дина Аттара [Текст] / Н.Ю. Чалисова // Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М.: Наука, 1989. – С. 139 – 173.

781. Чевтаев, А.А. Функции и семантика «воспоминания» в ранней поэзии Н. Гумилева (О некоторых аспектах лирического сюжетостроения) [Текст] / А.А. Чевтаев // Вестник Удмуртского университета. – 2011. – Вып. 4. – С. 23 – 31.

782. Чеканцева, З.А. Коллективная память и история [Текст] / З.А. Чеканцева // Преподаватель XXI век. – 2015. – № 4. – Ч. 2. – С. 229 – 239.

783. Чеканцева, З.А. Память и национальная идентичность в исторической культуре Франции [Текст] / З.А. Чеканцева // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. – 2017. – Вып. 59. – С. 54–80.

784. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) [Текст] / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.

785. Черторицкая, Т.В. Четьи сборники Древней Руси [Текст] / Т.В. Черторицкая // Труды Отдела древнерусской литературы. – 1985. – Т. 39. – С. 236–273.

786. Чуковский, К.И. Собрание сочинений [Текст]: в 15 т. – Т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей К.И. Чуковский; сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. – 2-е изд., электронное, испр. и дополн. – М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. – 640 с.

787. Шагоян, Г. Мемориализация землетрясения в Гюмри [Текст] / Г. Шагоян // Антропологический форум. – 2007. – № 11. – С. 328–369.

788. Шайтанов, И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики [Текст] / И.О. Шайтанов. – М.: РГГУ, 2010. – 656 с.

789. Шайтанов, И.О. «Непроявленный жанр», или Литературные заметки о мемуарной форме [Текст] / И. О. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1979. – № 2. – С. 50–77.

790. Шапир, М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский) [Текст] / М.И. Шапир // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3. – С. 31 – 78.

791. Шарифова, С.Ш. «Бродячий сюжет» и сверхтип (Проблемы сравнительного литературоведения в разрезе смешения жанров) [Текст] / С.Ш. Шарифова // Literary Calendar. Books of the Day. – 2010. – № 5(8). – Сентябрь-октябрь. – С. 84–96.

792. Шарымов, А.М. Стихи и комментарии [Текст] / А.М. Шарымов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург: «Геликон Плюс», 2006. – 320 с.

793. Шатин, Ю. В. Три аспекта жанровой теории (тезисы) [Текст] / Ю.В. Шатин // Проблемы литературных жанров: Материалы 6 научной межвузовской конференции (Томск, 7-9 дек. 1988 г.); редактор Н. Н. Киселев. – Томск: ТГУ, 1990. – С. 5 – 6.

794. Шатихина, Л.В. Ахматова и Пушкин: к вопросу межтекстовых коммуникаций [Текст]: автореф. дисс. … канд. филол. наук / Л.В. Шатихина. – М., 2008. – 30 с.

795. Шевцов, К.П. Основные парадигмы концептуализации памяти в философии [Текст]: автореф. дис. … д-ра филос. наук / К.П. Шевцов. – СПб., 2016. – 44 с.

796. Шеллинг, Ф. Философия искусства [Текст] / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

797. Шершеневич, В. Стихотворения и поэмы [Текст] / В. Шершеневич; вступ. ст., подг. текста А.А. Кобринского. – СПб.: Академический проект, 2000. – 368 с.

798. Шешолин, Е. Избранное [Электронный ресурс] / Е. Шешолин. – Режим доступа: https://spintongues.vladivostok.com/shesholin2.htm (дата обращения: 22.01.2025).

799. Шиллер, И.Х.Ф. Собрание сочинений [Текст]: в 8 т. – Т. 1. Стихотворения / И.Х.Ф. Шиллер. – М.; Л.: ACADEMIA, 1937. – 365 с.

800. Шифман, И.Ш. Цезарь Август [Текст] / И.Ш. Шифман. – Л.: Наука, 1990. – С. 189. – 200 с.

801. Шкляева, Е.Л. Мемуары как «текст культуры»: Женская линия в мемуаристике XIX–XX вв. А. П. Керн, Т.А. Кузьминская, Л. А. Авилова [Текст]: дис. … канд. филол. наук / Е.Л. Шкляева. – Барнаул, 2002. – 181 с.

802. Шмараков, Р.Л. Поэзия Клавдиана в русской рецепции конца XVII – начале XX века [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / Р.Л. Шмараков. – М., 2008. – 30 с.

803. Шопенгауэр, А. Собрание сочинений [Текст]: в 5 т. – Т. 1. / А. Шопенгауэр; пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда. – М.: Московский Клуб, 1992. – 395 с.

804. Шпет, Г.Г. Работа по философии [Текст] / Г.Г. Шпет // Логос. – 1991. – № 2. – С. 215 – 233.

805. Штайн, К.Э. Язык. Поэзия. Гармония [Текст] / К.Э. Штайн. – Ставрополь: Книжное издательство, 1989. – 204 с.

806. Штоп-Рутковска, К. Киберпамять, или О чем мы (не) помним в сети. Анализ локальной памяти: Белосток и Люблин [Текст] / К. Штоп-Рутковска // Социологические исследования. – 2015. – № 4. – С. 130–139.

807. Шуб, М.Л. Феномен коммеморации: опыт культурологического анализа практик публичного поминовения (на примере наименования улиц Челябинска) [Текст] / М.Л. Шуб // Обсерватория культуры. – 2018. – Т. 15. – № 2. – С. 161–169.

808. Щедрина, И.О. Автобиографическая память как когнитивный феномен [Текст] / И.О. Щедрина // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2020. – № 4. – С. 38 – 42.

809. Щенникова, Л.П. Русская поэзия 1880 – 1890-х годов как культурно-исторический феномен [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук / Л.П. Щенникова. – Екатеринбург, 2003. – 48 с.

810. Щетинина, Е. Месса по усопшим в XX веке: Реквием Э.Л. Уэббера как ритуальная музыка и культурный феномен [Текст] / Е. Щетинина // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы международной научной конференции (Новосибирск, 3–6 октября 2002 г.). – Новосибирск, 2004. – С. 616–627.

811. Щукин, В.Г. О филологическом образе мира (философские заметки) [Текст] / В.Г. Щукин // Вопросы философии. – 2004. – № 10. – С. 47 – 64.

812. Эйдинова, В. В. Дуалистическая природа стиля О. Мандельштама (проза поэта) [Текст] / В.В.Эйдинова // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX в. (1900 1930 гг). – Вып. I. –Екатеринбург, 1994. – С. 80 – 86.

813. Элиаде, М. Аспекты мифа [Текст] / М. Элиаде; пер. с франц. – М.: Академический Проект, 2001. – 240 с.

814. Элиаде, М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения [Текст] / М. Элиаде; пер. с англ. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.

815. Элиаде, М. Священное и мирское [Текст] / М. Элиаде; пер. с франц., предисл и коммент. Н.К. Грабовского. – М.: Из-во МГУ, 1994. – 144 с.

816. Эллинские поэты в переводах В.В. Вересаева [Текст]; под общ. ред. С. Апта и др.; предисл. Н. Сахарного. – М.: Художественная литература, 1963. – 408 с.

817. Эллинские поэты VII – III века до н.э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика [Текст]; ответ. ред. М.Л. Гаспаров. – М.: Ладомир, 1999. – 516 с.

818. Эпитафия [Электронный ресурс] // Рувики. – Режим доступа: https://ru.ruwiki.ru/wiki/%D0%AD%D0%BF%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F_%D0%A1%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D0%B8%D0%BB%D0%B0 (дата обращения: 20.12.2022).

819. Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков [Текст] / М.Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

820. Эсхил. Трагедии [Текст] / Эсхил; пер. С. Апта. – М.: Художественная литература, 1971. – 384 с.

821. Юнг, К.Г. Психология бессознательного [Текст] / К.Г. Юнг; пер. с нем. – М.: Канон, 1994. – 317 с.

822. Юнг, К.Г. Символическая жизнь [Текст] / К.Г. Юнг; пер. с англ. – Издание 2-е. – М.: «КогитоЦентр», 2010. – 326 с.

823. Юрлова, С.В. «Вечный праздник», или Мифология общества потребления [Текст] / С.В. Юрлова // Известия Уральского государственного университета. – 2010. – № 2 (76). – С. 15–22.

824. «Я поэт в бунте против правил». Стихи французских сюрреалистов [Текст]; сост., предисл. и перевод М. Яснова // Иностранная литература. – 2002. – № 5. – С. 165 – 195.

825. Языков, Н.М. Полное собрание сочинений [Текст] / Н.М. Языков. – М. - Л.: Советский писатель, 1964. – 707 с.

826. Якобсон, Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина [Текст] / Р.О. Якобсон // Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145 – 180.

827. Яковлева, Н. «Человеческий документ»: история одного понятия [Текст] / Н. Яковлева. – Helsinki: Helsinki University Print, 2012. – 206 с.

828. Ямпольская, А.В. Искусство феноменологии [Текст] / А.В. Ямпольская. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 342 с.

829. Япишина, А. Поэтика книги стихотворений Е. Мнацакановой «Arcadia» [Текст] / А. Япишина // Уральский филологический вестник. Серия: «Драфт: молодая наука». – 2019. – № 5. – С. 177–186.

830. Ясенов, Христо – Стихи [Текст] / Христо Ясенов // Иностранная литература. 1990. – № 2. – С. 188 – 193.

831. Ясперс, К. Смысл и назначение истории [Текст] / К. Ясперс; пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.

832. Яшина, А.А. Романтизация смерти в стихотворениях А.Н. Некрасова in memoriam [Текст] / А.А. Яшина // Преподаватель XXI век. – 2016. – № 4. – С. 589 – 598.

833. Яшина, К.И. Диалог с Пушкиным: поэма Беллы Ахмадулиной «Моя родословная» [Текст] / К.И. Яшина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2016. – № 6. – С. 240 – 243.

834. Я – гений Игорь Северянин [Текст]: Сборник; сост., вступ. ст. и коммент. В.Н. Терехиной и др. – СПб.: ООО «Полиграф», 2013. – 605 с.

835.1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников [Текст]; сост. Н.Н. Акоповой и В.В. Бережкова; вступ. ст. О.Н. Михайлова; примеч. М.А. Бойцова. – М.: Правда, 1987. – 512 с.

836. X Поспеловские чтения «Художественный текст и культурная память» [Текст] // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2012. – № 3. – С. 224 – 233.

837. Вярцінскі, Анатоль. Рэквіем па кожным чацвёртым [Электронный ресурс] А. Вярцінскі. – Режим доступа: https://karotkizmest.by/беларуская-літаратура/анатоль-вярцінскі/анатоль-вярцінскі-рэквіем-па-кожным-чацв.html (дата обращения: 21.01.2023).

838. Burner, J. The Narrative Construction of Reality [Текст] / J. Burner // Critical Inquiry. – 1994, №18. – P.1 – 21.

839. Carruthers, M. The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture [Текст] / M. Carruthers. – Cambridge University Press, 1990. – 519 p.

840. Curtius, E.R. European literature and the latin middle ages [Текст] / E.R. Curtius. – New York: Copyright, by Bollingen Foundation Inc., 1953. – 658 p.

841. Cutcher, L., Dale, K., Hancock, Ph., Tyler, M. Spaces and Places of Remembering and Commemoration [Текст] / L. Cutcher, K. Dale, Ph. Hancock, M. Tyler // Organization. – 2016. – Vol. 23, № 1. – P. 3 – 9

842. Ender, E. Architexts of memory: literature, science, and autobiography. [Текст] / E. Ender. – The University of Michigan Press, 2005. – 305 p.

843. Erll, A., Nunning, A. Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory used in Literary Studies [Текст] / A. Erll, A. Nunning // Literature, Literary History and Cultural Memory; ed. by Herbert Grabes. – Nar: Tübingen, 2005. – Vol.21. – P. 261 – 294.

844. Frye, N. Archetypes of Literature [Текст] / N. Frye // Myth and Symbol: Critical Approach and Applications. – Lincoln, 1963. – 196 p.

845. Lachmann, R. Memory and Literature: intertextuality in Russian Modernism [Текст] / R. Lachmann. – Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1997. – 436 p.

846. Lorenzo-Dus, N., Bryan, A. Dynamics of Memory: Commemorating the 2005 London Bombings in British Television News [Текст] / N. Lorenzo-Dus, A. Bryan // Memory Studies. – 2011. – Vol. 4, № 3. – P. 281–297.

847. Murakami, K. Commemoration Reconsidered: Second World War Veterans' Reunion as Pilgrimage [Текст] / K. Murakami // Memory Studies. – 2014. – Vol. 7, № 3. – P. 339 – 353.

848. Nalbantian, S. Memory in literature: from Rousseau to neuroscience [Текст] / S. Nalbantian. – Palgrave Macmillan, 2003. – 185 p.

849. Nichol, B.P. The martyrology. Books 3& 4 [Электронный ресурс] / B.P. Nichol. – Toronto: The Coach House Press, 1976. – URL: https://books.google.ru/books?id=XTkTIpixT_oC&pg=PT21&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=true (дата обращения: 23.11.2023).

850. New, K.A. From imitation to refutation: The canonisation and decanonisation of the metaphor of a poetic monument in Russian literature [Текст] / K.A. New // Shagi / Steps. – 2018, № 4 (3). – P. 247–274.

851. Nora, P. Between Memory and History: Les Leiux de Memoire [Текст] / P. Nora // Special Issue: Memory and Counter-Memory. – 1989, № 26. – P. 7 – 24.

852. Ong, W. J. Orality and Literacy: the Technologizing of the Word [Текст] / W. J. Ong. – London; New York : Methuen, 1982. – 256 p.

853. Rogers, G. The Pleasures of Memory [online] / G. Rogers. – Avaitable at: https://en.wikisource.org/wiki/The_Pleasures_of_Memory_(Rogers) (accessed: 21.01.2023).

854. Stanford, D. Poets of the 90s. A biographical Antology [Текст] / D. Stanford. – London: J. Baker, 1965. – 225 p.

855. The poems of Felicia Hemans [online]. – London: 14 King William Street, Strand; And Edinburgh, 1875. – 652 p. – Avaitable at: https://www.gutenberg.org/files/66785/66785-h/66785-h.htm (accessed: 22.03.2024).

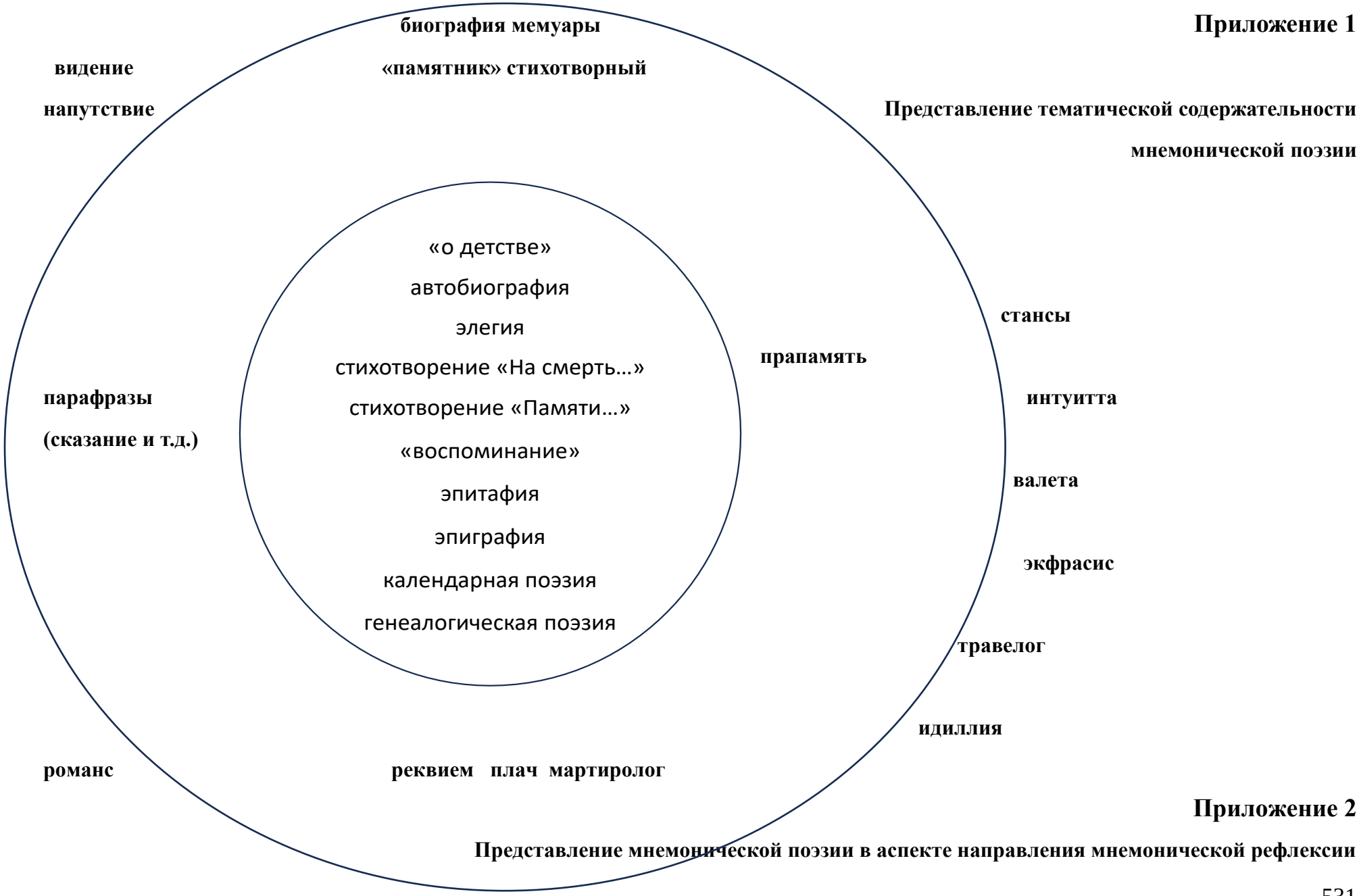
856. Theories of Memory: A Reader [Текст]; ed. by M. Rossington, A. Whitehead. – The John Hopkins University Press, 2007. – 310 p.

857. Whitehead, A. Memory [Текст] /. London; New York: Routledge, 2009. – 173 p.

858. Wolf, P. Modernization and the Crisis of Memory: John Donne to Don DeLillo [Текст] / P. Wolf. – Amsterdam & N.Y.: Rodopi, 2002. – 211 p.

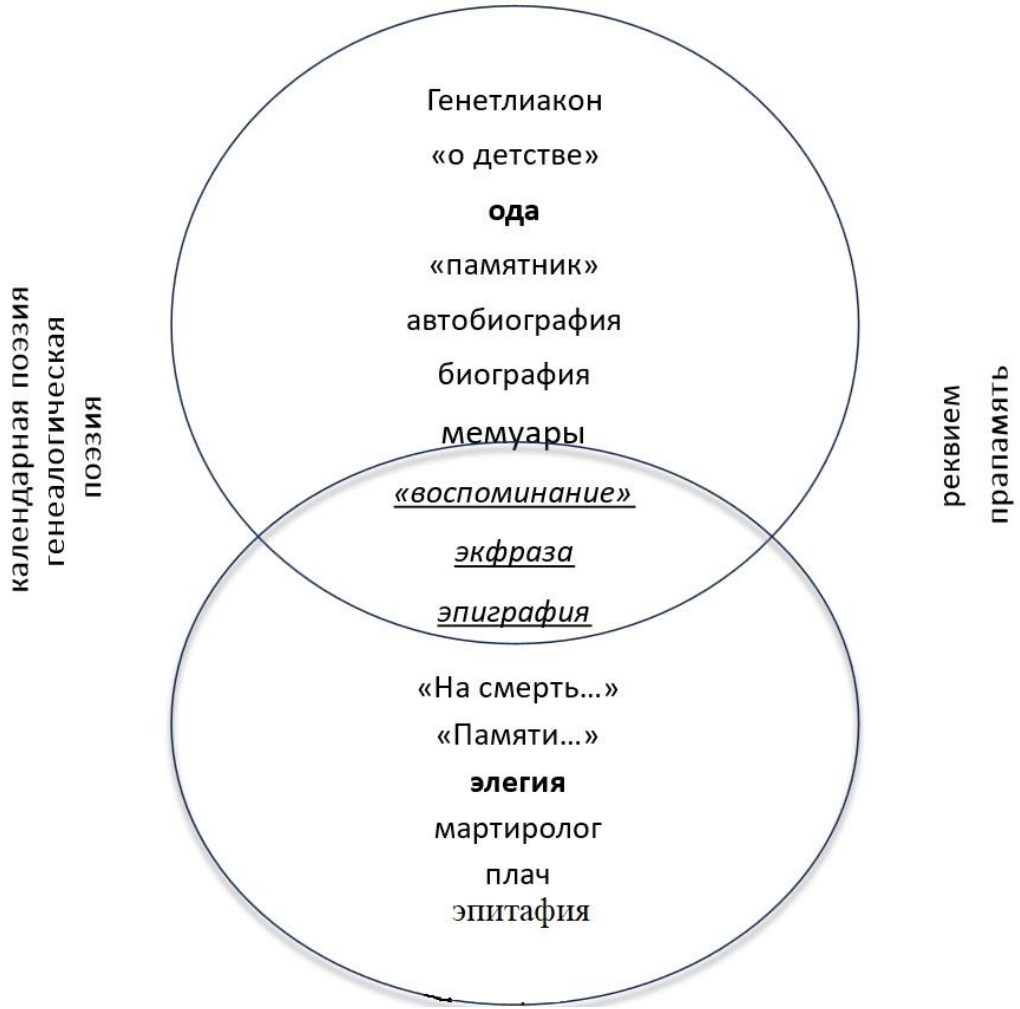
ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1



Приложение 2

Представление мнемонической поэзии в аспекте направления мнемонической рефлексии


календарная поэзия
генеалогическая
поэзия
Генетлиакон
«о детстве»
ода
«памятник»
автобиография
биография
мемуары
«воспоминание»
экфраза
эпиграфия
«На смерть…»
«Памяти…»
элегия
мартиролог
плач
эпитафия
реквием
прапамять