

Стратегии остранения и трансформации поэтического субъекта в книге стихов *Киреевский* М. Степановой

Статья посвящена анализу книги стихов Марии Степановой *Киреевский* (2012), в которой объединяются разные стратегии остранения и трансформации поэтического субъекта, применяемые автором на разных этапах её творчества. В статье выделяются три такие стратегии: изменение и синкретизм поэтического субъекта, его цитатная фрагментарность и метапоэтическая рефлексия. Принципы их функционирования реконструируются расслаиванием, вслед за В. Бальжалорски Антич, поэтического субъекта на инстанции субъекта высказанного, субъекта высказывания и текстуального субъекта. Делается вывод, что во взаимоотношении трёх стратегий на разных уровнях поэтического текста *Киреевского* передаётся амбивалентный, одновременно отрицающий и устанавливающий себя поэтический субъект.¹

Ключевые слова: Мария Степанова, *Киреевский*, поэтический субъект, остранение, трансформация

Strategies of the Defamiliarization and the Transformation of the Poetic Subject in M. Stepanova's Book of Poems *Kireevsky*

The article analyses the book of poems by Maria Stepanova *Kireevsky* (2012), which combines different strategies of defamiliarization and transformation of the poetic subject, applied by the author at different stages of her oeuvre. The article highlights three such strategies: metamorphosis and syncretism of the poetic subject, its quotational fragmentation and metapoetic reflection. The principles of their functioning are reconstructed by stratification of the poetic subject into the instance of the subject of the enounced, the subject of the enunciation and the textual subject, presented by Varja Balžalorsky Antić. It is concluded that in the relationship of the three strategies at different levels of the poetic text of *Kireevsky*, an ambivalent poetic subject, simultaneously denying and establishing itself, is conveyed.

Keywords: Maria Stepanova, *Kireevsky*, poetic subject, defamiliarization, transformation

1. Мария Степанова и жанрово-субъектные трансформации актуальной русской поэзии

Поэтическое письмо Марии Степановой, на данный момент одной из важнейших современных русских поэтесс, отличается жанровой лиро-эпической гибридностью, сложностью изломанного языка и тонко обдуманной композиции её поэтических произведений, их тематическим интересом к постсоветской социокультурной ситуации и проблеме (не)возможности проработки исторических

¹ Эта статья написана в рамках проектов «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441) и «Проект развития карьеры молодых исследователей – обучение новых докторов науки» (DOK-201-02-2040), финансируемых Хорватским фондом науки.

травм. К тому же исследователи и критики, занимавшиеся поэтическим творчеством Степановой, особый акцент ставят на нестабильность и размывание границ поэтического субъекта её лирических и лиро-эпических стихотворений, баллад, поэм, циклов и книг стихов, для которых характерна полифония голосов различных речевых инстанций (лирических субъектов, повествователей, ролевых героев). Приведённые характеристики поэтических текстов Марии Степановой отражают более широкие тенденции русской поэзии рубежа веков. Для неё актуален «кризис чистого лиризма», который виден в тяготении лирического стихотворения к сфере лиро-эпического и лиро-драматического и «растворении» поэтического субъекта в художественном мире крупных гибридных стихотворных текстов (Верина 2017: 261). Хотя после абсолютного отрицания целостного субъекта в русском концептуализме в поэтических текстах рубежа веков видна тяга к установлению субъективности, она всё-таки сопровождается постмодернистским пониманием ситуативной, фрагментарной и нестойкой природы субъекта. Такая амбивалентная постконцептуалистская субъектная парадигма привела к расширению возможностей экспериментирования с поэтическим субъектом, при котором немалую роль играет жанровая гибридность, а именно увеличение стихотворения, проникновение в него элементов эпоса и драмы и его включение в крупные жанровые формы (например, в поэтический цикл или книгу стихов).

Тесная связь жанровых и субъектных трансформаций современной русской поэзии отражается и в трансформации самого методологического инструментария, который используется в анализе новейших стихотворных текстов. Теоретики и исследователи актуальной поэзии напоминают, что из-за нивелирования границ традиционных родов и жанров в актуальной русской поэзии «определения лирики и лирического субъекта, характерные для более ранних эпох, [...] не могут быть безоговорочно перенесены на тексты XX и тем более XXI веков» (Шталь, Евграшкина 2018: 7). Поэтому предпочитается использовать названия без родовых признаков и говорить о поэзии, поэтических текстах и – поэтическом субъекте. Тем более, в связи с децентрализацией и распадом традиционного целостного поэтического субъекта на менее очевидные формы его проявления, для описания субъектной структуры современной русской поэзии предлагается говорить не о субъекте, а о поэтической субъектности (Шталь, Евграшкина 2018: 27) или «субъектной конфигурации стихотворения» (Balžalorsky Antić 2022: 173). Такими методологическими терминами подчёркивается многослойности и гетерогенность поэтического субъекта, который не только на современном этапе, а через всю историю литературы, является не сингулярной, а плюральной инстанцией, «множественным диспозитивом, который формируется в различных слоях поэтического дискурса» (Balžalorsky Antić 2022: 173).

Понимая поэтический субъект как субъектную конфигурацию, словенский учёный Варя Бальжалорски Антич выделяет два уровня стихотворения, на которых он проявляется в разных измерениях: уровень поэтического дискурса, на котором находятся текстуальный субъект (анг. *textual subject*) и субъект высказывания (анг. *subject of enunciation*), и уровень поэтического диегезиса (анг.

poetic storyworld), на котором находится субъект высказанного (анг. *subject of the enounced*). Текстуальный субъект, который соответствует понятию имплицитного автора, находится на самом высоком уровне поэтического дискурса и не является носителем речи (Balžalorsky Antić 2022: 174). В отличие от него субъект высказывания, соответствующий нарратологическому понятию повествователя, находится на более низком уровне поэтического дискурса и является «лирическим голосом, который не обязательно проявляется как субъект или личность», но «может приобретать разную степень персонализации и индивидуализации» (Balžalorsky Antić 2022: 240). На уровне поэтического диэгезиса находятся ролевые герои, которые участвуют в изображённом поэтическом мире. Если они обладают собственным высказыванием, они становятся субъектами высказанного (Balžalorsky Antić 2022: 174). В современных поэтических произведениях уровень поэтического дискурса и поэтического диэгезиса, в том числе и речь субъекта высказывания и субъекта высказанного, часто находятся в сложных и неоднозначных отношениях друг к другу, а граница между ними то подчёркивается, то скрывается. Анализ книги стихов *Киреевский* покажет, что поэтические тексты Степановой осознают все уровни поэтического дискурса и аспекты субъектной конфигурации стихотворения, и в их сложном отношении находят средства и способы для трансформации и «остранения поэтического голоса» (Shevelenko 2021: xx), по которому узнаваема поэтика этой поэтессы.

2. *Киреевский: книга стихотворений*

Подход поэтическому субъекту Вари Бальжалорски Антич, опирающийся на нарратологические термины и концепты, особенно применим к анализу современных лиро-эпических стихотворных текстов с развитым поэтическим диэгезисом, каким является *Киреевский*.² Эту книгу стихов критики определили как «попытку поэтическими средствами реконструировать советскую цивилизацию, которую мы видим теперь как царство мертвых» (Дубин 2012а). Её заглавие отсылает к Петру Киреевском, собирателю русских народных песен, который в 19-ом в объединял разные существующие варианты народных песен в одно литературное целое. То же самое в своей книге делает Степанова, которая пишет свои стихотворения на фоне русских и советских литературных, народных и популярных стихотворений и песен, обеспечивая их трансформацию и переход в постсоветскую эпоху благодаря поэтическим экспериментам. При этом важнейшим предметом её поэтической игры становится инстанция поэтического субъекта. Ульяна Верина уже заметила, что каждый из циклов книги обладает особой субъектной формой (Верина 2017: 164). Книга состоит из трёх циклов, *Девушки поют, Киреевский, Подземный патефон*, и части *Добавления: четыре оперы и два стихотворения*, которая является метронимически и образно более самостоятельной по отношению

² Книга стихов как крупная жанровая форма представляет собой разновидность циклизации поэтических стихотворений, которые образуют «сквозной метасюжет, развивающийся через взаимодействие тем, образов, лейтмотивов» (Барковская и др. 2016: 34). Метасюжет книги стихов является пунктирным и фрагментарным, но всё-таки образующим своеобразную систему персонажей, которая передаёт «полифонию субъектной организации, включение голосов 'Других', создание образа страны, региона или народа». (Барковская и др. 2016: 246)

к первым трём циклам и представляет собой своеобразный эпилог книги (Верина 2017: 172).³ Цикл *Девушки поют* состоит из сюжетных стихотворений, похожих на ранние баллады Степановой. Центральный цикл, заглавие которого совпадает с заглавием всей книги, содержит стихотворения, представляющие собой стилизации фольклорных народных песен, формул и жанров, а стихотворения третьего цикла образуют набор монологов необыкновенных ролевых героев и изображают *подземный патефон*, «ящик, из которого доносятся голоса и пение мёртвых» (Ямпольский 2014). Тексты трёх циклов вместе образуют сюжет об ушедшем советском мире, который мерцает в постсоветской индивидуальной и коллективной памяти и быту. Хотя их стихотворения обладают высокой степенью суверенности и самостоятельности, в контексте каждого отдельного цикла и трёх циклов вместе они приобретают важные дополнительные значения и смыслы, которые изображают поэтический диалог. Имея в виду, что в лиро-эпических произведениях Степановой «цикловое единство смысла [...] оказывается более важным, чем любое отдельное стихотворение» (Бак 2015: 462–3), за экспериментами с инстанцией поэтического субъекта в *Киреевском* мы будем наблюдать, учитывая контекст каждого цикла и книги стихов в целом.

3. Остранение и трансформация поэтического субъекта в *Киреевском*

Книгу стихов *Киреевский* критики считают переломной точкой поэтики Марии Степановой: в ней произошёл «подлинный переход к радикальному отказу от исчерпавших себя за последние триста лет форм присутствия поэтического 'я'» (Ратке 2017). Этот отказ подразумевает трансформацию и остранение инстанции поэтического субъекта, которым Степанова занимается с самого начала своего творчества. Поэтому в *Киреевском* можно обнаружить стратегии формирования остраненного поэтического субъекта, уже существующие в её более ранних лирических и лиро-эпических стихотворениях (непредсказуемые смены и синкретизм субъектов высказывания и субъектов высказанного и подчёркивание их необыкновенной природы), а также и новые стратегии, в первый раз появившиеся в данной книге стихов и ставшие преобладающими в последующих произведениях Степановой, такие, как синтезирование цитатных фрагментов разного происхождения. Кроме того, в книге стихов *Киреевский* обнаруживается повышение метапоэтической рефлексии поэтического субъекта, которая подчёркивает его сложность и сконструированность на всех уровнях текста и которую тоже стоит считать одной из стратегией трансформации и остранения поэтического субъекта.

³ Цикл *Четыре оперы* состоит из четырёх коротких сюжетных стихотворений, написанных на основании сюжетов из опер *Кармен*, *Аида*, *Фиделио* и *Ифигения в Авлиде*. Два стихотворения являются лирическими стихотворениями, связанными между собою совместными мотивами белки и желудей и занятостью темой жизни и смерти. Из-за значительной меры отдалённости *Добавлений* от предшествующих им трёх циклов, рассмотрение этой части книги требует отдельного анализа, который остаётся за рамками данной статьи.

3. 1. Изменение и синкретизм субъекта высказывания и субъекта высказанного

В сюжетных поэтических текстах Марии Степановой субъект высказывания нередко напоминает безличного повествователя, так как рассказывает о каком-то событии, в котором сам не участвует. Такой субъект высказывания открывает цикл *Девушки поют*, и книгу *Киреевский* в целом. Первое стихотворение, «*С воздуха небесного грудного*», целиком содержит только речь повествователя, который рассказывает о возвращении молодых лётчиков с фронта и их встречи со своими матерями и убогим человеком, в котором они узнают самих себя. Повествователь в качестве субъекта высказывания присутствует и в других стихотворениях цикла, только в них его речь служит вводным словом, после которого субъект высказывания передаёт речь субъекту высказанного, ролевому герою. Такой субъектной структурой обладает значительно много стихотворений первого и второго цикла (например, «Где в белое, белое небо», «Колотился, колотился свет у ворот» и др.), и всего два стихотворения третьего цикла. Наряду со стихотворениями, содержащими речь субъекта высказывания и субъекта высказанного, в циклах существуют стихотворения, в которых речь субъекта высказывания (повествователя) отсутствует и не опосредует речь ролевых героев. Например, стихотворение «– Ах, мама, что у нас за дворник» является примером ролевой лирики, в некоторых стихотворениях («Прошёл трамвай по кличке 'Аннушка'», «Мы бежали-бежали» и др.) вся поэтическая речь принадлежит ролевому «мы», но существует и много примеров, когда всё стихотворение дано от лица одного ролевого героя (например, стихотворения цикла *Девушки поют* «У чёрной ограды церковной», «Низко птица ранняя кружится» и др.). Количество именно последних случаев формирования поэтического субъекта нарастает на протяжении трёх циклов, и в третьем из них мы находим множество фрагментарных монологов ролевых героев, образующий диссонанс, который сопровождается заглушением и исчезновением голоса субъекта высказывания.

Постепенное исчезновение голоса повествователя и повышение самостоятельности речи ролевых героев из стихотворения в стихотворение и цикла в цикл можно считать стратегией осуществления полисубъектности и полифоничности голоса поэтического субъекта всех трёх циклов вместе. Его множественность, но и изменчивость обеспечена законами гибридного жанра книги стихов. В ней субъект каждого стихотворения обладает относительной самостоятельностью, поэтому в разных стихотворениях появляется речь весьма разных субъектов, но в то же время предполагается определённая лиро-эпическая целостность поэтического субъекта всей книги – в нашем случае стоит говорить о целостности субъекта первых трёх циклов, исключая более самостоятельную последнюю часть книги, *Добавления*. На протяжении трёх циклов не меняется только доля речи субъекта высказывания (повествователя) и субъекта высказанного (ролевых героев), но и природа тех и других. Если речь субъекта высказывания в первом цикле можно сравнить с речью безличного повествователя, во втором цикле она из-за стилизации по образцу фольклорных песен и формул более похожа на речь народного певца. Это видно уже с первых строк, открывающих цикл

Киреевский: «Колотился, колотился свет у ворот, / Подкатывался, показывался» (Степанова 2012: 29). В то время, как речь субъекта высказывания варьируется от обезличенной речи повествователя до стилизованной речи народного певца, местами соединяя их в «причудливый синтез» (Верина 2017: 169), особенно в третьем цикле, трансформация природы субъектов высказанного, ролевых героев, образующих диегезис трёх циклов, является значительно более разнообразной. В цикле *Девушки поют* ролевыми героями становятся маргиналы советского и постсоветского обществ: полузабытые и полуживые бродяги, вернувшиеся из войны полковники, бывшие заключённые, бойцы, нищие, а также их близкие и родные (родители, супруги и т. д.). При этом маргинальные униженные герои заявляют о своей пограничной природе, об отсутствии своего тела и своей близости к потустороннему миру: «Я тела уже не имею / И косо стою, как печать» (Степанова 2012: 10). В цикле *Киреевский* повышается уровень фантастичности говорящих ролевых героев: их роль занимают животные, но и совершенно неорганические вещества, как например сметана, свет и слёзы: «Отвечает слеза слезе: / Приходи никада, подожди в незде» (Степанова 2012: 31). В цикле *Подземный патефон* все ролевые герои, в соответствии с названием цикла, относятся к подземному миру, причём принадлежность к миру мёртвых у когда-то живых героев подчёркивается их отождествлением с неорганическим миром, и их обращения к миру живых доносятся из-под земли:

Мы были людьми. Теперь мы
Белковая уха,
Мы запах слёз и спермы,
И корни, и труха. (Степанова 2012: 49–50)

Трансформация субъекта высказанного, с помощью которой изображён суматошный поэтический диегезис книги стихов *Киреевский*, достигает кульминации в последнем стихотворении цикла, чьим субъектом является сама земля: «Я земля, переход, перегной, / Незабудка, ключица» (Степанова 2012: 52). Такое отождествление изображает «последнюю степень умирания, за которой может быть лишь молчание» (Верина 2017: 171).

Поэтический диегезис *Киреевского* можно понимать как хаотичное столкновение советского мира умерших с постсоветским настоящим, которое достигается не только благодаря полисубъектности и полифонии разных голосов, а и транссубъектности – формами перехода и слияния разных голосов, чаще всего голосов повествователя-певца и ролевого героя. Хотя во многих стихотворениях *Киреевского* речь субъекта высказывания и субъекта высказанного отделена двоеточием, тире или кавычками, нередкими являются случаи субъектного синкретизма, в которых сигналы разделения их речи отсутствуют, и становится трудным однозначно и чётко определить говорящего. Примеры субъектного синкретизма (термин С. Н. Бройтмана, 1997) в циклах *Девушки поют* и *Киреевский* уже обнаружены У. Вериной (2017: 166–71), поэтому выделим пример из цикла *Подземный патефон* – стихотворение «Из родной страны, полыхнув огнём». Его первая строфа содержит речь повествователя, сообщающего о смерти жениха («Из родной страны, полыхнув огнём, / Прилетит жених», Степанова (2012: 44)),

но, начиная с третьей строфы, речь повествователя исчезает и носителем поэтической речи становится ролевой герой, жених, упомянутый повествователем в первой строфе: «Ничего, скажи, моя милая / Что глаза твои, прежне ясные, / Позакрылись.» (Степанова 2012: 44). Перемена носителей речи не обозначена никакими пунктуационными знаками, а только изменением интонации речи, которую начинает определять обращение к адресату, возлюбленной жене. Кроме того, до конца стихотворения речь ролевого героя звучит не только от первого лица единственного, а и множественного числа, и этим чередованием индивидуальной и хоровой речи, доносящейся из подземного мира, заканчивается стихотворение:

Пока мы лежим, отдыхаячи,
Бьются армии, громыхаячи,
Ноги босые ходят глиною,
Слышу снизу я ночью длинную
Грозы сизые.

Так над нашей телнною кожею,
Шкуркой жабею
Занимается утро Божие
Лёгкой рябию. (Степанова 2012: 44)

Изображая не только множественность субъектов высказывания и субъектов высказанного, а и возможность перетекания и слияния их речи, в книге стихов *Киреевский* достигается особая неуловимость и прозрачность поэтического субъекта. Такие особенности субъектной структуры книги стихов играют значительную роль в передаче её поэтического мира, чью суть уловил Григорий Дашевский (2012), отметив, что в нём «все границы проницаемы, преодолимы», а «земной и загробный мир объединены в большую залу», по которой «души и живых и мёртвых именно что гуляют, праздноташаются». Исчезновение границ на тематическом уровне сопровождается исчезновением границ на уровне субъектной организации книги стихов: «большая зала» живых и мёртвых душ отражается в взаимной пропускаемости границ субъектов высказывания и субъектов высказанного и, соответственно, проницаемости уровней поэтического дискурса и поэтического диегезиса. Тем не менее для постижения впечатления запутанного и смутного многоголосия в *Киреевском*, наряду с стратегией усложнения субъектной структуры, важной является и стратегия цитатной трансформации поэтического субъекта, которая стала доминирующим способом формирования поэтической субъектности в стихотворениях Степановой именно с этой книги стихов.

3.2. Цитатная трансформация поэтического субъекта

Особую манеру использования цитат в стихотворениях Марии Степановой не раз отмечали многие исследователи, чьи выводы всегда опирались на известное убеждение Дашевского (2012), относящееся именно к *Киреевскому*, что у Степановой многочисленные отсылки к самым разным источникам «не требуют опознания» и «не объединяют опознавших в сообщество наследников и знатоков высокой культуры», а «входят в никакому кругу не принадлежащий ничейный

язык» и нуждаются лишь в «самой мимолётной и слабой реакции» узнавания и припоминания. Стихотворения *Киреевского* изобилуют ссылками на самые разные источники русской и советской литературы и культуры, причём множество литературных ссылок является неотъемлемой частью поэтической речи Степановой с самих ранних этапов её творчества.⁴ Наряду с ними Степанова в этой книге стихов, в соответствии с её заглавием, обращается к фольклорной традиции – естественно, большинство таких отсылок содержит второй цикл, хотя они появляются и в остальных частях книги.⁵ Но важнейшей «отправной точкой» цитатности *Киреевского* стоит считать советскую военную песню и военно-послевоенную советскую поэзию (Штыпель 2012). Отсылки к советскому фольклору разбросаны по всей книге стихов и большинство из них уже не раз отмечено критиками и исследователями, особенно прямые цитаты из самых популярных военных песен *Катюша*, *В землянке* и *Тёмная ночь*.⁶ Важно упомянуть, что отсылки к песням и романсам советского времени появляются не только на словесном, а и на ритмическом и метронимическом уровнях: стихотворение «Где в белое, белое небо» можно петь под песню *Бродяга*, «Тебе, Риорита» под музыку популярного в СССР фокстрота, а в конце стихотворения «У чёрной ограды церковной» У. Верина (2017: 168) находит переключки с метром песни «Прощайте, скалистые горы».

Важнейшая роль разнородных цитат в *Киреевском* состоит в остранении голоса поэтического субъекта. Ирина Шевеленко отмечает, что сонеты, баллады и военные песни, входя в тексты Степановой, перестают быть тем, чем они были раньше и начинают жить новой жизнью (Shevelenko 2012: xx). В этой книге их использование образует хаотический многоголосный шум, в котором каждый из них играет роль безличного, блуждающего голоса прошлого. Как раз с помощью такой «манеры говорения голосами» (Shevelenko 2012: xxvi–xxvii) Степанова изображает пограничное сознание поэтического субъекта своей книги стихов, находящееся между жизнью и смертью, своим и чужим, настоящим и прошлым. Самим показательным примером степановской манеры цитатности в *Киреевском* является первое стихотворение цикла *Подземный патефон*, «(Погоди, не гляди, подойди)». В нём, по мнению У. Вериной (2017: 170), «присутствуют все ключевые мотивы, приёмы, организующие целостность книги стихов», ради чего это стихотворение является одним из самых анализируемых разными критиками и

⁴ В качестве примера берём стихотворение «Зачем вы напоили почву» из цикла *Девушки поют*. Его первая строфа синтаксически и интонационно отсылает к стихам Ахматовой «Зачем вы отравили воду», а его вторая часть содержит стихи, напоминающие стихи Лермонтова: стих «Певец неведомый и милый» призывает *Смерть поэта*, а стих «И над теснинами Урала» «теснину Дарьяла» из *Тамары*.

⁵ Примером является стихотворение «Ох, лучина, моя лучина» из *Подземного патефона*, которое отсылает к народной песне *Лучина* («То не ветер ветку клонит»).

⁶ Кроме них, в самом начале книги, в стихотворении «Где в белое, белое небо», речь повествователя и особенно ролевого героя отмечены отсылками к песням *Замучен тяжелой неволей*, *Бродяга* (*По диким степям Забайкалья*) и *Партизан Железняк*, в стихотворении «Едет поезд по целой России» речь героини отсылает к песням *Маки, маки, красные маки* и *Комбат*, стихотворение «Мы бежали-бежали» можно связать с песней *По тундре, по железной дороге*, а стихотворение «Не жди нас домой, дорогая» с стихотворением Константина Симонова *Жди меня*.

исследователями (Верина, Дубин, Панн и др.).⁷ Сюжет стихотворения соответствует сюжету цикла в целом: в нём неорганическое необыкновенное существо из-под земли обращается проходящему адресату. Носителем речи на протяжении целого недлинного стихотворения является ролевой герой, чья нечеловеческая природа становится причиной невозможности осуществления полноценной коммуникации с адресатом: «Я тебе не могу отвечать, / Я сметана, меня полкило» (Степанова 2012: 41). Стихотворение на сюжетном уровне, как замечает Л. Панн (2017) перекликается с стихотворением Марины Цветаевой *Прохожий*, но это стихотворение не является единственным источником цитатности в стихотворении Степановой. В его последних стихах явно звучит отсылка к стихам Алексея Суркова из песни *В землянке*: «Под дубовую крышкoй светло / От едва выносимой любви» (Степанова 2012: 41), причём метром стихотворения в целом, как заметила У. Верина (2017: 170), является трёхстопный анапест, именно метр популярной *Землянки*. Особенно интересным является тот факт, что первый стих разные исследователи относят к разным источникам. Ульяна Верина (2017: 170) связывает его с кольцовским зачином «Обойми, поцелуй, / Приголубь, приласкай...», а Борис Дубин (2012) со стихами Пастернака «Не волнуйся, не плачь, не труди». На наш взгляд, данный стих можно связать и со стихами из цыганского романа «Отойди, не гляди». Выделение всех цитатных перекличек с разными литературными, фольклорными и советскими песенными источниками показывает, что в этом стихотворении нельзя говорить только о *мозаичности* цитат и *мозаичной субъектности*. Дело не только в создании цитатной мозаики (распределении цитат рядом друг с другом), так как ссылки на самые разные источники появляются на разных уровнях стихотворения (сюжетном, словесном, метрическом). В данном случае скорее всего нужно говорить об их *наслаивании* друг на друга, образующем многомерный диссонанс речи субъекта, «какой-то обесмысливающий хтонический хаос» (Штыпель 2012). Более того, возможность узнавания разных источников в одном и том же фрагменте степановского интертекста свидетельствует о ещё одной важной характеристике её цитат, на которую намекал Дашевский: они являются конкретными и узнаваемыми только до определённой степени, поэтому в равной мере отсылают к литературной, советской популярной и фольклорной стихии. Благодаря тому речь и субъектность, образуемые цитатами, мерцают между разными (не)возможностями определения их источников. Именно из существования нескольких возможностей толкования истоков цитатных фрагментов проистекает неуверенность в устойчивости речи субъекта и подчёркивается нестойкость его природы.

В первой главе анализа субъектных трансформаций в *Киреевском* речь шла о расщеплении речи субъекта высказывания накоплением и нанизыванием высказываний разных субъектов высказанного, ролевых героев. Одним из таких

⁷ Интересным является, что на одной из первых страницах первого издания книги из 2012 года напечатан рукописный вариант этого стихотворения. Такого рода выделение определённого текста подчёркивает его важность в контексте всей книги стихов.

⁸ В данном стихотворении Дубин находит ещё одну литературную цитату: в последних стихах, в которых все остальные исследователи отметили только связь с стихами Суркова, он отмечает и «призыв мандельштамовского *Неизвестного солдата* ("От меня будет свету светло")».

ролевых фрагментов, перебивающим речь субъекта высказывания, является стихотворение «Погоди, не гляди, подойди». Тем не менее, растолкование множественных и разнородных отсылок в данном стихотворении показывает, что речь ролевого героя, сметаны, перебивается фрагментами более или менее узнаваемых цитат, которые играют роль чужой речи, нарушающей целостность субъекта высказанного. Очень важно заметить, что сам субъект высказанного, ролевой герой, который отождествляется со сметаной, не понимает цитатной коллажированности собственной речи. Осознанность разнородных опорных точек цитатности принадлежит уровню поэтического дискурса, а именно субъекту высказывания. Несмотря на то, что на протяжении книги стихов, и особенно в ролевых монологах цикла *Подземный патефон*, субъект высказывания (повествователь-певец) исчезает с поверхности текста, он всё-таки скрывается в его ткани и заявляет о своём присутствии именно путём особых сигналов – разнородных цитат, которые делают речь сметаны полифоничной. Другими словами, в то время, как речь разных субъектов высказанного нарушает целостность субъекта высказывания, эта более абстрактная и находящаяся на более высоком уровне текста инстанция в свою очередь насыщением разнородных цитат, играющих роль чужих анонимных голосов, остраивает речь ролевых героев и нарушает её на первый взгляд унисонный характер. Если поэтический диегезис с множеством своих ролевых героев указывает на фантастическое и фантазмагоричное переплетение советского мира мёртвых с постсоветским миром живых, на уровне поэтического дискурса в *Киреевском* одновременно изображается «некий условный, собирательный субъект» (Бак 2015: 462), передающих зыбкое и неустойчивое коллективное бессознательное и память постсоветского человека, в которой в виде разнородных цитат звучит эхо прошлых времён и потерянной советской цивилизации. Диалог двух стратегий формирования поэтической субъектности на двух разных уровнях её проявления, уровне поэтического дискурса и поэтического диегезиса, создает поэтический субъект *Киреевского* в соответствии с постконцептуалистской парадигмой, в колебании между «полюсами распада субъекта и приобретения им нового единства, которое, однако, учитывает проблемность и сомнительность единого субъекта» (Шталь, Евграшкина 2018: 24). Одновременное отрицание целостности субъекта и тяга к её хотя бы частичному установлению у Степановой часто сопровождается метапоэтической рефлексией, осознанием и проблематизацией самой поэтической работы. Дальнейший анализ покажет, что благодаря такой метапозиции мы можем определить поэтическую субъектность *Киреевского* не только как множественный субъект, «большую залу» мёртвых и живых, или как расстроенное постсоветское сознание, а также и как своеобразную поэтическую и даже авторскую сознательность.

3.3. Метарефлексия поэтического субъекта

Поэтический субъект, осмысляя и акцентируя процесс написания стихотворения, указывает на становление собственного высказывания и самой своей инстанции в поэтическом тексте и в то же время осознаёт существование его более высоких уровней. В *Киреевском* метапоэтическая рефлексия тесно связана

с темой запоминания и воспевания умерших и пострадавших в войнах и лагерях 20-го века. Эта тема звучит в разных стихотворениях книги стихов: в некоторых из них иронизируются официальные способы запоминания и воспевания жертв катастроф советского времени («С воздуха небесного грудного», «Где в белое, белое небо») и в результате возникающее полное забвение иногда близких людей («– Ах, мама, что у нас за дворник»), а некоторые указывают на народную песню как более подходящий способ истинной проработки прошедших травм и пробуждения оцепеневшего сознания постсоветского общества. Например, в стихотворении «Едет поезд по целой России», в качестве ролевого героя появляется бродящая певица, а в «Собираются последние песни», народные песни олицетворяются как «бойцы невидимого фронта» (Степанова 2012: 38), которые отказываются воспевать военные успехи и подталкивать народ к проявлению нового насилия. В стихотворении цикла *Подземный патефон* «Когда мы пойдём воскресать» выражается надежда на спасение мёртвых душ в народной песне и музыке, которая в итоге не сбывается, как это видно из последних стихов цикла: «[...] со мной / Ничего не случится» (Степанова 2012: 52). Этот особый автореференциальный сюжет, развивающийся параллельно со сюжетом проникновения миров мёртвых и живых связывает поэтический диегезис с самим высоким уровнем поэтического дискурса, который совпадает с книгой стихов в целом, с совокупностью всех элементов её структуры и их взаимосвязей. На этом уровне поэтического дискурса по наблюдениям Бальжалорски Антич поэтический субъект проявляется в виде текстуального субъекта, не говорящей, а организационной инстанцией, которую читатель дедуцирует при восприятии «тонких, часто едва уловимых и конфликтных отношений в конфигурации разных слоёв поэтического дискурса» (Balžalorsky Antić 2022: 174). Текстуальный субъект, между прочим, отвечает за «конфликтное управление диалогическими углами, установленными перспективами и фокусами, возникающими на различных дискурсивных уровнях» (Balžalorsky Antić 2022: 174), то есть, в нашем случае, за организацию сложного отношения речи и точек зрения субъектов высказывания и субъектов высказанного. Как показал анализ синкретизма и цитатной фрагментарности субъектной организации стихотворений *Киреевского*, стихотворения Степановой изобилуют такими конфликтами. Они указывают на то, что за полифонией, которую изображают все стихотворения *Киреевского* вместе, существует некая сверхсубъектная позиция, а именно позиция текстуального субъекта, которая делает возможными перемены речи и перспектив субъектов высказывания и высказанного.

Инстанция текстуального субъекта обеспечивает определённую единственность поэтического субъекта книги стихов: «сказанное тут выглядит или, точнее, слышится как чужая или даже ничья речь, но речь при этом совершенно индивидуальная, авторская» (Дубин 2012б). По мнению Бориса Дубина, чуждость и ничейность речи в *Киреевском* устанавливается «волей автора», на которую указывает весьма особый поэтический язык Степановой, её «обязательно ощущаемое использование языка», обладающее высоким перформативным потенциалом и предполагающее коммуникацию более абстрактных и не проявляющих себя на поверхности текста инстанций – текстуального субъекта и имплицитного

читателя. Дубин «поверхность стиховой ткани» данной книги стихов определяет как «взрывчатую», так как на ней «укачивающая мелодия знакомой, да ещё давным-давно, песни [...] приходит в постоянное напряжение и конфликт с работой неожиданной лексики, синтаксиса, метафорики». Ответственность за такие аспекты поэтического текста, за «особенности его стилистической, риторической, образной и ритмико-просодической конфигурации» (Balžalorsky Antić 2022: 236) тоже несёт самая абстрактная его инстанция, текстуальный субъект. На его литературную коммуникацию с читателем указывают речи субъекта высказывания стихотворения «Она ходит, не находит». Хотя поэтические инстанции более низких уровней поэтического дискурса обычно не осознают артистичность своего высказывания и материальность поэтического языка, в данном стихотворении субъект высказывания вовлекает читателя в текст, обращаясь к нему как «молодому мальчику», и указывает на особенности звуковой организации стихотворения, указывая таким образом на существование немой компилирующей инстанции текстуального субъекта:

Мальчик, мальчик молодой,
Не жалею цветочика.
Он стоит в стихотвореньи
Для того, чтоб тчк. (Степанова 2012: 42)

Текстуальный субъект несёт ответственность и за «надтекстовое смысловое единство книги стихов» (Бак 2015: 463), на уровне которого в *Киреевском* тоже передана тема трансформации и остранения поэтического субъекта и его голосов. Здесь имеем в виду заглавия трёх циклов, которые сами по себе описывают метаморфозы поющего голоса: изначально человеческий хоровой голос (*Девушки поют*) превращается в голос народной памяти (*Киреевский*) и потом в причудливый голос умерших, в одну из пластинок *Подземного патефона*. Кроме того, эпиграфы книги, слова Б. Пастернака о трагедии «Владимир Маяковский» («Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания») и цитата из «Войны и мира» («...и что отдельного напева не бывает, а что напев – так только, для складу»), отражают своеобразную амбивалентность поэтического субъекта. Так как первый из них говорит о единичном и уникальном, а другой об общем и ничьём (Дубин 2012б), о бессознательном напеве народа, можно сказать, что они изображают такое же неразрешимое колебание между индивидуальным и коллективным, в котором формируется поэтический субъект *Киреевского* на более низких уровнях поэтического дискурса и диегезиса. В итоге нужно отметить, что двойственность поэтического хронотопа и идентичности, которая в нём изображена, отражается и в самом заглавии книги стихов. Хотя оно чаще всего связывается с Пётром Киреевским из-за обращения книги к фольклорной стилизации, У. Верина (2017: 165) отмечает важность фигуры другого Киреевского, известного публициста и философа-славянофила Ивана Киреевского, к которому тоже можно отнести недостаточно определённое название книги стихов. Связь с другим братом подчёркивает не только амбивалентность на первый взгляд относительно ясного названия книги, а и важность её идейного уровня, которая заключается в «художественной рефлексии об исторической и национальной судьбе» русского общества (Верина 2017: 165). Этот уровень тоже входит в кругозор

текстуального субъекта, который из-за своей отвлечённой природы не обладает чувствительными или психологическими, а скорее этическими, моральными и идеологическими аспектами (Balžalorsky Antić 2022: 236).

Заглавие *Киреевский* связывает интересы двух братьев – литературную работу с народной песней и заботу об общественных вопросах – в одно призвание текстуального субъекта: «исполнит свой долг человека и поэта до конца – похоронить мёртвого ‘по высшему разряду’, оплакать его тропами поэзии», «дать жизнь безвременно ушедшему хотя бы на бумаге» (Панн 2014). При этой работе, как следует из совокупности всех элементов *Киреевского*, нужно снять неискренний пафос официальных способов воспевания прошлого и несентиментальными стихами указать на патологии современного коллективного сознания, которое подавило свои травмы и отказалось их проработать. На этом, самом высоком уровне текста, поэтический субъект *Киреевского* достигает особого поэтического и авторского катарсиса, зная, что его «свириное», «честное» и «взволнованное пение» и голос, тонкий, «как острое шило» «возмущает сердца» его читателей (Степанова 2012: 15). Именно в такой этической устремлённости, которая пронизывает текст *Киреевского*, состоит главная разница актуальной постконцептуалистской поэзии и ей предшествующей концептуалистской постмодернистской эстетики. Она в наибольшей мере отражается именно в природе поэтической субъектности стихотворений: в отличие от концептуалистского полного отрицания целостности субъекта, Степанова как постконцептуалистский поэт не отказывается от неё вовсе. Хотя на более низких уровнях поэтического дискурса, на поверхности самого стихотворного текста, в *Киреевском* указывается на расщепление и фрагментацию субъекта в полифонии трудно отличимых голосов, более высокие уровни этого лиро-эпического текста предполагают приобретение хотя бы условного субъектного единства, которое становится исполнителем на первый взгляд скрытой этической задачи.

4. Заключение

В анализе книги стихов *Киреевский*, опирающемся на предложенное Вари Бальжалорски Антич расслаивание категории поэтического субъекта на инстанции текстуального субъекта, субъекта высказывания и субъекта высказанного, мы попытались реконструировать характерные для поэтики Марии Степановой стратегии формирования амбивалентной постконцептуалистской поэтической субъектности. Её трансформация и остранение достигается изображением разнообразных фикций субъектности на разных уровнях поэтического текста и в разных измерениях поэтического субъекта, которые на ними появляются. На уровне поэтического дискурса описывается полисубъектность и полифоничность хаотичного травматического взаимопроникновения мира живых и мёртвых, а на уровнях поэтического диегезиса постигается расстроенное коллективное сознание и передающая весь художественный мир книги стихов поэтическая инстанция. В изображении каждого отдельного аспекта природы поэтической субъектности используются разные стратегии: изменение и синкретизм субъекта высказывания

и субъекта высказанного, цитатная фрагментация их речи и метарефлексия поэтического субъекта, появляющаяся и на самих заметных и на самых абстрактных уровнях текста. В взаимоотношений трёх стратегий трансформации и остранения поэтического субъекта в совокупности книги стихов выражается осознание его мерцающей противоречивой природы, определённой его одновременным распадом и приобретением нового единства.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

- Дмитрий БАК, 2015: *Сто поэтов начала столетия. Пособие по современной русской поэзии*. Москва: Время.
- [Dmitrij BAK, 2015: *Sto poëtov načala stoletija. Posobie po sovremennoj russoj poëzii*. Moskva: Vremja.]
- Varja BALŽALORSKY ANTIĆ, 2022: *The Lyric Subject: A Reconceptualization*. Berlin: Peter Lang.
- Нина Барковская, Ульяна Верина, Лилия Гутрина, Вера Жибуль, 2016: *Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси: монография*. Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый.
- [Nina BARKOVSKAJA, Ul'jana VERINA, Lilija GUTRINA, Vera ŽIBUL', 2016: *Kniga stihov kak fenomen kul'tury Rossii i Belarusi: monografija*. Moskva, Jekaterinburg: Kabinetnyj učennyj.]
- Самсон Бройтман, 1997: *Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура*. Москва: РГГУ.
- [Samson BROJTMAN, 1997: *Russkaja lirika XIX – načala XX veka v svete istoričeskoj poëtiki. Sub'ektno-obraznaja struktura*. Moskva: RGGU.]
- Ульяна Верина, 2017: *Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX–XXI вв.* Минск: БГУ.
- [Ul'jana VERINA, 2017: *Obnovlenie žanrovoj sistemy russoj poëzii rubeža XX–XXI vv.* Minsk: BGU.]
- Григорий Дашевский, 2012: Непреодолимое отсутствие границ. *Коммерсантъ*. [В сети](#).
- [Grigorij DAŠEVSKIJ, 2012: Npreodolimoje otsutstvie granic. *Kommersant'*. [V seti](#).]
- Борис Дубин, 2012а: Ex libris Бориса Дубина. *Новое время* 29. [В сети](#).
- [Boris DUBIN, 2012a: Ex libris Borisa Dubina. *Novoe vremja* 29. [V seti](#).]
- Борис Дубин, 2012б: Книга читателя. *Новое литературное обозрение* 6. [В сети](#).
- [Boris DUBIN 2012b: *Kniga čitatelja. Novoe literaturnoe obozrenie* 6. [V seti](#).]
- Лилия Панн, 2014: От «небесной правды» Марины Цветаевой к «земной» и «подземной» Марии Степановой. *Актуальная Цветаева – 2012: XVII Международная научно-тематическая конференция*. Ред. И. Белякова. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой. [В сети](#).
- [Lilja PANN, 2014: Ot «nebesnoj pravdy» Mariny Cvetaevoj k «zemnoj» i «podzemnoj» Marii Stepanovoj. *Aktual'naja Cvetaeva – 2012: XVII Meždunarodnaja naučno-tematičeskaja konferencija*. Red. I. Beljakova. Moskva: Dom-muzej Marini Cvetaevoj. [V seti](#).]

- Игорь РАТКЕ, 2017: Возможность поэзии и ничего личного. *Prosōdia* 7. [В сети](#).
 [Igor' RATKE, 2017: Vozmožnost' poëzii i ničego ličnogo. *Prosōdia* 7. [V seti.](#)]
- Мария СТЕПАНОВА, 2012: *Киреевский: Книга стихотворений*. Санкт Петербург: Пушкинский фонд.
 [Marija STEPANOVA, 2012: *Kireevskij: Kniga stihotvorenij*. Sankt Peterburg: Puškinski fond.]
- Irina SHEVELENKO, 2021: Introduction. "Speaking in Voices": On Maria Stepanova's Literary Creation. *The voice over: poems and essays*. Ред. Irina Shevelenko. New York: Columbia University Press. XIX–XLIX. <https://doi.org/10.7312/step19616-003>.
- Хенрике ШТАЛЬ, Екатерина ЕВГРАШКИНА, 2018: Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика*. Ред. Х. Шталь, Е. Евграшкина. Берлин: Петер Ланг. 1–32.
 [Henrieke STAHL, Ekaterina JEVGRAŠKINA, 2018: Sub"ekt v novejšej russkojazyčnoj poëzii – teorija i praktika. *Sub"ekt v novejšej russkojazyčnoj poëzii – teorija i praktika*. Red. H. Stahl, E. Jevgraškina. Berlin: Peter Lang. 1–32.]
- Аркадий ШТЫПЕЛЬ, 2012: С гурьбой и гутром. *Новый Мир* 7. [В сети](#).
 [Arkadij ŠTYPEL', 2012: S gur'boj i gutrom. *Novi Mir* 7. [V seti.](#)]
- Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ, 2014: Подземный патефон (Об одном мотиве в поэзии Марии Степановой). *Новое литературное обозрение* 130. [В сети](#).
 [Mihail JAMPOL'SKIJ, 2014: Podzemnyj patefon (Ob odnom motive v poëzii Marii Stepanovoj). *Novoe literaturnoe obozrenie* 130. [V seti.](#)]

POVZETEK

Članek analizira knjigo pesmi *Kirejevski* (2012) Marije Stepanove ter skuša na podlagi stratifikacije kategorije pesniškega subjekta na instance besedilnega subjekta, subjekta izrekanja in subjekta upovedanega rekonstruirati strategije oblikovanja ambivalentne postkonceptualistične pesniške subjektivnosti, značilne za poetiko Marije Stepanove. Transformacija in potujitev tradicionalne pesniške subjektivnosti je v knjigi dosežena z upodobitvijo raznih fikcij subjektivnosti na različnih ravneh pesniškega besedila ter v različnih razsežnostih pesniškega subjekta, ki se na teh ravneh pojavljajo.

Na ravni pesniškega diskurza sta opisana polisubjektivnost in polifonija kaotičnega travmatičnega prepletanja sveta živih in mrtvih, na ravneh pesniške diegeze pa sta polisubjektivno posredovani motena kolektivna zavest postsovjetske ruske družbe ter tudi pesniška instanca, ki posreduje celoten umetniški svet pesniške zbirke. Za posredovanje vsakega posameznega vidika narave pesniške subjektivitete so v knjigi pesmi uporabljene različne strategije: spremijanje in sinkretizem subjekta izrekanja in subjekta upovedanega, citatna fragmentacija njunih govorov ter metarefleksija pesniškega subjekta, ki se pojavlja tako na najbolj vidnih kot na najbolj abstraktnih ravneh besedila. Razmerje med tremi strategijami transformacije in potujitve pesniškega subjekta na ravni celotne pesniške zbirke oz. knjige pesmi izraža zavest o njegovi izmuzljivi protislovnosti, za katero sta hkrati značilna dezintegracija in iskanje nove celostnosti.