

Петра Гребенац

Философский факультет Загребского университета  
[petra.grebenac@gmail.com](mailto:petra.grebenac@gmail.com)

Petra Grebenac

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb  
[petra.grebenac@gmail.com](mailto:petra.grebenac@gmail.com)

ПЬЯНСТВО И ОПЬЯНЕНИЕ  
В ПРОЗЕ ИВАНА СИДОРОВА М. СТЕПАНОВОЙ\*

DRUNKENNESS AND INEBRIATION  
IN M. STEPANOVA'S PROSE OF IVAN SIDOROV\*\*

Статья рассматривает пьянство и опьянение как мотив и тему, нарративный элемент и структурный принцип стихотворной повести *Проза Ивана Сидорова* современного русского поэта Марии Степановой. В первой части работы пьянство рассматривается как важная характеристика главного героя и многообразный литературный мотив, закрепляющий в себе множество значений. Во второй части работы разрушительная и игровая логика пьянства сравнивается с формальными характеристиками данного литературного текста: с его нарративной, языковой и композиционной организацией. Делается вывод, что *Проза Ивана Сидорова* не только тематизирует, но и демонстрирует пьянство и опьянение.

*Ключевые слова:* *Проза Ивана Сидорова*, Мария Степанова, «новый эпос», пьянство, опьянение.

The article considers drunkenness and inebriation as a motive and theme, a narrative element and a structural principle of the poetic story *Prose of Ivan Sidorov* by the contemporary Russian poet Maria Stepanova. In the first part of the work, drunkenness is considered as an important characteristic of the protagonist and a diverse literary motive that consolidates many meanings. In the second part of the work, the destructive and playful

---

\* Данная 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 доктор наук» (ДОК- 2021-02-2040), финансируемых Хорватским научным фондом.

\*\* This paper was written as part of the projects “Russian Literary Transformation from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441) and “Young Researchers’ Career Development Project” (ДОК-2021-02-2040), funded by the Croatian Science Foundation.

logic of drunkenness is compared with the formal characteristics of this literary text: with its narrative, linguistic and compositional organization. It is concluded that the *Prose of Ivan Sidorov* not only thematizes, but also demonstrates drunkenness and inebriation.

*Key words:* *Prose of Ivan Sidorov*, Maria Stepanova, “new epic”, drunkenness, inebriation.

В данной работе речь пойдет о мотиве пьянства и опьянения в стихотворной повести *Проза Ивана Сидорова* современной русской поэтессы Марии Степановой. Текст впервые опубликован в 2008-м году на сайте Живой журнал, под названием *Проза* и за авторством Ивана Сидорова, но скоро выяснилось, что автором стихотворной повести является Степанова, и с ее подачи текст получил нынешнее название. Это необыкновенное и гибридное в жанровом смысле произведение является одним из ярких примеров так называемого «нового эпоса», эстетической тенденции в современной русской поэзии, которая подразумевает включение в поэзию большого количества повествовательных фрагментов и обращение современных поэтов к лиро-эпической форме (Kukuljin 2015: 246)<sup>1</sup>. В анализе данной стихотворной повести мы попытаемся определить важность мотива пьянства и опьянения не только для изображения характера главного героя, пьяницы Алеши, но и для установления атмосферы и природы самого литературного пространства, развития сюжета и раскрытия идейного плана произведения. Анализ пьянства как мотива, темы, сюжетного двигателя, нарративного элемента и структурного принципа *Прозы Ивана Сидорова* покажет, что это произведение на всех своих уровнях построено на чувствах смятения, замешательства и на нарушении перцепции главного героя, повествователя и читателя, вследствие чего ощущение, полученное от чтения этого произведения, можно уподобить пьянству и опьянению.

### Пьянство и литературный текст

Пьянство является многообразным литературным мотивом, в первую очередь благодаря амбивалентной природе самого алкоголя как психотропного средства (Красиков 2015: 149) — вещества, которое при потреблении способно вызывать изменения не только в теле, но и в уме (оно влияет на психические функции, эмоциональную сферу и поведение человека). Так же, как и, например, лекарства, алкоголь в определенных количествах является полезным, но его неограниченное потребление оказывает отрицательное влияние на человека. Лекарства, наркотики и алкоголь

<sup>1</sup> Термин «новый эпос» впервые использовал современный русский поэт Федор Сваровский в 2007 году в статье-манифесте «Несколько слов о новом эпосе», опубликованной в специальном выпуске интернет-журнала *РЕЦ*, вместе с повествовательными поэтическими произведениями современных русских поэтов, в том числе и Марии Степановой (Сваровский 2007).

не только по-разному действуют на разных людей, но и оказывают разное воздействие на одного и того же человека в разное время. Из-за всего упомянутого все эти вещества являются глубоко неоднозначными как по своей функции, так и по своему эффекту (Loose 2002: 273).

Амбивалентность и неоднозначность психотропных веществ особенно интересны в контексте разговора о литературе, так как эти свойства наркотиков и алкоголя одновременно являются характеристиками письма, о чем говорится в диалоге Платона *Федр*. В нем Сократ замечает, что письмо, которое его изобретатель предлагает человечеству в качестве лекарства для памяти, на самом деле является ядом, средством, которое дает только припоминание, мнимую, а не истинную мудрость (Платон 1922: 161).<sup>2</sup> Греческое слово «φάρμακον» («phármakon», «фармакон»), которое Платон использует при описании письма, является чрезвычайно полисемичным. Его можно переводить как «лекарство», «яд», «отраву», «снадобье», «зелье» и т. д. Для нас важно, что в этом платоновском понятии соприкасаются алкоголь как психотропное средство, обладающее свойствами, сходными и с лекарством и с ядом, и литературный текст как возможный результат процесса написания. Именно с помощью слова «фармакон», не выбирая только один из возможных его переводов, а оставляя его в греческом оригинале, Жак Деррида в своем тексте «Фармация Платона» деконструирует платоновское толкование письма, которое основано на подчеркивании бинарных оппозиций добро/зло, лекарство/яд и память/припоминание. Деррида таким способом подчеркивает амбивалентность письма как «фармакона»: оно не подчиняется платоновским оппозициям и не дает им охватить себя. Письмо, «фармакон», для Деррида не является субстанцией, не имеет сущности и «не смешивает два предварительно разделенных элемента» (Деррида 2017: 194), а отсылает «к общей стихии», является «предшествующей средой, в которой осуществляется дифференциация вообще» (там же: 193), и «движением, местом и игрой (производством) различия» (там же: 195).

Все противоположные и несоизмеримые значения «фармакона» не просто противостоят друг другу, а соприкасаются и переплетаются друг с другом, и также оборачиваются и переходят друг в друга. Таким же сложным и неоднозначным образом смешиваются положительные и отрицательные эффекты алкоголя, который в качестве литературного мотива, именно как часть такого же амбивалентного понятия, каким является письмо, генерирует обилие разных значений и возможных интерпретаций и стирает на первый взгляд устойчивые границы литературного текста и его речевых инстанций, что покажет анализ стихотворной повести *Проза Ивана Сидорова*.

<sup>2</sup> Сократ рассказывает Федру миф о египетском боге Тевте или Тоте, который является изобретателем письма и грамматики, но и чисел и геометрии, а также астрономии и игры (Платон 1922: 160).

### Проза Ивана Сидорова

Проза Ивана Сидорова в жанровом смысле является гибридным произведением и определяется либо как сюжетная поэма, либо как «стихотворная повесть, вырастающая на балладной почве» (Липовецкий 2008). Балладичность текста заключается в быстром, динамичном и слабо структурированном повествовании, полном неожиданных и необъясненных поворотов (Hodgson 2013: 43–44). Однако сложные, не сводимые к одной эмоции, отношения, по мнению Марка Липовецкого, преобразуют *Прозу* из баллады в стихотворную повесть, жанр, предполагающий «*айорию* — неразрешимую коллизию, которая проясняется, но ни в коей мере не “снимается” сюжетом» (Липовецкий 2008). В этом достаточно обширном произведении, состоящем из 23 небольших глав, разворачивается сюжет о невероятных фантастических приключениях пьяного героя в провинциальном русском городке. Сюжет является мистическим, происходящим на границе реального и фантастического миров. Вместе с пьяницей в городок приезжают незнакомая ему спящая девочка и черная курица. Три персонажа оказываются в центре борьбы между репрессивными органами во главе с красавицей-опером, ищущей свою пропавшую дочь, и сверхъестественными существами, которые пытаются спасти свою «мамку», черную курицу. В повести пьяница превращается в петуха и, помогая упырям спасти черную курицу, постепенно вспоминает собственную беду, смерть своей жены. В конце происходит оглушительный взрыв, после которого красавице-оперу возвращается ее дочка (спящая девочка), монстры превращаются в пепел, полицейские — в стекло, а курица — в умершую жену пьяницы, которая последний раз прощается с мужем.

В изложенной здесь вкратце фантазмагорической истории речь идет об утраченной любви, о поиске потерянных родных и близких, о чувстве вины перед ними и сострадания к ним. Тему этой стихотворной повести Липовецкий (2008) определяет как «вину перед умершим, убитым и замученным в непосредственном соседстве с нами», как «вину предательства — невольного, бессознательного», усиленную «чувством родства и близости с несчастным». Все герои повести разделяют эти чувства и являются отмеченными знаками инобытия, потусторонности и смерти (черная курица, упыри, умершая жена), либо находятся в состоянии помраченного сознания (спящая девочка и пьяница). Маргинальность героев, их отмеченность «стигмами, знаками инобытия», из-за которых они «выпадают из общества» (Кукулин 2019б: 606), являются важными признаками поэтики «нового эпоса». Герои современных баллад и стихотворных повестей отличаются «знаками кенозиса», «травмой, немощностью, униженностью», благодаря чему они обладают «способностью к трансцендированию, выходу за пределы наличного порядка вещей» (там же: 607). Таким героем является и пьяница Алеша, главный герой *Прозы Ивана Сидорова*. Признаком его кенозиса, источником его униженности, является именно пьянство.

### Пьянство как мотив и тема *Прозы Ивана Сидорова*

Пьянство является не только источником униженности главного героя, но и последствием его травмы (смерти жены), которая произошла в предыстории повести. Кроме кенотичностью, главный герой из-за пьянства отмечен и многообразной пограничностью. Его сознание находится между сном и явью, пьянством и трезвостью («Мужик и пьян, да и не, / живет как во сне» (Степанова 2008: 12)), жизнью и смертью («думает о себе, как о мертвом и сразу же — о живом» (там же: 17)). Пьянство является не только ключевым признаком главного героя, а и сюжетным двигателем повести. В самом начале заявлено, что именно объяснение пьяного состояния героя становится главным поводом рассказывания повести: «Почему пьяница — будет ясно из нижеказанного» (Степанова 2008: 5). Пьянство также усиливает фантастичность сюжета, придавая главному герою ощущение «отключения от реальности» (Vassileva 2019: 56). Поэтому сюжет можно понимать как метафорическое изображение пьяного сознания главного героя, то есть как его галлюцинацию, «состояние сознания, в котором субъективные образы принимаются как внешняя реальность» (Schwenger 2012: 7). Чрезмерное потребление алкоголя из-за бегства от личной травмы, смерти любимой жены, привело Алешу в измененное состояние сознания, в котором драматизируется его травма, и его сознание расщепляется на множество голосов и привидений, чьи хаотические отношения строят сюжет повести. Пьянство размывает границы не только между фантастическим и реальным, внутренним (ментальным, психическим) и внешним пространством, но и между разными героями, которых встречает пьяница<sup>3</sup>.

Мария Васильева пишет, что в данной повести «лиминальные состояния и метаморфозы стирают границы между сном и реальностью, животным и человеком, мертвым и живым» (Vassileva 2019: 52). Пьянство как одно из «лиминальных состояний» свидетельствует о изменчивости человеческого «я». По ходу сюжета повести пьяный Алеша проявляет гибкость границ своей личности и человеческой природы. Как человек в пьяном состоянии «он едва осознает свои действия и, кажется, почти не имеет собственной воли» (Hodgson 2013: 47), но это меняется, когда он превращается в нечеловеческое существо, в петуха. Эта трансгрессия устойчивых границ человеческой природы осуществляется под влиянием водки, единственного алкогольного напитка, который упоминается в повести. Вслед за Лотманом (1988: 293–324), мы будем отличать два типа потребления алкоголя:

<sup>3</sup> Липовецкий уже заметил, что все женские персонажи — красавица-опер, спящая девочка, умершая жена и невидимая сила — являются инкарнациями Черной Курицы, потому что все они «тронуты смертью» и в тоже время парадоксально излучают тепло. Переплетение и проницаемость женских героев мы воспринимаем через опьяненное сознание Алеши. Благодаря его пьяной точке зрения мы воспринимаем слова невидимой силы («дескать, я ли тебя, гада, не поила, / не давала на просторах сеновала, / а тебе оно все плохо или мало, / а тебе мое ничто мое не мило...»), Степанова 2008: 13) как слова его умершей жены и свидетельствуем превращению черной курицы в призрак той же умершей жены.

первый тип подразумевает потребление вина, а другой — потребление крепких напитков. Лотман утверждает, что при потреблении вина усиливаются свойства личности, и личность «становится в большей мере собой, чем в трезвом состоянии», в то время как потребление крепких напитков подразумевает «перемену в самой личности», чьей главной целью становится забвение о своей сущности (там же: 307). Стихотворная повесть Степановой тематически обрабатывает оба вида воздействия алкоголя на личность, играя с припоминанием и забвением главного героя себя, своей идентичности и своего прошлого. Когда Алеша превращается в петуха, он становится иным самому себе. В теле животного он теряет свои внешние («Крылья мешают, как не свое пальто, /голос пропал, вместо него икота», Степанова 2008: 20) и внутренние человеческие признаки («Про детей лишь то, что их было две, /но ни лиц, ни имен, ни зги. /Стали кури, видать, мозги», там же: 26). Но если сюжет повести мы понимаем как драматизацию внутреннего мира главного героя, превращение в петуха стоит толковать и как самораскрытие, как встречу с Другим внутри себя, которая предполагает «страшное превращение в отверженного и изнасилованного Другого» (Липовецкий 2008). Итак, в теле петуха пьяница становится, словами Лотмана, «в большей мере собой, чем в трезвом состоянии» (1988: 307): он более решительный, активный и смелый в своем намерении спасти курицу. Пьяный Алеша в теле петуха приближается к глубине своей личности и истоку своей травмы, постепенно осознавая свою близость с до тех пор не знакомой ему курицей, которая, как инкарнация его умершей жены, принадлежит загробному миру. Став петухом, пьяница становится активным соучастником своей галлюцинации, фантастического потустороннего мира, напрямую связанного со смертью, который одновременно является частью его внутреннего мира.

Важно отметить, что частью загробного мира также являются упыри, которые явно делают разницу между «своим», нечеловеческим и умершим, и «вашим», человеческим и «живым» («она тоже из ваших, живых», Степанова 2008: 40). С другой стороны, единственными персонажами, которые принадлежат исключительно человеческому миру, являются полицейские. Вслед за Васильевой (2019: 72) отметим, что они представляют собой репрессивную силу, пытающуюся «подавить подсознание, закрыть крышку огромного количества непроработанной травмы, отказаться от встречи “я” и “другого” внутри себя». Ориентация главного героя в измененной пьянством системе координат его субъективной действительности тоже происходит в ключе потребления алкоголя, причем выражается символическая функция питья. Элвин Мортон Джеллинек описывает совместную выпивку как одно из самых распространенных средств «закрепления символического кровного завета между незнакомцами, которым суждено стать друзьями» (Jellinek 1977: 860). Поэтому предложение полицейского пьянице выпить вместе с ним водки в обмен на предательство курицы является приглашением на формирование дружеского союза с полицейскими, а от-



каз пьяницы от предложенной ему водки является отказом от этого союза. Вслед за символической функцией питья повесть тематизирует его утилитарную функцию, которая для пьяницы Алеши оказывается более важной. Алкоголь для него представляет собой не только общественный ритуал, но и «насушную потребность» (там же: 865), которая помогает ему забыть про серьезную травму. В повести постепенно разворачивается сюжет алкогольной зависимости пьяницы-петуха. В тюремной камере у него появляется желание «выпить раз по сто», «во тьму уползти ползком» (Степанова 2008: 26) и навсегда забыть о своем приезде в незнакомый городок. В этом моменте ему видится привлекательное застолье<sup>4</sup>, от которого он с трудом отказывается, чтобы спасти курицу. Только после отказа от застолья и проявления готовности спасти другое существо вместо того, чтобы удовлетворить свои потребности, пьяницу из тюрьмы спасают упыри. Парадоксально, в благодарность и в награду за сопротивление искушению, они угощают его водкой и зовут его на свое застолье. «Сверхъестественное собрание дает ощущение безопасности и общности» (Vassileva 2019: 60), и пьяница-петух посредством совместной выпивки, которую Джеллинек (1977: 861) описывает не только как акт связи, но и акт идентификации, объединяется с упырями, становится членом их банды и соглашается помочь им спасти курицу. Благодаря этому объединению пьяница также получает возможность обнаружить собственную травму и справиться с ней. Видимо, сам сюжет поэмы использует амбивалентность алкоголя как разделенного внутри себя знака, как *фармакона*, который на самом деле «не имеет никакой устойчивой сущности» (Деррида 2017: 193), и значение которого зависит от того, кто, с кем, как и когда принимает его. В *Прозе Ивана Сидорова* алкоголь является символом предательства и причинения боли себе и ближнему (зависимость пьяницы) и в то же время символом дружбы и уважения к другому (совместная выпивка с упырями).

Как уже было сказано, в конце повести, после оглушительного взрыва, пьяница-петух снова становится человеком, и мы следуем за его постепенным отрезвлением, похожим на серьезное похмелье. Он «видит себя на полу» (Степанова 2008: 51), смотрит на себя снаружи, и это говорит нам, что его галлюцинация еще не совсем закончилась. Все-таки, в этом моменте он в большей мере осознает себя и вспоминает травму, ради которой напился и оказался в городке. Получается, что не только сюжет повести, но и ее предыстория, связаны с мотивом пьянства. В конце повести пьяница вспоминает, что он напился на похоронах своей жены и потом «ушел за своим миражом» (там же). Взрыв, который превратил призраков миража пьяницы в стекло и пепел, нельзя считать знаком отрезвления главного героя. От предыстории и начала повести до самого ее конца действие алкоголя, стадии опьянения и сопровождающие их сверхъестественные со-

<sup>4</sup> Застолье, «баснословная благодать», описано в стихах: «двор накрыт, как стол, под густым кустом, / и уже налили пять раз по сто, / и накрыли любимую-горькую / черным хлебом с медовой коркою <...>» (Степанова 2008: 27).

бытия не прекращаются. В конце повести пьяница встречается со своей женой, чьи облик уже «не птичий, не человеческий» (Степанова 2008: 60), а переходящий из этого гибридного тела в призрак. Липовецкий (2008) подчеркивает, что от встречи с женой главный герой не достигает катарсиса и не устраняет свою травму, тем более что сама стихотворная повесть превращается в «документальное подтверждение» мучительной невозможности полного выражения чувства вины, которое ее пронизывает. С другой стороны, Мария Васильева (2019: 75) утверждает, что элегический лад выражен у Алеши не так сильно, и что для него как персонажа более важным является «облако смятения», которое создает его пьянство. Васильева замечает, что пьяница остается в том же замешательстве, в котором он был в начале повести, и что он не может проснуться из своего сна, галлюцинации, в которой «ему открылась более обширная версия реальности» (там же: 60). Это значит, что похмелье не приводит его в норму повседневности. Сюжет повести является полностью перенесенным в мир фантастического и нереального — ни в одном моменте не происходит настоящее отрезвление героя и мира внутри и вокруг него.

Замешательство пьяницы кажется ключевым и Кэтрин Ходжсон. Повторяющимися моментами в произведении она считает встречи персонажа «с известными, но неизвестными персонажами и местами» и «моменты, когда персонаж осознает что-то знакомое в том, что изначально казалось совершенно чуждым» (Hodgson 2013: 48). Именно эту психологическую детективно-мистическую игру неполного узнавания и припоминания мы считаем важнейшей характеристикой данного произведения. Она происходит не только на мотивно-тематическом уровне, с главным героем, но и на повествовательном и структурном уровнях, с повествователем и читателем. В продолжении анализа мы обратим внимание на повествовательные и композиционные приемы, с помощью которых сам текст демонстрирует замешательство в пьяном состоянии, приводя читателя в такое же состояние сознания.

### **Пьянство как логика повествования**

*Проза Ивана Сидорова* является произведением, замечательным по своей поэтической выразительности и сложности (Липовецкий 2008) и по-разному скрывающим свои возможные конечные смыслы. Сюжет повести, построенный на фантастических приключениях пьяницы, даже при перечитывании не бывает до конца ясным и очевидным, так как его детали «скрыты на двух уровнях: с ограниченной точки зрения персонажа и с точки зрения повествователя или голоса, который ведет нас по сюжету» (Vassileva 2019: 65). Итак, разрушительная и игровая природа пьянства и опьянения определяет не только тематический, но, соответственно, и нарративный уровень *Прозы*. «Пьяным» здесь оказывается повествователь, чья речь далеко не эпична и десубъективизирована. Вместо того, повествователь



явно признает собственные пропуски в изложении увиденного и извиняется за них, подчеркивая при этом невозможность выражения и восприятия полной истины происходящего. Из-за субъективности его речи и модуса восприятия, исследователи характеризуют повествователя *Прозы* как «спрятанный» лирический субъект, «финальную, именно лирическую, инстанцию текста» и «законспирированного, но активного наблюдателя собственного письма» (Давыдов 2008)<sup>5</sup>.

Важность роли повествователя для данного произведения отмечается уже в необычном заглавии, которое указывает на форму произведения («прозу») и его условного автора Ивана Сидорова. Необычность заглавия происходит из его отношения с самим текстом, который не оправдывает установленные в заглавии ожидания: текст произведения не является прозаическим, а поэтическим, и в нем ни разу не упоминается имя Ивана Сидорова<sup>6</sup>. По всей вероятности, это имя принадлежит именно повествователю, который с самого начала отождествляет себя с фигурой автора, то есть, по словам Уэйна Бута (1976: 174), выступает как «драматизированный» и «самосознательный рассказчик, осознающий себя писателем». На первых страницах текста указывается на «авторские руки», которые «нажимают на кнопки и пробелы» (Степанова 2008: 5–6), в то время как описываемый мир характеризуется как «зал ожидания» (там же), предполагается, читательского. Из-за субъективности, ненадежности и близости к миру героев, Иван Сидоров напоминает повествователя важнейшего русского поэтического нарративного произведения, пушкинского *Евгения Онегина*<sup>7</sup>. В этом романе в стихах повествователь, который тоже выступает как фигура ав-

<sup>5</sup> Важно напомнить, что из-за внимания к субъективности и более рефлексивного и разнообразного использования нарратива, современная русская повествовательная поэзия менее связана с эстетикой эпоса, чем поэтические повествования во все предшествующие периоды развития русской литературы (Kukulín 2015: 266). Это особенно важно подчеркнуть, говоря о произведениях Марии Степановой. Несмотря на объемность стихотворений (Степанова известна как возобновитель жанра баллады и стихотворений «долгого дыхания»), они максимально несут «энергию лирической субъективности» (Давыдов 2008) и являются настроенными на «переживание себя и полный эмоциональный регистр лирической поэзии», в то время как сами сюжеты «редко занимают центральное место в том, что делает стихотворение» (Vassileva 2019: 49). Гораздо важнее являются именно разрушительные приемы на уровне языка и модуса повествования, с помощью которых смазываются детали сюжета, границы персонажей и их поступков.

<sup>6</sup> Эта выбранная Степановой авторская маска обычно толкуется как «вымышленный персонаж почти без имени и лица», «безличная инстанция письма <...> сквозь которую можно говорить разными голосами» (Вежлян 2014), или как «никто, просто знак наименованности вместо полноценного двойника, функция вне субъективности» (Давыдов 2008). Имя Иван Сидоров в русской культуре использовала режиссер Кира Мурадова в снятом в 1983 году фильме *Среди серых камней* (Липовецкий 2008). Кажется, что кроме этой отсылки использование этого имени в данном произведении не имеет никакого другого значения, и это способствует анонимности авторской маски.

<sup>7</sup> Перекличку романа в стихах Пушкина и *Прозы* Степановой уже отмечали русские исследователи (Гудкова 2009: 186). Сравнение этой стихотворной повести, которую некоторые называют и «новеллой в стихах» (Данилов 2008), с романом Пушкина важно, потому что речь идет о современной попытке написания романа в стихах, жанра, который после *Евгения Онегина*, кажется, не дал других значительных образцов в русской литературе.

тора, «свободно пересекает границы двух эстетических реальностей» (Бройтман 2004: 242), мир повествуемого (мир героев) и мир повествующего (мир метавысказываний, тематизирующий саму ситуацию создания текста и его отношения к читателю). Повествователь *Евгения Онегина* «появляется как один из персонажей», который, «сам в событиях не участвует, но — сообщая о событиях — ведет себя ценностно ангажированно» (Užarević 2020: 275). Таким же способом речь повествователя в *Прозе* является осознанным и последовательно применяемым приемом, временами направленным на сочувствие горю своих героев и усилению трагичности их кризиса, а временами на подрыв этого горя, когда легкомыслие и игривость голоса повествователя не совпадают с переживаниями героев, подводя таким способом ожидания читателей. Логику, которая определяет отношение повествователя к главному герою и к читателю, можно сравнить с логикой пьянства и опьянения.

Что касается отношения повествователя к герою, эти две инстанции являются весьма близкими и в течение повести по-разному переплетаются. Иногда повествователь входит в пьяное сознание главного героя и передает его мысли («Приезжий не без досады/решает, кто он теперь такой [...]», Степанова 2008: 8), часто главный герой со своей ограниченной точкой зрения является фокализатором поэтической речи, либо точка зрения повествователя в своем собственном замешательстве и повышенной, напряженной эмоциональности напоминает пьяное сознание главного героя. Переплетение речи и точки зрения повествователя и героя становится вполне неотчетливыми в моментах наиболее повышенной эмоциональности. Самым ярким примером мы считаем момент, когда герой приходит на застолье упырей, и две инстанции разделяют чувство страха и ужаса перед увиденным:

А за тем столом, а за тем столом —  
лучше б век не видать, кто за тем столом!

Смотрит пьяница на знакомое,  
но бессмысленно, как на пятак:  
не узнал бы этого дома я,  
все за вечер в нем стало не так.

Тута был лежак, я лежал под ним,  
поперек же дорожка тканая —  
ныне стол, как гроб, и табачный дым,  
и поется песня поганая

и бутылки на нем, и салаты на нем,  
и соленья, и рыбец,  
и над тем столом так темно с огнем,  
что зажгите свет, наконец!

А за тем столом, а за тем столом —  
да лучше б век не видать, кто за тем столом!

(Степанова 2008: 31)

Сближение двух «я», главного героя и повествователя, в данном примере осуществляется посредством неожиданной смены субъектов речи и точек зрения, и устранения обозначенных границ различных форм речи (прямой, косвенной, несобственно-прямой). Таким образом на мировидение главного героя навязывается видение повествователя, в котором трансформируется и переосмыляется перспектива героя.<sup>8</sup> Переплетая различные точки зрения, инстанция повествователя сама демонстрирует удвоение восприятия, появляющееся у человека в пьяном состоянии.

Тем не менее, *Проза Ивана Сидорова* сама является текстом, который с помощью своих литературных средств приводит читателя в пьяное замешательство и познавательный тупик. За это тоже отвечает повествователь, который нанизыванием метанарративных высказываний вводит самого читателя в ткань текста. Он с самого начала повести непосредственно обращается к читателям, выступая как «арбитр» того, какое знание им будет доступно (Vassileva 2019: 55), и даже объединяясь с ними в местоимение «мы»:

Автор затягивает на памяти узелок  
и пересекает течение повествования,  
оставив героя проявлять еще неизвестные *нам* дарования

(Степанова 2008: 6, курсив мой).

Подобными высказываниями пронизан весь текст повести. Из-за своего манипулятивного поведения повествователь Сидоров напоминает, например, повествователя *Братьев Карамазовых*. Манипулятивный характер последнего, по мнению Йосипа Ужаревича, виден именно «в опосредующей роли», когда он «связывает повествуемое и читательскую аудиторию (...) в высказываниях типа: “в нашем городе”, “наш город”, “наш район”, “в нашем монастыре”, “у нас”. [...]» (Užarević 2021: 165). Таким образом читатель становится таким же элементом текста, как и повествователь и персонажи, и «сам текст предопределяет и предсказывает (моделирует) отношения, которые будут установлены между этими инстанциями» (там же). Впоследствии «чем удачнее является текст в этом предсказании, тем, можно сказать, он является более художественным, то есть более убедительным, эффективным, всесторонним» (там же). Текст Степановой также

<sup>8</sup> Отношения повествователя и героя в данном произведении можно определить термином *субъектного неосинкретизма*, введенным в научный обиход С. Н. Бройтманом (2004). Речь идет о художественном обыгрывании «нерасчленимой интерсубъективной целостности» «я» и «другого», которое воплощает лирический субъект не как монологическое единство, а как межсубъектную и потенциально многосубъектную инстанцию (Бройтман 2004: 253–256). Хотя *субъектный неосинкретизм* разработан на лирическом материале, подобные субъектные метаморфозы можно обнаружить и в речи и образе героев и повествователей эпических и лиро-эпических произведений. Переплетение мировидения главного героя и повествователя, по мнению Ильи Кукулина, является характерной чертой поэтики «нового эпоса». Кукулин, заимствуя терминологию киноведения, назвал такой вид репрезентации героев «несобственно-прямой образностью» (Кукулин 2019б: 610).

использует описанный Ужаревичем прием и поэтому действительно является эффективным, вызывая в читателе одни и те же чувства, которые переживают инстанции самого текста. Это подчеркивается в самом конце повести, когда описывается вознесение жены главного героя на небо, «высоко над *нашею* тоской» (Степанова 2008: 61, курсив мой), и окончательное чувство тоски переносится на читателя. Снежный пейзаж, увиденный с высоты птичьего полета<sup>9</sup>, «раскрывается как наше собственное аффективное состояние», так как «мы видим город глазами нечеловека и встречаемся с собственным горем и тоской» (Vassileva 2019: 64). Читатель, который должен увидеть невероятный мир повести либо через измененное состояние сознания главного героя, либо через ограниченный кругозор повествователя, приходит в тот же эмоциональный и познавательный тупик, в котором находятся пьяный герой и не уверенный в себе повествователь. Манипуляция отношениями читателя и сюжета является причиной, по которой эффект, полученный от чтения данного произведения, можно сравнить со смущающим воздействием алкоголя на сознание человека.

Тем более, сама стихотворная повесть, играя с (не)возможностями восприятия читателя, косвенно указывает на сходство литературного текста и алкоголя, закрепленное в понятии «фармакон». Высказывания повествователя, которые смешивают уровень повествования с уровнем повествуемого, указывают и на фиктивную, нереальную природу повествуемого, которое все-таки оказывает по-настоящему необычное воздействие на своего читателя-потребителя. Поэтому повествователя *Прозы*, загадочного ложного автора Ивана Сидорова, из-за его манипулятивной, переменчивой и шутливой природы мы воспринимаем как «фармакея» или «фармакоса», «чародея, колдуна, даже отравителя» (Деррида 2017: 182), «иллюзиониста, специалиста по обманке, живописца, писателя» (там же: 212). Все значения, которые закрепляют два греческих синонима, Деррида приводит к общему знаменателю. Фармакей — это «личность, которую никакая “логика” не может втиснуть ни в какое непротиворечивое определение. Личность демонического склада, ни бог, ни человек, ни бессмертный, ни смертный, ни живой, ни мертвый» (Деррида 2017: 183)<sup>10</sup>. Как «фармакей» Иван Сидоров близок фантастическому пограничному миру повести, которую он создает, но, в то время как чародейство и сверхъестественные способности персонажей действуют в мире повести, способности повествователя Сидорова выходят за ее рамки и, влияя на читателя, показывают всю силу

<sup>9</sup> «[...] над домами, поездами, над снегами, / заносящими узик ментовской, / над вокзальным зданием стеклянным, / над далеким гробом деревянным, [...]» (Степанова 2008: 61).

<sup>10</sup> Приведенные слова Деррида использует, чтобы описать Сократа, указывая, что он в диалогах Платона часто появляется в облике «фармакея» и «фармакоса», так как своей речью увлекает людей «в философскую манию» (Деррида 2017: 184). Данное название Деррида, естественно, заимствует у Платона, а именно из его диалога *Пир*, в котором Диотима так называет Эрота. Это значит, что в настоящей работе мы сравниваем текстовую инстанцию Ивана Сидорова с древним греческим философом, а также с мифологическим божеством, подчеркивая с помощью философского текста связь литературы с мифом.

литературного текста как «фармакона». При этом речь «фармакея» Ивана Сидорова является «голым голосом, голосом без органа» (там же: 184), который создал фантастический мир повести и изобразил в нем своих героев, но не и самого себя. Как бы ни был близок миру персонажей, «фармакей», образ автора, повествователь Сидоров сам не становится настоящим героем, а скрывается от читателя в тени, чтобы потом встретиться с ним на уровне повествуемого, где обманывает его и «парализует в апории» (там же). Итак, настоящей апорией данного произведения становится воздействие литературного текста (письма, «фармакона») на читателя. Повествователь, который предстает перед читателем как условный автор, изображает и разоблачает пограничный и загадочный статус автора литературного текста, который, в восприятии читателей, «имеет тенденцию *выхода* за рамки текста» (Užarević 2020: 282). Так же, как и «фармакос», колдун, иллюзионист и козел отпущения, которого афиняне каждый год выгоняли из города как «паразита» и «нечто нечистое» (Деррида 2017: 196), автор в литературном произведении является «двуногим существом, которое стоит одной ногой в тексте, а другой во внетекстовом мире» (Užarević 2020: 283). Иван Сидоров как вымышленный автор художественно изображает именно эту границу внутреннего и внешнего, текста и не-текста, которую инстанция автора как «фармакоса» «снова и снова прочерчивает» и одновременно разрушает (Деррида 2017: 203). Сидоров изображен как литературный двойник настоящего писателя, как инстанция текста, которая подчеркивает, что литературное произведение не имеет никакого отношения к реальности и, тем более, к биографии писателя. Тем не менее, он показывает, что литературный текст как «фармакон» относится к реальности лишь тем, что «используя совращение», оказывает смущающее влияние на читателя и заставляет его «оставить общие, естественные или обычные пути или законы» (там же: 122).

### **Вместо заключения: пьянство как структурный принцип повести**

Повествователь-«фармакей» является лишь доказательством того, что литературные речевые инстанции, «повествовательно-наблюдательные возможности», как бы мы их ни называли, «на самом деле и не существуют как отдельные, чистые сущности» (Užarević 2020: 282). В этом смысле текст ведет себя как жидкость, в которой «противоположности легче переходят друг в друга» (Деррида 2017: 227). Данное произведение Степановой читателю действительно видится как зелье неизвестных и непредсказуемых воздействий, которое «невозможно взять в руки и спокойно прощупать» (там же: 194) и которое нельзя вместить только в один флакон, дать ему окончательную интерпретацию. В итоге напомним, что *Проза* размывает свой окончательный смысл и на уровне самой структуры, усложненной композиционной организацией, которую можно отнести к окончатель-

ной «авторской точке зрения» (Užarević 2020: 283), то есть, к «авторской интенции» как к «намеренному смыслу» (Компаньон 2001: 108).<sup>11</sup>

Хотя большая часть произведения, точнее двадцать его глав, содержит речь повествователя (фигуры автора), повесть тоже содержит три вставные главы, в которых повествование не принадлежит главному повествователю. Две из них содержат письма неизвестного и не появляющегося в главной части повести следователя милиции, который пишет своей жене Дине о их пропавшей дочери Нине.<sup>12</sup> Третья вставная глава содержит отрывок из книги о деятельности Особого отдела УУР города Москвы, в котором описана милицейская операция, составляющая центральный момент главного повествования. Вставные тексты придают фантастическим событиям, описанным в главной части, реалистический характер (Гудкова 2009: 187), из-за чего сюжет на первый взгляд нельзя интерпретировать как галлюцинацию пьяницы, а как маловероятные, но действительно произошедшие события. Все-таки нужно напомнить, что описанные главы обозначены необычными подзаголовками: письма Дине отмечены не только римскими цифрами, но и буквой А и замечанием (*IV А, следует за V* и *XIII А, следует за XIV*), а отрывок из книги УУР отмечен комментарием «читается факультативно» (*XX, читается факультативно*). С другой стороны, все остальные главы, содержащие речь главного повествователя, обозначены обыкновенными римскими цифрами I–XXI, без дополнительных замечаний. Это значит, что три выделенные главы тем или иным способом выпадают из главной части текста и помещаются на его края, становясь в определенной мере паратекстуальными частями произведения. Их роль, наверняка, состоит в уже подчеркнутом намерении текста играть с рецепцией читателя, смазывать свои окончательные суждения и допускать многообразие прочтений предлагаемого сюжета, в котором вряд ли с полной уверенностью можно определить только за одно конечное толкование.

Итак, благодаря тематической, нарративной и структурной сложности и неоднозначности анализируемой повести, конечным впечатлением от её прочтения является пьяное замешательство, а также познание, что «фармакон» (алкоголь) и текст (литература), пьянство, опьянение и чтение тесно связаны. По мнению Деррида, в этой связи находится сущность самого письма, в том числе и литературы. Он начинает свое эссе предложением: «Текст — не текст, если не прячет, на первый взгляд, от первого встречного, закон своего сложения и правило своей игры» (Деррида 2017: 113). Кажется, в этой цитате и заключается поэтическое кредо Марии Степановой, хотя бы её единственной стихотворной повести.

<sup>11</sup> В размывании окончательного значения произведения важную роль играет и его языковая усложненность, которая тоже работает на «тотальное разрушение реальной действительности» и создание пограничного пространства произведения (Гудкова 2009: 187).

<sup>12</sup> Хотя имя Дина не совпадает с именем майора Кантарии, а имя Нина не называется в главной части повести как имя спящей девочки, можно догадаться, что во вставных письмах речь идет о них. Данный случай является еще одним примером рыхлой связи между героями, которая способствует неоднозначности произведения.



## ЛИТЕРАТУРА

- Бройтман Самсон «Историческая поэтика. Учебное пособие». Н. Д. Тмарченко (ред.) *Теория литературы в двух томах. Том 2*. Москва: Academia, 2004.
- Вежлян Евгения. «Метафизика тела и хора». — *Журнал Знамя* <<https://znamlit.ru/publication.php?id=4923>>.
- Гудкова Светлана. «О новых тенденциях в современной поэзии: к вопросу о художественной специфике книги М. Степановой “Проза Ивана Сидорова”». *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена* 118 (2009). 184–188.
- Давыдов Данила. «Новелла в стихах. О “Прозе Ивана Сидорова” Марии Степановой». — *Новая карта русской литературы* <[http://www.litkarta.ru/dossier/davydov-ostepanovoj/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/davydov-ostepanovoj/view_print/)>. 08.03.2008.
- Деррида Жак. «Фармация Платона». А. Гараджи (перев.). *Платоновские исследования* 6/1 (2017). 113–254.
- Компаньон Антуан. *Демон теории. Литература и здравый смысл*. С. Зенкина (перев.). Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001.
- Красиков Владимир. «Феноменология застолья». *Человек* 1 (2015). 149–157.
- Кукулин Илья. «“Создать человека, пока ты не человек...”: Заметки о русской поэзии 2000-х». *Прорыв к невозможной связи*. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019а: 457–478.
- Кукулин Илья. «От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон». *Прорыв к невозможной связи*. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019б: 599–614.
- Липовецкий Марк. «Родина-жуть. О “Прозе Ивана Сидорова” Марии Степановой». — *Новая карта русской литературы* <[http://www.litkarta.ru/dossier/rodina-zhut/dossier\\_2359/](http://www.litkarta.ru/dossier/rodina-zhut/dossier_2359/)>. 04.05.2008.
- Лотман Юрий. «О Хлестакове». *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва: Просвещение, 1988: 293–324.
- Платон. «Федр». Жебелев, С. А. (перев.) *Творения Платона том V: Пир. Федр*. Петербург: Academia, 1922: 85–173.
- Степанова Мария. *Проза Ивана Сидорова*. Москва: Новое издательство, 2008.
- Booth Wayne. *Retorika proze*. Beograd: Nolit. 1976.
- Hodgson Katharine. “Telling Tales: Genre and Narrative in Post-Soviet Poetry”. *Slavonica* 19/1 (2013): 36–56.
- Jellinek E. M. “The Symbolism of Drinking; a Culture–Historical Approach”. *Journal on Studies of Alcohol* 38/5 (1977): 849–866.
- Kukuljin Il’ja. “Narrative poetry”. Dobrenko, Evgenij; Lipovetskyij, Mark (ed.) *Russian Literature since 1991*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015: 244–267.
- Loose Rik. “A Lacanian Approach to Clinical Diagnosis and Addiction”. Glynos, Stavrakakis (ed.) *Lacan & Science*. London: Karnac, 2002: 263–290.
- Schwenger Peter. *At the Borders of Sleep: On Liminal Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Užarević Josip. *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*. Zagreb: Disput, 2020.
- Užarević Josip. “Treći u dijalogu (o romanu *Braća Karamazovi*)”. Vojvodić, Jasmina (ur.) *Dvjesto godina Dostoevskog*. Zagreb: Disput, 2021: 161–183.
- Vassileva Maria. *After the Seraph: The Nonhuman in Twenty-First Century Russian Literature*. Doctoral dissertation. Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 2019.

## REFERENCES

- Booth Wayne. *Retorika proze*. Beograd: Nolit. 1976.
- Brojtman Samson. “Istoricheskaia poetika. Uchebnoe posobie”. N. D. Tamarchenko (red.) *Teorija literatury v dvuh tomah. Tom 2*. Moskva: Academia, 2004.

- Davydov Danila. "Novella v stihah. O 'Proze Ivana Sidorova' Marii Stepanovoj". — *Novaya karta russkoj literatury* <[http://www.litkarta.ru/dossier/davydov-o-stepanovoj/view\\_print](http://www.litkarta.ru/dossier/davydov-o-stepanovoj/view_print)>. 08.03.2008.
- Derrida Zhak. "Farmaciya Platona". A. Garadzhi (prev.). *Platonovskie issledovaniya* 6/1 (2017): 113–254.
- Gudkova Svetlana. "O novyh tendenciyah v sovremennoj poezii: k voprosu o hudozhestvennoj specifikе knigi M. Stepanovoj 'Proza Ivana Sidorova'". *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena* 118 (2009). 184–188.
- Hodgson Katharine. "Telling Tales: Genre and Narrative in Post-Soviet Poetry". *Slavonica* 19/1 (2013): 36–56.
- Jellinek E. M. "The Symbolism of Drinking; a Culture–Historical Approach". *Journal on Studies of Alcohol* 38/5 (1977): 849–866.
- Kompan'on Antuan. *Demon teorii. Literatura i zdravij smysl*. S. Zenkina (prev.). Moskva: Izdatel'stvo im. Sabashnikovyh, 2001.
- Krasikov Vladimir. "Fenomenologiya zastol'ya". *Chelovek* 1 (2014): 149–157.
- Kukulin Il'ya. "Narrative poetry". Dobrenko, Evgeny; Lipovetsky, Mark (ed.) *Russian Literature since 1991*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015: 244–267.
- Kukulin Il'ya. "'Sozdat' cheloveka, poka ty ne chelovek...': Zametki o russkoj poezii 2000-h". *Proryv k nevozmozhnoj svyazi*. Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2019a: 457–478.
- Kukulin Il'ya. "Ot Svarovskogo k Zhukovskomu i obratno: O tom, kak metod issledovaniya konstruiruet literaturnyj kanon". *Proryv k nevozmozhnoj svyazi*. Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2019b: 599–614.
- Lipovetskij Mark. "Rodina-zhut'. O 'Proze Ivana Sidorova?' Marii Stepanovoj". — *Novaya karta russkoj literatury* <[http://www.litkarta.ru/dossier/rodina-zhut/dossier\\_2359/](http://www.litkarta.ru/dossier/rodina-zhut/dossier_2359/)>. 04.05.2008.
- Loose Rik. "A Lacanian Approach to Clinical Diagnosis and Addiction". Glynos, Stavrakakis (ed.) *Lacan & Science*. London: Karnac, 2002: 263–290.
- Lotman Yurij. "O Hlestakove". *V shkole poeticheskogo slova. Pushkin, Lermontov, Gogol'*. Moskva: Prosveshchenie, 1988: 293–324.
- Platon. "Fedr". Zhebelev, S. A. (prev.). *Tvoreniya Platona tom V: Pir. Fedr*. Peterburg: Academia, 1922: 85–173.
- Schwenger Peter. *At the Borders of Sleep: On Liminal Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Stepanova Mariya. *Proza Ivana Sidorova*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2008.
- Užarević Josip. *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*. Zagreb: Disput, 2020.
- Užarević Josip. "Treći u dijalogu (o romanu Braća Karamazovi)". Vojvodić, Jasmina (ur.) *Dvjesto godina Dostoevskog*. Zagreb: Disput, 2021: 161–183.
- Vassileva Mariya. *After the Seraph: The Nonhuman in Twenty-First Century Russian Literature*. Doctoral dissertation. Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 2019.
- Vezhlyan Evgeniya. "Metafizika tela i hora". — *Žurnal Znanya* <<https://znamlit.ru/publication.php?id=4923>>.

Петра Гребенац

ПИЈАНСТВО И ОПИЈЕНОСТ У ПРОЗИ ИВАНА СИДОРОВА М. СТЕПАНОВЕ

Резиме

У раду се разматрају пијанство и опијеност као мотив и тема, наративни елемент и структурални принцип поетске повести *Проза Ивана Сидорова* савремене руске песникиње Марије Степанове. У првом делу рада, пијанство се разматра као важна карактеристика главног јунака, која изражава његову кенотичност и граничност, али и као разноврстан књижевни мотив, који у себи обједињује многа значења. У другом делу рада деструктивна и игрива логика пијанства пореди се са формалним карактеристикама овог књижевног текста: са његовом наративном, језичком и композиционом организацијом. Закључује се да *Проза Ивана Сидорова* не само да тематизује, већ и демонстрира пијанство и опијеност.

*Кључне речи:* *Проза Ивана Сидорова*, Марија Степанова, „нови еп“, пијанство, опијеност.