

UDK 821.161.1.09-1Stepanova M. M.

*Wawrzyniec Popiel-Machnicki*

Faculty of Modern Languages and Literatures, Adam Mickiewicz University (Fakulteta za sodobne jezike in literature, Univerza Adama Mickiewicza, Poznanj)  
wawerpm@amu.edu.pl

*Bartosz Osiewicz*

Faculty of Modern Languages and Literatures, Adam Mickiewicz University (Fakulteta za sodobne jezike in literature, Univerza Adama Mickiewicza, Poznanj)  
osiebar@amu.edu.pl

*Aliaksandr Rasapou*

Faculty of Modern Languages and Literatures, Adam Mickiewicz University (Fakulteta za sodobne jezike in literature, Univerza Adama Mickiewicza, Poznanj)  
arasp@amu.edu.pl

## БЕСТИАРИЙ МАРИИ СТЕПАНОВОЙ В ПОЭМЕ “ВОЙНА ЗВЕРЕЙ И ЖИВОТНЫХ”

Настоящая статья посвящена изучению бестиарного мотива в поэме «Война зверей и животных» современной русской поэтессы Марии Степановой. Произведение является реакцией на события, произошедшие в Крыму в 2014 году, и продолжающуюся войну на Донбассе в Украине. Поэма представляет собой сложную художественную конструкцию, включающую в себя многочисленные интертекстуальные отсылки как к внетекстуальной исторической реальности, так и к текстуальной культурно-литературной традиции. Поэтика произведения опирается на центон и палимпсест. В поэме Степановой акцентируется противостояние двух воиствующих сторон – зверей и животных. С помощью художественных приемов зоопэтики писательница сравнивает людей с животными и бестиями, чтобы отыскать границу, пролегающую между ними. Поэтесса осуществляет переход в сферу общечеловеческих ценностей, подвергая переосмыслению такие оппозиции, как нечеловеческое – человеческое, материальное – духовное, природа – культура.

**Ключевые слова:** Мария Степанова, поэзия, центон, палимпсест, интертекстуальность, зоопэтика, Донбасс, «антропологическая машина», бестиарий

This article is devoted to an analysis of the poem “War of the Beasts and the Animals” by the contemporary Russian poet Maria Stepanova. Stepanova’s poem is a reaction to the events in Crimea in 2014 and to the ongoing war in Donbas in Ukraine. The poem is a complex artistic construction containing numerous intertextual connections. The poetics of the work refer to the cento and palimpsest. One can find numerous references in the text to extra-textual historical reality. Stepanova’s text emphasized the confrontation of two warring sides: beasts and animals. Using artistic techniques of zoopoetics, the poet likens human beings to animals and beasts in order to distinguish the border between them. In doing so, Stepanova enters the sphere of universal human values through images of animals and war, constructing such oppositions as non-human/human, material/spiritual and nature/culture.

**Keywords:** Maria Stepanova, poetry, cento, palimpsest, intertextuality, zoopoetics, Donbas, “anthropological machine”, bestiary

В 2015 году вышла в свет поэма Марии Степановой *Война зверей и животных*. Впервые она была опубликована в журнале «Зеркало» (Степанова 2015), а затем в сборнике *Против лирики*, в главе *Spolia*.<sup>1</sup> В скором времени поэма была переведена на другие европейские языки.<sup>2</sup> Произведение Степановой является реакцией на крымские события 2014 и последующие военные действия на Донбассе, продолжающиеся по сегодняшний день. Поэма представляет собой сложную художественную систему и обладает многочисленными интертекстуальными связями, отсылающими как к исторической реальности, так и к культурно-литературной традиции: к мифологии, Библии, древнерусской литературе, классической русской литературе, массовой советской и постсоветской культуре, а также к произведениям критического реализма, модернизма и широко понимаемого постмодернизма. Общим знаменателем семантики и архитектоники текста является топос войны. Антивоенный пафос пронизывает размышления об исторических судьбах России и Украины, а также современного человечества.

Примечательно, что Степанова включает свой текст в раздел *Spolia*. Термин *spolia* обозначал у древних римлян «доспехи и всякого рода добычу, отнятую у неприятеля в бою» и украшающую «атриум дома триумфатора» (Павленков 1907). Дейл Кинни пишет, что *spolia* — это материалы или артефакты, используемые повторно. В истории искусства *spolia* упоминаются в связи с архитектурой Древнего Рима. Это, к примеру, рельефы второго века, встроенные в четвертом веке в Триумфальную арку Константина или колонны и капители в соборе св. Петра. Современные искусствоведы используют термин *spolia* для указания на любой артефакт, вновь включенный в новый хронологический и культурный контекст, отличный от первичного.<sup>3</sup> Как утверждает Ольга Балла-Гертман, под термином *spolia* у автора *Войны зверей и животных* скрывается обзор «всей прожитой до неё культуры, новая дефрагментация этой культуры, новая её сборка на новых принципах» (Балла-Гертман 2018). Такая структура адекватно воспринимается в ракурсе интертекстуальности и концепции палимпсеста Жерара Женетта.

<sup>1</sup> Текст поэмы был включен в сборник стихотворений, написанных в период с 1995 года (Степанова 2017). На обложке издания экспонируется метроритмическая организация стихотворения. Первые попытки анализа данного произведения предприняла в своей статье И.И. Плеханова, а также Игорь Ратке в своей рецензии (См.: Плеханова 2018: 236–44; Ратке 2017: 69–73).

<sup>2</sup> В 2018 году текст был напечатан на польском языке в переводе Збигнева Дмитроцы. Польское издание было приурочено к 7-му поэтическому Фестивалю им. Чеслава Милоша, состоявшемуся в Кракове (Stępanowa 2018). В отличие от первоисточника, на монохроматической обложке польского издания представлены звери в человеческих одеяниях, застывшие в сомкнутых объятиях (автор обложки – художница Алиция Бяла). В апреле 2021 года поэма Степановой была издана на английском языке в переводе британской поэтессы Саши Дагдейл (Stepanova 2021). В английском издании на обложке использован фрагмент картины Иеронима Босха *Ad u nomon* (1508–1514). Впервые отрывки из *Войны...* в англоязычном пространстве были опубликованы в журнале *Modern Poetry in Translation* в 2017 году (Stepanova 2017).

<sup>3</sup> «The subject denoted by *spolia* is materials or artifacts in reuse. As indicated by the subheading in the *Dictionary of Art*, initially *spolia* were reused bits of ancient Rome: the second-century reliefs on the fourth-century Arch of Constantine, or the ancient column shafts and capitals in St. Peter's and other Christian basilicas [...]. Contemporary art historians use the word *spolia* more loosely, to refer to any artifact incorporated into a setting culturally or chronologically different from that of its creation» (Kinney 2006: 233–34).

Французский теоретик литературы в своей работе *Палимпсесты. Литература второй степени* [*Palimpsestes. La littérature au second degré*] предлагает новую классификацию межтекстовых отношений (Genette 1997). Так, интертекстуальный характер литературы наиболее полно выражается метафорой пространство-временного палимпсеста (Genette 1997). Палимпсест — место пересечения и сосуществования традиций, жанров, текстов и их структур, а также художественных приемов.

С палимпсестом взаимодействует центон. Он строится на уподоблении (или контрасте) фрагмента текста старому и новому контекстам (Гаспаров 2003: 1185). Центон доминирует в творчестве многих современных русских поэтов-постмодернистов – в том числе Тимура Кибирова, Александра Еременко, Нины Искренко (Азарова et al. 2016: 565), а также Марии Степановой. Текст *Война зверей и животных* не только встраивается в эту традицию, но и активно взаимодействует с западноевропейской модернистской литературой. Об этом свидетельствуют многократные отсылки в тексте Степановой к поэме *Бесплодная земля* Томаса Элиота.

Заглавный уровень исследуемого текста акцентирует противостояние двух воинствующих сторон – зверей и животных. Образ животного часто обладает отрицательными коннотациями, а зверство указывает на разные проявления жестокости. «Озверение» ассоциируется с насилием и расчеловечиванием (Środa 2020: 29–30). Автор, используя приемы зоопэтики, уподобляет человека животным и зверям, чтобы осознать границу между ними. Этот приём через образы животных и войны осуществляет переход в сферу общечеловеческих ценностей, подвергая переосмыслению такие оппозиции как: нечеловеческое – человеческое, материальное – духовное, природа – культура. Эти оппозиции являются проекциями универсального вневременного конфликта, в котором участвуют люди.

Категории «животности» и «человечности» всегда были открытыми, а взаимоотношения между ними вписывались в игру разного рода дискурсов и практик. В связи с этим отношения между животным и человеком не имели постоянного характера, «а их развитие не было линейным»; с одной стороны, животные подвергались антропоморфизации, с другой – зооморфизации подвергался человек (Środa 2020: 20). Несмотря на общую историю эволюции и общий генетический фонд, в западной цивилизации преобладало убеждение о превосходстве человека над животным, что, однако, не препятствовало поискам общего онтологического элемента (Środa 2020: 19–20). В европейской цивилизации можно выделить три концепции восприятия животных. Во-первых, это философская система Аристотеля, изложенная в трактате *История животных*; во-вторых, учение Церкви об отсутствии души у животного и об отказе ему в праве на рай; в-третьих, *Учение о методе* Рене Декарта, утверждающее отсутствие у животных вещества мышления (*res cogitans*), провоцирующем восприятие животного как машины. Вышеперечисленные концепции являются антропо-, тео- и лого-центристскими.

Они лежат в основе европейской оптики, овеществляющей животное и окончательно утверждающей человеческую гегемонию. В XIX столетии Дарвин и Ницше осуществили радикальный пересмотр сложившихся представлений о человеке. Дарвин «деконструировал теологический и эссенциалистский прогрессивизм гуманистической традиции и представил человеческую природу как продукт конфликта между различными биологическими инвариантами, борющимися за выживание» (Šroda 2020: 393), в то время как ницшеанский Заратустра провозгласил, что человека формирует внутренняя борьба между животным и сверхчеловеком. Вследствие этого человек становится «существом без сущности» (Šroda 2020: 393).

В современную эпоху в парадигме гуманитарных наук противостояние человека животному и, соответственно, противостояние человеческого нечеловеческому приобрело новые параметры. Утвердилось представление о том, что граница между человеческим и животным находится внутри человека (Агамбен 2012: 95). Иными словами, каждый человек сам решает, где заканчивается *humanitas*, а начинается *animalitas*. В связи с этим интересной представляется концепция «антропологической машины» (Агамбен 2012: 44–50) итальянского философа Джорджо Агамбена. Согласно парадоксальной концепции Агамбена, «антропологическая машина гуманизма – это иронический диспозитив, открывающий отсутствие собственной природы у *Homo* и располагающий его в неопределенном состоянии между небесной и земной природой, в состоянии парения между животным и человеческим, так что ему всегда приходится быть меньше и больше, чем он сам» (Агамбен 2012: 40). «Антропологическая машина» – это не завершенное событие, а «непрерывно протекающий процесс, который заставляет каждого индивида решать, выбирая между человеческим и животным, между природой и историей, между жизнью и смертью» (Агамбен 2012: 95). Трагические исторические события прошлого века являются доказательством того, что «решающий политический конфликт в нашей культуре, который преобладает над всеми остальными, есть конфликт между животностью и человечностью», а антропологическая «машина работает вхолостую» (Агамбен 2012: 96). Стало быть, человечество утратило человеческий облик и не сумело обрести его заново.

В поэме доказательством расчеловеченности современного человека становится поведение известного российского актера Михаила Пореченкова, поддержавшего подразделения ополченцев в аэропорту Донецка символическим выстрелом из крупнокалиберного пулемета в сторону украинских вооруженных сил. Автор превращает имя и фамилию заслуженного артиста РФ в нарицательные существительные, написанные строчными буквами, тем самым лишая его субъектности. Война, таким образом, обращает людей в опредмеченные существа, лишённые души и напоминающие бездумные механизмы. Такой прием в поэме наблюдается неоднократно («анка у пулемета», а также «майор петров» или «майор деев»). Кроме всего, указанные образы содержат интертекстуальные отсылки к роману Дмитрия Фурманова *Чапаев* (1923) и одноименному фильму братьев Васильевых (1934), а также к фронтовому стихотворению-поэме Константина Симонова *Сын артиллериста* (1941). В *Войне зверей и животных* деконструкции

подвергаются мифические образы Чапаева и Анки, а также вымышленные литературные образы майоров Петрова и Деева. Автор иронически травестирует женский персонаж («психическая атака / барабанный бой / анка у пулемета / возносится над собой») (Степанова 2017: 150). В следующем примере писательница профанирует «священную мужскую армейскую дружбу» симоновских героев, превращая это чувство в однополюю мужскую любовь. При этом она пользуется обценной лексикой с оттенком некрофилии («в ночном полку у розового дерева / майор петров ебет майора деева // в густых карманах пахотной земли») (Степанова 2017: 151).

Однако в тексте встречается исключение: имя добровольца Власа начинается с прописной буквой. При сохранении внешних атрибутов субъектности персонажа, в следующей строке оказывается, что он «две недели как мертвый» (Степанова 2017: 153). Центонный текст Степановой содержит одновременно отсылки к произведениям Томаса Элиота (*Бесплодная земля*) и Николая Некрасова (*Влас*). В первом случае интертекстуальность проявляется на уровне архитектоники текста, в другом – на уровне номинации (заимствование имени персонажа). Образы некрасовского живого праведника Власа и мертвого элиотского Флеба, две недели лежащего на морском дне, у Степановой подвергаются контаминации. Парадоксально мертвец оказывается «живее всех живых»: фигура «живого трупа» Власа возвышается над антагонистическими силами и становится образцом для подражания («Ватник или укроп, / Кто бы ты ни был, на этом заброшенном переезде / Вспомни о Власе. Влас был тебя милей») (Степанова 2017: 154)).

В тексте поэмы Степановой человек отождествляется с животным, причем внутри этого понятия автором вводится дополнительное разграничение – между собственно животными и зверями. Автор подчеркивает различие между животными и зверями, выделяя «естественность» животных и «дикость», а также «жестокость» зверей. Согласно Аристотелю, животные лишены мышления, они руководствуются инстинктом, не обладают душой, они неспособны говорить, планировать действия, принимать решения, рефлексировать красоту, нести ответственность за свои поступки, животные не в состоянии создавать сообществ и управлять ими. Поэтому в строго иерархизированной структуре, предложенной Аристотелем, существа с менее совершенными умственными способностями функционируют ради того, чтобы служить существам со способностями более совершенными (Środa 2020: 24). В христианстве животные не могут быть спасены, поскольку у них нет души и они не умеют оценивать свое поведение. В картезианстве животные, в отличие от людей, напоминают механизмы, которые «не говорят, следовательно, не думают» (Środa 2020: 24). Более того, согласно Декарту, животные не испытывают чувств.

В тексте поэмы Степанова создает собственную модель «антропологической машины», сущность которой заключается в изображении становления современного человека. Вооруженный конфликт на востоке Украины сводит людей – а за ними и героев поэмы – к животным. Более того, на фоне указанного конфликта существенной становится оппозиция «свой – чужой»: «животное – это не только

полноценная метафора „чужого”, но и вся констелляция метафор „чуждости”. Это совокупность различных гетерономических элементов, которые можно изобретать или открывать, устанавливая – посредством отрицания – то, что человеческое» (Šroda 2020: 19). В результате в *Войне зверей и животных* фигура животного прочитывается еще и как маска, за которой скрывается человек, а действие превращается в маскарад.

В заглавии поэмы подчеркивается, что звери и животные находятся в состоянии войны. Топос войны у поэтессы является центральным элементом, организующим на уровне поэтики и разрушающим на уровне семантики. Текст содержит множество референций, относящихся к конкретным военным эпизодам российской истории, начиная со второй половины X века и похода князя Игоря на половцев, через гражданскую войну, Первую и Вторую мировые войны, Великую Отечественную войну, заканчивая современным конфликтом на востоке Украины. Эти события задают временные координаты и образуют композиционную рамку произведения. Некоторые из них одновременно являются и литературными и культурными реминисценциями. Поэтесса, используя прием палимпсеста, говорит о постоянном характере войны. Все перечисленные войны накладываются друг на друга, образуя смысловой центр произведения.

У Степановой пространство войны содержит свои атрибуты: «мертвая глина», «тепленький автомат», «колесница», выдавливающая «костный сок», «кости лежащие под березонькой», «бедная земля», на которой «холод на хлад помножен», «легкий пепел», «зарытые вражьи голоса», «папироска смертельная в зубах», «поле военных действий», «бронетехника», разговоры «убитого с убитым» и «убивцем», «взрывная волна», берущая «кости в объятья», «оторопелые выжившие деревья», «дымящиеся смертные кирпичи», «холм под сугробом», «надпись на табличке», «надпись на камне». Все эти образы связывает смерть, распад, тление, энтропия, порой с ярко выраженными инфернальными коннотациями. Отдельные элементы образности у Степановой восходят и творчески преобразуют мотив смерти, проходящий через всю поэму Элиота *Бесплодная земля*: «Я думаю, что мы в крысином ходе, / Где мертвецы порастеряли кости» (Элиот 2000); «Мертвые кости чар не таят» (Элиот 2000); «Куда мертвецы накидали костей» (Элиот 2000) и др. Таким образом, возникает пространство, наделенное чертами потустороннего мира, в котором блуждают тени умерших, а хранителями жизни остаются лишь животные и растения.

Наталья Лихина выделила такие типологические общности, как «анималистика, в которой фигурируют животные, реально существующие в природе, и *бестиарий*, в котором наличествуют звери, в природе не существующие» (Лихина 2011: 149).

Художественный мир *Войны зверей и животных* обладает своей собственной флорой, фауной и бестиарием. Поэтесса создает универсальную мифопоэтическую картину мира, в которой образы животных изобилуют разнообразными философскими смыслами. В поэтике произведения Степановой значимость

зооморфного кода выражается высокой частотой употребления анималистических наименований. Животные у писательницы принадлежат к воздушной, земной и водной стихиям – птицы (ласточка, орел, голубь, утка, соловей); насекомые (комар, песья муха, стрекоза); земноводные и пресмыкающиеся (лягушка, змей); млекопитающие, как домашние (корова, коза, лошадь, собака), так и дикие (лисица, медведь, заяц, суслик); водную – рыбы (камбала, сельдь). Обилие этих наименований позволяет предположить, что они составляют важнейший элемент структуры произведения и имеют ключевое значение в его интерпретации. В процессе анализа этих образов необходимо отличать зоонимы (первичные наименования животных) от зооморфизмов (метафорических и символических значений), которые составляют зооморфный код поэмы *Война зверей и животных*.

Заглавие произведения Степановой отсылает к пародийной поэме *Батрахомиамахия* (с др.-греч. *Война лягушек и мышей*), написанной гекзаметром. Однако, по словам Анны Глазовой, «в отличие от древнегреческой пародии, война зверей и животных у Степановой – не фарс, а фарс наизнанку, в котором абсурдны и смехотворны не лягушки и мыши, а сама война как способ разрешения конфликтов между людьми» (Глазова 2017). Отсылка к *Батрахомиамахии* содержит и другой смысл. В древнегреческой мифологии божество наказывает человека за непослушание, лишая его разума или низводя до уровня дикого животного. Итак, миф превращения людей в животных, особенно хищных, прочитывается как знак человеческого регресса, возвращения к дикой и примитивной формам существования (Środa 2020: 39).

Степанова дважды использует образ лягушки для анималистического сравнения: «как лягушачий голый труп / под солнцем на пути» (Степанова 2017: 149), «птица птице из уст в уста / передает как лягушку / точное знанье» (Степанова 2017: 151). Связующим звеном этих, казалось бы, совершенно разрозненных образов, является война: «этой ночью / над полем военных действий / нахтигаль говорит с нахтигалью / соловья от непониманья» (Степанова 2017: 151).

Фигура птицы также выполняет двойную функцию. С одной стороны, нахтигаль (нем. *Nachtigall* – «соловей») дает точные пространственно-временные координаты. Это прямая отсылка к событиям Второй мировой войны, во время которой на территории Украинской советской социалистической республики действовало специальное подразделение Вермахта (*Battalion Ukrainische Gruppe Nachtigall*), состоящее преимущественно из украинских националистов (Kalba 1995). С другой стороны – обыгрывается значение слова «соловеть», производное от зоонима «соловей». Итак, зооморфный литературный код Степановой содержит в себе параллель между человеческим и анималистическим мирами, в которых пищей для птиц являются лягушки, а для солдат – точные разведанные о местонахождении противника:

земляная цезура  
между зрячим и зрячим пятном  
между крапчатой зоной огней

подогретых соседством жизни —  
и ответным свеченьем

между ними слепоты древесного мха  
перелеты томительные

бронетехника  
линзы  
наводящиеся на движенье (Степанова 2017: 151).

Зоонимы и зооморфизмы появляются уже в первых строках произведения, отсылающих к новейшему историческому времени – осени 2013 года, считающейся началом украинского Евромайдана. Одновременно этот образ прочитывается как литературная реминисценция, соотнесенная с лунарной символикой и мифопоэтикой *Конармии* Исаака Бабеля. Описанная им война 1920 года, являющаяся последствием Октябрьской революции и гражданской войны, сопровождается образами луны и лошади. Степанова интегрирует бабелевские образы, задавая координаты художественного пространства поэмы:

неябрь  
безлошадный месяц несытый  
гонит из мертвой глины  
крестьян, к земле прикрепленных  
собак и коров, полегших костями  
затонувшую почву  
железную ложку  
ручьи, несущие к устью ртутное серебро (Степанова 2017: 145).

В этой миниатюре, как и у Бабеля, представлена ночная переправа через реку, над которой взошла луна. В рассказе *Переход через Збруч*, открывающем конармейский цикл, «аллегорическая переправа через поток времени свершается „поверх лунных змей” и ведет в оставленное Богом для человека „пустое” пространство, где „все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блестящую, беспечную голову, бродяжит под окном”» (Andruszko 1993: 31). Таким образом, Степанова использует модернистский литературный код, запускающий поэтический нарратив.

В поэме также проявляется эстетика восточнославянского фольклора, ярким примером которой является зачин и образный ряд, заимствованный из русской народной сказки *Теремок* («Чей домик-теремок? Кто в тереме живёт?») (Голстой 2007: 34); у Степановой «кто там едет по васильевскому спуску / к храму василия блаженного» (Степанова 2017: 153)). Таково происхождение различных анималистических персонажей: лисицы, зайца-русака, комара и мухи. В *Войне зверей и животных* эти образы использованы в качестве маркеров сказочного дискурса мифологического мышления. Критике подвергается та часть современного русского общества, для которого характерно инфантильное сознание и поведение, для которого война является всего лишь игрой. Сказочные персонажи Степановой

восходят также к басням Эзопа (Глазова 2017), в которых фигуры животных выступают в качестве человеческих масок. Эзопов язык является лишь одной из возможностей комментирования реальности в зоопозитике Степановой. Центонный текст анализируемого стиха содержит и другие отсылки к текстам культуры и внетекстовой реальности. Образы насекомых, появляющиеся в фольклорном контексте, обладают также библейскими коннотациями («комариный стон / заглушает звон колокольный» (Степанова 2017: 153); «[отдают солидарный голос] песьи мухи, / от еды оторвавшись / осуществляя тактическое кружение» (Степанова 2017: 153)). Они перекликаются с ветхозаветной Книгой Исхода, в которой говорится о наказании египтян за отказ освободить евреев. Библейская образность десяти казней египетских является призмой, через которую проходит и специфически преломляется художественное сознание автора, изображающего русско-украинскую войну. Возникает неожиданное сопоставление: нынешняя Россия стала бедствием, обрушившимся на Украину:

кто ж не хочет  
тихого дону попить из дедовой кружки  
и вернуться назад, утираясь  
и на даче мангал разводить  
посыпая крошку укропом  
засыпая землей (Степанова 2017: 153).<sup>4</sup>

Кроме всего, в процитированном отрывке, отсылающем к древнерусскому *Слову о полку Игореве* (1185) и *Тихому Дону* (1928–1940) Михаила Шолохова, выражается попытка оправдать государственную потребность победной войны защитой национальных интересов.

«Каждую эпоху – пишет Анна Вечоркевич – можно описать через призму создаваемой ей монстров» (Wieczorkiewicz 2013: 362). Не иначе дело обстоит и у Степановой. Наряду с реально существующими животными в поэме *Война животных и зверей* появляется библейская бестия – Левиафан:

в духе бурне  
в голосе хлада тонка  
та, что левиафана берет на ручки, как маленького ребенка  
и та, что идет по ржи,  
присутствуют при этом, происходящем  
смотрят, не отвоя  
молча (Степанова 2017: 157).

Этот образ привязан к конкретной топографической точке, а именно украинскому селу Бурное, с 2014 года находящемуся под контролем самопровозглашенной Донецкой Народной Республики. Иными словами, это территория войны, а

---

<sup>4</sup> Художественный образ «крошки, посыпанной укропом» и «засыпанной землей», построен на игре слов, в которой «укроп», кроме собственного значения (растение), обладает и переносным смыслом (после событий 2013–2014 года – гражданин Украины).

Левиафан, символизирующий разрушительную силу и привносящий смерть в этот мир, является причиной и стороной конфликта. Представляется, что попытка приручить монстра приводит к неизбежной трагедии – гражданской войне.

Россия воплощается в образе Левиафана не только в поэме Степановой, но и в культовом фильме Андрея Звягинцева, в котором этот образ вынесен в название.<sup>5</sup> Проводя параллель между практически одновременно вышедшими в свет поэмой и кинокартиной, скорее всего, можно говорить об общности художественной образности. У русского режиссера Левиафан отождествляется с современной Россией, в которой произошло сращение церковной власти и государства, не считающегося с человеческой жизнью и сметающего все на своем пути. У русской поэтессы Левиафан, с одной стороны, обладает чертами библейского чудовища и поэтому его можно рассматривать как часть авторского бестиария, с другой – он является воплощением государства в гоббсовском понимании. Английский философ в трактате *Левиафан* с 1651 года говорит о двух основных идеях государства. Первая заключается в том, что человечество находится в состоянии постоянной «войны всех против всех» (*Bellum omnium contra omnes*), вторая – в том, что люди настроены по отношению к себе враждебно; вместо того, чтобы быть друг для друга Богами, оказывается, что «человек человеку волк» (*Homo homini lupus est*) (Гоббс 1989: 271, 1991: 95, 162)

Деградация, разрушение и в конечном итоге исчезновение гуманизма сопряжено с массовыми убийствами, апогей которых совпадает с Холокостом, после которого любое творчество как таковое казалось впредь невозможным. Принято считать, что тогда наступил конец гуманизма, и после Катастрофы поэзия не имела права на существование. Степанова в своей поэме воспроизводит самые кровавые моменты истории и, сосредоточиваясь, главным образом, на войнах XX столетия, пишет о разрушении ценностей, приведшем к утрате человечности и субъективности. Поэтесса создает дуалистический образ мира, в котором бестия противопоставлена животному и в котором нет места для человека. Потеря субъективности (дегуманизация, десубъективация) проявляется также в поэтике произведения, в котором наблюдаются разрушение единой нарративной структуры и ее прогрессирующая деиндивидуализация. На уровне содержания эта проблема выражается в деконструкции «метафизики присутствия». Вооруженный конфликт на востоке Украины для автора поэмы *Война зверей и животных* является поводом для историософских раздумий о современной России, а также для культурологической и антропологической рефлексии о «смерти человека» и состоянии человечества в целом. В своих поэтических строках писательница руководствуется императивом Фуко, требующим отказаться от «химер новых типов гуманизма», являющихся проекциями идей, и начать поиск человека (Фуко

---

<sup>5</sup> Кинокартина *Левиафан* режиссера Андрея Звягинцева была удостоена приза за лучший сценарий в рамках 67-го Каннского кинофестиваля в 2014, а в 2015 году номинировалась на премию «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке». *Левиафан* в глазах западной критики стал самой значительной русской картиной в постсоветской кинематографии.

1994: 36). По словам Фуко, «человек – всего лишь недавнее изобретение»; «малый холмик в поле нашего знания, и что он исчезнет, как только оно примет новую форму» (Фуко 1994: 36). Степанова запускает «антропологическую машину» Агамбена и при помощи топоса войны и фигуры животного производит новую концепцию человека.

## ЛИТЕРАТУРА

- Czesław ANDRUSZKO, 1993: *Жизнеописание Бабеля Исаака Эммануиловича*. [Żizneopisanie Babelja Isaaka Ęmmanuiloviča.] Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- G rard GENETTE, 1997: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Transl. Channa Newman, Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Mirosław KALBA, 1995: *Nachtigal – ukraiński batalion 1941 r.* Lw w: Drużyny Ukraińskich Nacjonalist w.
- Dale KINNEY, 2006: The Concept of Spolia. *A Companion to Medieval art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Ed. Conrad Rudolph. Malden: Blackwell Publishing. 233–52.
- Magdalena ŚRODA, 2020: *Obcy, inny, wykluczony*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Maria STEPANOVA, 2018: *Wojna bestii i zwierząt*. Przeł. Zbigniew Dmitroca. Lusowo: Wydawnictwo Wolno.
- Maria STEPANOVA, 2017: *War of the Beasts and the Animals*. Transl. Sasha Dugdale. *Modern Poetry in Translation 3*. [В сети](#).
- Maria STEPANOVA, 2021: *War of the Beasts and the Animals*. Transl. Sasha Dugdale. Hexham: Bloodaxe Books.
- Anna WIECZORKIEWICZ, 2013: *Monstrarium*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Джорджо АГАМБЕН 2012: *Открытое. Человек и животное*. Ред. М. Маяцкий, Д. Новиков. Пер. Б. М. Скуратова. Москва: РГГУ (Современные гуманитарные исследования).
- [Giorgio AGAMBEN 2012: *Otkrytoe. Ćelovek i životnoe*. Red. M. Majackij, D. Novikov. Per. B. M. Skuratova. Moskva: RGGU (Sovremennyye gumanitarnyye issledovanija).]
- Наталья АЗАРОВА, Кирилл Корчагин, Дмитрий Кузьмин, Владимир Плуногиан, 2016: *Поэзия*. Учебник. Москва: ОГИ.
- [Natal'ja AZAROVA, Kirill KORĀAGIN, Dmitriij KUZ'MIN, Vladimir PLUNGIAN, 2016: *Po zija*. Uĉebnik. Moskva: OGI.]
- Ольга Балла-Гертман, 2018: *Есть во тьме невидимый берег*. Радио Свобода. [В сети](#). [Ol'ga BALLA-GERTMAN, 2018: *Est' vo t'me nevidimyj bereg*. Radio Svoboda. [V seti](#).]
- Михаил ГАСПАРОВ, 2003: Центон. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Ред. Александр Н. Николюкин. Москва: НПК Интелвак. 1185.
- [Mihail GASPAREV, 2003: Centon. *Literaturnaja  nciklopedija terminov i ponjatij*. Red. Aleksandr N. Nikoljukin. Moskva: NPK Intelvak. 1185.]
- Анна Глазова, 2017: *Поэзия как обращение к Другому*. Проект colta.ru. [В сети](#). [Anna GLAZOVA, 2017: *Po zija kak obraĉĉenie k Drugomu*. Proekt colta.ru. [V seti](#).]

- Томас Гоббс, 1991: Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского. *Сочинения в двух томах. Том 2.* Москва: Мысль. 9–544.  
 [Thomas HOBBS, 1991: *Leviafan, ili Materija, forma i vlast' gosudarstva cerkovnogo i graždanskogo. Sočinenija v dvuh tomah. Tom 2.* Moskva: Mysl'. 9–544.]
- Томас Гоббс, 1989: О гражданине. *Сочинения в двух томах. Том 1.* Москва: Мысль. 270–506  
 [Thomas HOBBS, 1989: *O graždanine. Sočinenija v dvuh tomah. Tom 1.* Moskva: Mysl' 270–506.]
- Наталья Лихина, 2011: Бестиарный мотив в русской литературе. Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта 8. 149–54.  
 [Natalija LIHINA, 2011: *Bestiarnyj motiv v russoj literature. Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta 8.* 149–54.]
- Флорентий Ф. Павленков, 1907: *Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Санкт Петербург: Типография Ю.Н. Эрлих. В сети.*  
 [Florentij F. PAVLENKOV, 1907: *Slovar' inostrannyh slov, vošedših v sostav russkogo jazyka.* Sankt Peterburg: Tipografija Ju.N. Ėrlikh. [В сети.](#)]
- Ирина ПЛЕХАНОВА, 2018: Литературная классика XX века: актуальные подходы: монография: посвящается 100-летию со дня рождения А.М. Абрамова. *Гражданская поэзия Марии Степановой: между неопределенностью «я» и неоспорностью смысла.* Ред. Тамара А. Никонова. Воронеж: Издательский дом ВГУ. 236–44.  
 [Irina PLEHANOVA, 2018: *Literaturnaja klassika XX veka: aktual'nye podhody: monografija: posvjaščается 100-letiju so dnja roždenija A.M. Abramova. Graždanskaja poezija Marii Stepanovoj: meždu neopredelennost'ju «ja» i nebespornost'ju smysla.* Red. Tamara A. Nikonova. Voronež: Izdatel'skij dom VGU. 236–44.]
- Игорь РАТКЕ, 2017: Возможность поэзии и ничего личного. Степанова Мария. Против лирики. Стихи 1995–2015. Москва: Издательство АСТ, 2017, р. 448. *PROSŌDIA* 7. 69–73.  
 [Igor' RATKE, 2017: *Vozmožnost' poezii i ničego ličnogo.* Stepanova Marija. Protiv liriki. Stihi 1995–2015. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2017, p. 448. *PROSŌDIA* 7. 69–73.]
- Мария СТЕПАНОВА, 2015: Война зверей и животных. *Зеркало* 45. [В сети.](#)  
 [Marija STEPANOVA, 2015: *Vojna zverej i životnyh. Zerkalo 45.* [В сети.](#)]
- Мария СТЕПАНОВА, 2017: *Против лирики.* Москва: АСТ.  
 [Marija STEPANOVA, 2017: *Protiv liriki.* Moskva: AST.]
- Алексей Толстой, 2007: Теремок. *Русские народные сказки.* Ред. Иван Цыганков. Тула, Москва: Родничок и Астрель. 34–49.  
 [Aleksej TOLSTOJ, 2007: *Teremok. Russkie narodnye skazki.* Red. Ivan Cygankov. Tula, Moskva: Rodničok i Astrel'. 34–49.]
- Мишель Фуко, 1994: *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.* Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой, вступ. ст. Н.С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сэд.  
 [Michel FOUCAULT, 1994: *Slova i veščī. Arheologija gumanitarnyh nauk.* per. s fr. V. P. Vizgina, N. S. Avtonomovoj, vstup. st. N.S. Avtonomovoj. Sankt-Peterburg: A-cad.]
- Томас СТЕРНС ЭЛИОТ, 2000: *Бесплодная земля.* [В сети.](#)  
 [Thomas STEARNS ELIOT, 2000: *Besplodnaja zemlja.* [В сети.](#)]

## POVZETEK

Razprava je posvečena analizi pesnitve *Vojna zveri in živali* sodobne ruske pesnice Marije Stepanove. Pesnitev je odziv na dogodke na Krimu leta 2014 in na trenutno vojno v Donbasu v Ukrajini in kot kompleksna umetniška konstrukcija vsebuje številne medbesedilne povezave, dva osrednja pesniška postopka pa sta centu in palimpsest. V besedilu lahko najdemo tudi številne reference na zunajtekstovno zgodovinsko realnost. Pesničino besedilo izpostavlja soočenje dveh vojskujočih se strani: zveri in živali. Z umetniškimi tehnikami zoopoetike pesnica človeka primerja z živalmi in zvermi, da bi razločila mejo med njimi. Pri tem preko podob živali in vojne Stepanova prehaja na področje univerzalnih človeških vrednot, kjer vzpostavlja in raziskuje opozicije, kot so nečloveško – človeško, materialno – duhovno in narava – kultura.