Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Институт иностранных языков и культур
Отделение славистики

# ЭССЕ МАРИИ СТЕПАНОВОЙ: ЖАНР И ТРАДИЦИИ

Магистерская выпускная работа
студентки отделения славистики
**Манцы Арнуш**

Научный руководитель
Ассоциированный профессор отделения
славянской филологии Р. Г. Лейбов

Тарту 2025

**РЕЗЮМЕ**

В этой работе мы затрагиваем проблему русской эссеистики на основе исследования конкретного примера эссе современной авторки Марии Степановой. Ее эссе пользуются большой популярностью как у русскоязычной, так и у международной аудитории. Они вписываются в ее более широкий литературный проект и отличаются определенным набором «степановских» тем и формальных характеристик, присущих этому жанру. Одновременно ее эссеистика основательно переформулировала жанр эссе в русскоязычном культурном пространстве. В нем обнаруживаются два главных направления эссе: литературно-критическое и мемуарное. Эссеистика Степановой принадлежит к обоим этим направлениям. Кроме того, в отличие от западной традиции, формирование жанра русского эссе происходило по иным законам, о чем свидетельствует также ограниченное число источников по русскоязычной эссеистике. Тем не менее, как в западной, так и в русской «вариации» жанра, несмотря на его размытые границы и свободную структуру, можно выделить ряд общих тематико-формальных характеристик. К ним, в частности, относятся: использование первого лица, описание личного опыта, свободный выбор темы обсуждения, фрагментарность письма, интертекстуальные отсылки, стремление к созданию публичного пространства для обсуждения темы эссе, а также пограничное положение эссе между документальным и художественным письмом.

**Ключевые слова:** эссе, эссеистика, М. Степанова, литературный проект, мемуарное эссе, литературно-критическое эссе, публичное пространство.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

**ВВЕДЕНИЕ** ..... **4**
**ГЛАВА 1. МАРИЯ СТЕПАНОВА КАК ЛИТЕРАТОР** ..... **12**
**1.1 Литературная деятельность М. Степановой** ..... **12**
**1.2 Память, говори** ..... **16**
**1.3 Читательская аудитория** ..... **24**
**ГЛАВА 2. ЭССЕИСТИКА МАРИИ СТЕПАНОВОЙ** ..... **28**
**2.1 *Один, не один, не я* (Новое издательство, 2014)** ..... **29**
**2.2 *Три статьи по поводу* (Новое издательство, 2015)** ..... **54**
**2.3 *Против нелюбви* (АСТ, 2019)** ..... **60**
**2.4 Отдельные эссе** ..... **64**
**2.5 Общие замечания об эссе М. Степановой** ..... **68**
**2.6 Русская эссеистика и переводные эссе в России** ..... **74**
**ЗАКЛЮЧЕНИЕ** ..... **80**
**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ** ..... **82**

## ВВЕДЕНИЕ

Цель настоящего исследования — проанализировать особенности русской эссеистики на примере произведений Марии Степановой. Степанова, как мы покажем, является одной из наиболее значимых фигур современной русской эссеистики, поэтому мы решили выбрать ее эссе для углубленного исследования. Проблему нашей работы мы будем рассматривать с нескольких точек зрения, основанных на изначальном исследовательском вопросе: почему Мария Степанова пользуется большой популярностью как авторка эссе у русскоязычной и международной аудитории? Вопрос этот многослоен и влечет за собой ряд сопутствующих вопросов: Что такое жанр эссе вообще и каковы его характеристики? В чем заключаются различия между западной и русской традициями эссеистики? Как эссе Марии Степановой вписываются в контекст русской эссеистической традиции? Какие черты характеризуют эссеистику Степановой и каким образом в ее текстах реализуются общие закономерности жанра? Нас также будет интересовать, где и как издавались и переиздавались ее эссе, кто и где их читает в русскоязычном и международном культурном пространстве и как они переосмысляют и перестраивают эти общественные пространства.

Сразу укажем, что жанр русского эссе в силу популярности и значимости эссе Степановой не только в значительной мере переформулировался, но и вообще приобрел свое современное состояние. Не будет преувеличением сказать, что эссе Степановой – образец нового русского эссе. Здесь возникает вопрос: что тогда является «старым», досовременным русским эссе? В нашем тексте мы затронем также эту проблему. Тем не менее, уже заранее следует предупредить, что исследование русского эссе оказалось более сложной задачей, чем мы думали вначале. Как мы покажем в продолжении работы, жанр эссе является одним из самых, если не самым зыбким (не)литературным жанром, поэтому его можно рассматривать с разных точек зрения. Мы сосредоточим внимание непосредственно на анализе текстов эссе Степановой, что, на наш взгляд, соответствует литературоведческому подходу.

Мы постараемся обратиться к истории жанра и перечислить тексты, определяемые авторами как эссе, с учетом того, что жанр эссе в европейской и русской традициях формировался по-разному. Также мы коснемся философского аспекта, поскольку эссе как жанр в Европе тесно связан с развитием философского дискурса. При этом мы столкнулись с большим количеством источников, сильно отличающихся друг от друга.

Это осложнило процесс исследования и подтвердило, что жанр эссе не имеет резко очерченных границ. В этом проявляется гибридная природа жанра, вытекающая из его промежуточного положения между фикцией и разными типами нон-фикшн. У эссе нет четких жанровых определений кроме того, что его объектом может быть все что угодно, и написано оно обычно от первого лица для «размышляющей» аудитории или для формирования такой аудитории. Каждое конкретное эссе, как мы покажем на примере текстов Степановой, по-разному использует стилистические и тематические потенциалы жанра. Эссе всегда ориентировано на публичное пространство и таким образом создает возможность для общественного обсуждения затронутых в нем тем.

Работа состоит из Введения, двух глав, разбитых на параграфы, и Заключения. Использованная литература в алфавитном порядке приведена в конце.

Во Введении мы коснемся философского контекста жанра эссе. Причина этого решения заключается в том, что такой подход применим к исследованию русского эссе лишь частично, как будет показано далее, поскольку он играет ограниченную роль в понимании исторического становления русской эссеистической традиции. Тем не менее, возможно, именно философский аспект открывает дальнейшие направления исследования русского эссе, которые уже лежат за пределами нашей работы.

Первая глава сосредоточена на общем описании литературной деятельности Степановой с целью лучшего понимания значения и роли эссеистики в ней. Особое место мы уделили разговору о большом тексте Степановой — «Памяти памяти», поскольку он может быть рассмотрен как своего рода «супер-эссе». Последний раздел посвящен читательской аудитории Степановой.

Во второй главе мы проанализируем три сборника ее эссе, чтобы обозначить их общие темы, структуру, авторов, на которых они опираются, и коснуться их стилистических особенностей. В последнем подразделе этой главы мы попытаемся наметить традицию русских эссе, в которую, по нашему мнению, можно поместить эссе Степановой. Хотя именно здесь неполнота и фрагментарность охвата источников заметно усложнили наше дело, мы постарались рассмотреть эссеистическую деятельность Степановой сквозь историческую призму русской эссеистики, сколь бы приблизительной она ни была.

В Заключении представлены итоговые ответы на наши исходные вопросы.

Перейдем теперь к тому подразделу Введения, который составляет короткую дополнительную часть нашей работы, представляющую наши исходные позиции во взгляде на эссе как пространство возникновения субъекта и на пограничное положение жанра эссе по отношению к устоявшимся нарративам. В силу этого некоторые исследователи приписывают эссеистике подрывающие общие и устойчивые течения мыслей качества. Философский взгляд на эссеистику тесно связан с этимологией названия жанра. Им интересуются преимущественно западные исследователи эссе, но наряду с ними к этому подходу часто обращаются и русские литературоведы. Взгляд на эссе как философский, а не литературный жанр, развивался, прежде всего, среди западных исследователей[1].

В общем, особенности эссе или, лучше сказать, эссеистического образа мышления, которые поражают исследователей и философов, заключаются в следующем: фрагментарности, внимании на личном авторском «я» и личном опыте; выделении сингулярного и конкретного (и не просто частного – партикулярного) вместо универсального и «аксиоматического»; мельтешении мыслей и впечатлений; отстраненном взгляде, который часто превращается в иронию, если не цинизм; произвольности материала; прозрачности образов; сравнивании несравнимого; игривом сочетании несочетаемого и прочее. Из всего сказанного логично вытекает, что суть эссе лежит в его «жанровой нежанровости». Другими словами: «Эссе — частью признание, как дневник, частью рассуждение, как статья, частью повествование, как рассказ. Это жанр, который только и держится своей принципиальной внежанровостью» [Эпштейн 2005: 11].

Уже в древнегреческом мире обнаруживаются корни эссеистического мышления, преимущественно в сократовских диалогах. Вопрос сократовских бесед прежде всего касается человека и его бытийного опыта [Fridl 2010: 124], чтобы определить свое положение в космосе и меру самого себя. Как известно, дельфийский оракул предсказал: «Познай самого себя», и именно это пророчество выполнял Сократ, когда, прекрасно понимая человеческое неведение, занимался философией как самоисследованием и рассмотрением парадоксов бытия. В рамках сократовской мысли мы должны понимать

[1] Которых, на самом деле, гораздо больше, чем русских. Как мы полагаем, такое положение дел указывает на принципиальную разницу в месте эссеистики на Западе и в русском культурном пространстве. Это понятно: эссе является по сути западным «изобретением», относящимся к западной истории как истории возникновения субъекта. Этого аспекта мы рассчитываем коснуться в продолжении работы.

и Платона с его теорией идей. Ее обычно сводят к дуализму *идея – вещь*, *общее – частное* или *вечно существующее – отдельно существующее*, всегда в пользу универсального. Тем не менее, Фридл утверждает, что Платон не отвергает значимости реально существующего, приписывая истину идее как предельной всеобщности, но указывает на относительный характер истины в пределе частного [там же: 123]. Дело не в том, что индивидуальная истина лжет или как бы затеняет «истинную истину», но в истине другого рода. Такая истина, на самом деле, воплощается во множественном числе, ведь конкретное существование представляет собой плюрализм реальности. Живущая мысль (вместо абстрактной) в зависимости от каждой конкретной ситуации общения – это движущая сила Диалогов. Эссе, согласно Осойник, представляет собой древнегреческое творческое начало (*poiesis*) как способ раскрытия и выявления самой истинной истины (*aletheia*), то есть, парменидовского обнаженного Бытия [Osojnik 2010: 203]. Кроме того, в отношении к Другому выясняется наше собственное положение в мире. Эссе поэтому мы должны понимать не просто как форму или литературоведческий жанр (точно не в древнегреческом мире), но как внеисторический тип мышления. Оно не просто созерцание, вырванное из жизненного опыта, но скорее в манере действования в мире и чувства встроенности в нем [124]. Другими словами, речь идет о саморефлексии – «Я» смотрит на себя и становится предметом своего «изучения». Разве «я» в эссеистическом отношении к себе не занимает место Другого, точно так же как сократовское «я» в отношении к собеседнику в «Диалогах», внутренняя форма которых опирается на взаимоаффирмацию «я» через Другого и Другого через «я»?

Наряду с призывом «Познай самого себя» Мишель де Монтень начинает свои «Опыты» с того, что эссе – это рефлексия «я» [Fridl 2010: 122]. Во вводном эссе «К читателю» он пишет: «Но я хочу, чтобы меня видели в моем простом, естественном и обыденном виде, непринужденным и безыскусственным, ибо я рисую не кого-либо иного, а себя самого» [Монтень 1958]. Монтень обращается не только к себе как предмету наблюдения, но также к читателю, чем созидается чувство близости [Дмитровский 2013: 43]. В этой же манере в главе «О том, что философствовать – это значит учиться умирать» Монтень в соответствии с сократовской и стоической мыслями (которые в виде жизненного принципа воплощали Сенека, Эпикур, Лукреций и прочие) в XVI-ом веке пишет о своем собственном процессе самопознания: «Я хочу, чтобы люди действовали, чтобы они как можно лучше выполняли налагаемые на них жизнью обязанности, чтобы смерть

застигла меня за посадкой капусты, но я желаю сохранить полное равнодушие и к ней, и, тем более, к моему не до конца возделанному огороду» [Монтень 1958: 113].

Если мы обратим внимание на этимологию слова «эссе», то мы можем сразу увидеть, что русское слово «опыт» употребляется не случайно и тесно переплетается с происхождением слова «эссе» и тем, как оно сначала входило в западную традицию эссеистики. Сначала рассмотрим этимологию: на французском «эссе» обозначает «попытку» и «набросок» [Дмитровский 2013: 43]. Оно происходит от латинского слова *exagiare*, глагола, означающего «взвешивать», чем, на самом деле, и является эссе – оно постоянно проверяет, добавляет, отнимает, и вновь проверяет, как будто бы тщательно следует за написанным, но заодно оно ему позволяет продвигаться в любых направлениях, так как эссе, напомним, избегает научного дискурса [Štuhec 2002: 364]. Не следует забывать еще о латинском существительном *exagium* или *esagium* («взвешивание», «весы», «измерение»), отсылающем к глаголу *exigo*, который состоит из приставки *ex-* («из-», «от-») и корня *ago* («действовать», «двигать») [Жолковский: 9]. У него есть целый ряд значений: «<...> изгонять, вытеснять, лишать, катить, пускать, устранять, пронзать, размахиваться, вывозить на продажу, отвергать, требовать, спрашивать, взыскивать, взимать, смотреть за работой, совершать, заканчивать <...>, проводить, проживать, переносить, приспособлять, взвешивать, исследовать, оценивать, измерять, обдумывать <...>» [там же]. Французский потомок *essai* расположен в том же самом семантическом поле «пробности», где приоритет отдается не столько художественным достоинствам текста или внешней реальности, сколько самому процессу письма и связи текста с автором, результатом чего является субъективность, некатегоричность, фрагментарность и эскизный характер самого письма [Жолковский 2008: 4].

Одну из ключевых точек развития жанра эссе мы обнаруживаем у философа Фрэнсиса Бекона. Также оно представляло собой очень важный образ мышления у немецких философов и писателей эпохи романтизма. Наиболее четко оно воплотилось в афоризмах и фрагментах Фридриха Шлегеля, которые на самом деле напоминают рубленый образ письма у Василия Розанова. Эссе занимает важное место также в публицистике, которая отличается от более широкой сферы журналистской деятельности критерием выделенной субъективной авторской оценки. М. Йуван замечает, что уже в середине XV века при помощи печати (в форме нерегулярных изданий новостей и разных объявлений о каких-нибудь событиях) и в соотношении с

растущей полифонией дискурсов в публичном пространстве, возник новый вид трансверсального дискурса, который, как роман Нового времени, направлен в протекающее, изменчивое и разновидное происходящее настоящего момента [2010: 169]. Только в XVII веке новость приобретает статус ценного товара, поэтому в Европе начинают выпускать «прототипы» газеты, предназначенные более или менее массовой аудитории [Juvan: 170], а к началу XVIII века за ними последовали также литературные и нравственные журналы, например «Tatler» и «Spectator». Таким образом постепенно создавалось публичное пространство и культура интимного молчаливого чтения, с помощью которого каждый имел возможность сформулировать свое собственное отношение к публичным делам, которое вписывалось в сферу общего переживания реальности.

В начале XX в. произошла т. н. эссеизация романа (как, например, у Роберта Музиля, Марселя Пруста, Франца Кафки, Джеймса Джойса), посредством которой однозначная действительность разламывается на отдельные части, но у всех есть одинаковое право на существование. Очень заметную фигуру в исследовании жанра эссе представляет собой Теодор Адорно и его трактат «Эссе как форма». Адорно ярко выступает на стороне эссеистического образа мышления как примененного франкфуртской школой «оружия» негативной диалектики и критической теории. Франкфуртская критическая школа отличается резким осуждением массовой культуры (как культуры отмирания мышления, обезличивания и индустриализации культурной продукции) модерного времени и научно объективизирующего дискурса, установленного в эпоху Просвещения [Celikates, Flynn 2023: 7]. Правда, «становление» разума в Просвещении, согласно Адорно в его «Диалектике Просвещения» (1944) (и Канту в его «Что такое Просвещение»), несомненно представляет собой крупный прорыв в истории человечества, так как разум впервые осознает себя как разум, то есть, не только наблюдая исторические обстоятельства, но активно превращая их в исторические события – прежде всего, здесь имеется в виду французская революция [там же]. Однако, по мнению Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера, соавтора «Диалектики Просвещения», именно в эпоху Просвещения возникают инструментализация дискурса и господство рационализации [там же]. Стремление Просвещения упразднить «непросветленный» мифологический образ мышления в свою очередь превратилось в своеобразный миф модерного времени: чрезвычайное восхваление науки при помощи капитализма и массового производства, что является возможной точкой отсчета для

любой идеологии [там же]. Кроме того, в отличие от теоретического модуса мышления, негативная диалектика основывается на противоречии и невозможности перехода к любому синтезу и, впоследствии, какому-нибудь позитивному моменту как моменту утопии, изобретенной только дискурсом идеологии и инструментализации [Celikates, Flynn 2023: 9].

Опираясь на все сказанное, мы можем теперь понять, почему эссе является противоположностью систематизирующему и идентифицирующему дискурсу (анг. *identity thinking*) – то есть, такому, который не учитывает, даже отвергает, частные особенности, пытаясь подвести их под обобщающие понятия [там же]. Недаром Адорно пылко защищал форму эссе как наиболее изысканную форму письма, для которой «важны счастье и игра» [Адорно 2019: 66]. В мышлении сингулярного на фоне общего оно – свободно [Juvan 2010: 174]: «Оно свободно мыслит в качестве целостного все, что встречается в произвольно выбранном предмете» [Адорно 2019: 73]. Следовательно, глубина мысли эссе зависит от того, «как она проникает в определенный предмет, а не тем, как она сводит его к другому предмету» [там же] или понятию. Своей фрагментарной и игривой формой, в отличии от науки, «эссе отбрасывает иллюзию простого, логического по своей сущности мира, который так хорошо подходит для защиты просто сущего» [там же: 77]. Эссе — это непоследовательность и мышление разрывами, «подобно тому, как разорвана реальность, и находит в них [разрывах, анг. *fragments*] свое единство, никак не сглаживая их» [там же: 78].

В конце этой части следует повторить, что философские разработки жанра эссе имеют определенный потенциал для нашего исследования русской эссеистики, но далеко не достаточны для того, чтобы понимать историю ее создания. Главная причина такого «несоответствия» состоит в том, что философское обозрение эссе основано только на западной истории развития жанра, у которой есть довольно четко выраженная линия последовательности с периода античности, а у эссеистики в русскоязычном пространстве она, как мы видели, не обнаруживается. Может быть, в дальнейшем исследовании философский взгляд оказался бы более подходящим для проблем русской эссеистики, но пока мы останавливаемся на этом месте и дополнительную разработку оставим на будущее.

Возможные неудачи нашей работы связаны не столько с большим объемом материалов по западной эссеистике, сколько с недостаточностью источников, описывающих

положение эссеистики в русскоязычном пространстве. Поэтому в некоторых местах работы возникают пробелы. Их мы оставим на будущее и останемся в рамках заданных нами вопросов, на которые мы будем отвечать посредством описательного метода. Мы не претендуем на то, чтобы дать здесь ответы на общие вопросы о проблемах русской эссеистики. Поэтому последняя часть второй главы представляет лишь неполное и приблизительное изложение общей истории жанра эссе и его модификаций в русскоязычном пространстве. Эта часть работы несомненно нуждается в дальнейшем пересмотре.

Вряд ли наша работа даст ответ на важный вопрос о популярности эссе Марии Степановой. Однако, как ни странно, если предположить, что характерным для эссе является его «мета-отношение» к самому себе (и мы с этим вполне согласны, как объясним далее), то возможно как раз в эссе Степановой скрываются ответы на этот вопрос, а также на вопросы, сформулированные в начале Введения. Поэтому мы с удовольствием будем обращаться к текстам М. Степановой вновь, тем более, что нам бы искренне хотелось этого.

# ГЛАВА 1. МАРИЯ СТЕПАНОВА КАК ЛИТЕРАТОР

Мария Степанова, как уже было сказано, является едва ли не самой важной среди современных авторов/ок эссе в русскоязычном пространстве. Можно предположить, что ее эссе наиболее полно выявляют суть современной русской эссеистики. Они заметны также в переводах на разные языки. Нам кажется весьма разумным сначала дать общую характеристику ее литературной деятельности, и лишь затем сосредоточить внимание на трех сборниках ее эссе и рассмотреть их тематику и стилистику. Как мы увидим, некоторые темы в ее общем литературном проекте, включая эссеистику, постоянно повторяются – мы посмотрим, какие и как.

Еще одна важная черта литературного проекта Степановой — это диалоги с разными авторами, как отечественными, так и иностранными, которые оказали влияние на ее письмо, такими, как например Винфрид Георг Зебальд (самый важный для Степановой автор), Гилберт Кит Честертон, Марина Цветаева, Осип Мандельштам и современные литераторы. На этом мы остановимся подробно, говоря о ее эссе, а сначала опишем ее место в современной русской литературе.

## 1.1 Литературная деятельность М. Степановой

Повторимся – эссеистика Степановой несомненно соотносится с ее общей поэтикой, которую можно понять лишь через призму ее широкой литературной и интеллектуальной деятельности в русском и международном пространстве. Интересно то, что не все рецензии и интервью приписывают ей «профессию» эссеиста, но зато ее недаром всегда называют поэтом, прозаиком и журналисткой[2]. В этой работе мы хотели бы отделить ее эссеистику от ролей поэта и журналиста (журналистскую деятельность мы будем относить к ее редакторской работе в Colta.ru), хотя Степанова тем или иным образом во всех этих жанрах затрагивает одни и те же темы, важнейшие для нее (и, несомненно, и для нас – ведь от этих вопросов невозможно убежать).

[2] Как обычно предполагается в русскоязычном пространстве, журналистика включает в себе также эссе.

К сквозным темам, объединяющим тексты Степановой, мы можем причислить: память (личную и коллективную), отношение к смерти и мертвым, сохранение памяти в виде артефактов, кладбищ, дневниковых записей, (авто)биографий, литературных текстов и пр., отношение современности к прошлому (в качестве примера Степанова часто приводит состояние духа нынешней России), положение поэзии и языка в культурном и общественном пространстве, межпоколенческие и межкультурные диалоги между авторами, «маленькие» человеческие истории на фоне «больших» исторических нарративов и событий. Все эти темы могут быть развернуты в интимной трактовке (личное отношение к любимым авторам, покойным людям и собственной семейной истории).

Подробнее мы остановимся на перечисленных темах при рассмотрении каждого из сборников эссе; хотя рассмотренные нами материалы (ее сборники эссе, роман «Памяти памяти»[3], поэтические книги, рецензии, статьи и интервью о ее текстах) дают нам право на предварительный вывод, что литературная деятельность М. Степановой постоянно вращается вокруг вопроса о зыбком отношении между прошлым и настоящим, личным и общественным. Другими словами — вся ее литературная и интеллектуальная деятельность представляет собой один «проект»: осмысление личных и исторических условий, в которых были написаны ее тексты и тексты, ставшие объектами ее речи. Как мы покажем, ее эссеистика здесь играет ключевую роль.

Начнем с того, что нам известно о формировании Степановой как литератора.

Мария Михайловна Степанова (1972, Москва) — поэт, прозаик, журналист и эссеист. В 1995 г. она закончила Литературный институт имени А. М. Горького (семинар Татьяны Бек и Сергея Чупринина). Уже в 90-х ее стихи печатались в разных альманахах и журналах («Знамя», «Зеркало», «Новое литературное обозрение», «Улов» и др.), а в 2001 г. вышли три первых ее поэтических книги — «О близнецах», «Тут-свет» и «Песни северных южан». Впоследствии были опубликованы еще десять сборников ее стихов, причем вышедшая в 2020 г. книга «За Стиви Смит» представляет собой не только переводы стихов английской литераторки Стиви Смит, но и целенаправленную игру с ролью перевода и языка в поэзии [Kleine 2024].[4] В 2021 г. вышло отдельное издание

[3] Термин «роман» здесь вообще неприменим, и мы далее объясним, почему.

[4] Сборники ее стихов были выпущены в следующем порядке: «Физиология и малая история» (2005), «Проза Ивана Сидорова» (2008), «Лирика, голос» (2010), «Киреевский» (2012), «Spolia» (2015), «Стихи и проза в одном томе» (2010), «Против лирики» (2017), «Старый мир. Починка жизни» (2020)

поэмы «Священная зима 20/21».[5] В 2017 г. в Новом издательстве вышел большой прозаический текст сложной жанровой природы (в англоязычных статьях его часто называют *novel*) – «Памяти памяти», на котором мы остановимся ниже при разговоре об очень важном для Степановой понятии: постпамять или *postmemory*.[6] Постпамять – это понятие, введенное профессором Марианной Хирш, заключается в том, что следующему поколению передается травматический опыт предыдущего поколения, при этом только посредственным образом в виде историй и поведения пострадавших, но зато работающий на глубоком эмоциональном уровне [«Постпамять»]. Степанова в интервью журналу »Asymptote Journal« объясняет: «I owe a lot to this concept. For me it explains not only my own sensibilities, but also the contemporary obsession with the past. <...> I am fully a postmemorial being in this sense, and I suppose that Hirsch's concept can be applied to a much wider field; it's the new zeitgeist, this flooding of the globe with images and stories of the past, which push the present away. And when the obsession with the past is used as a political tool, as it is happening nowadays, it leads us to dark places» [Melvar M Dapanas 2023]. «Роман» был переведен на более двадцати языков и входил в шорт-лист Букеровской премии.

Степанова также выступила участником двух медиапроектов — музыкального «Страсти по Матфею-2000» в 2000-м г. и арт-проекта «Генеральная репетиция» в 2018 г.[7] Кроме того, она преподавала в Берлинском университете имени Гумбольдта и в Стэнфордском университете в качестве приглашенного лектора, а также была писательницей – резиденткой (в США и Германии) и гостьей разных литературных фестивалей (в Любляне, Роттердаме, Франкфурте и т. д).

---

и «За Стиви Смит» (2020). Добавляем, что в 2015 г. в Театре имени Гомера можно было увидеть постановку, сделанную по мотивам поэм «Проза Ивана Сидорова» (см.: [«ГЛМ»]).

[5] Поскольку поэзия Степановой не является центральным вопросом нашего исследования, мы хотели бы добавить только несколько ссылок, чтобы задать направление интересующимся. О лирике Степановой в рамках поэтического направления «новый эпос» см.: [Haven 2017]. См. также: [Hodgson 2013], [Нестеренко 2019] и [Верина 2015].

[6] Здесь необходимо упомянуть интересное наблюдение – на русской странице Википедии про Степанову в разделе «Биография» написанно: «<...> книгой «Памяти памяти» (2017; шорт-лист Международной Букеровской премии, 2021) Степанова заявила о себе как автор *философско-документальной прозы*» [Степанова; выделено мною – М. А.].

[7] Приведем одну цитату: «Третий акт «Генеральной репетиции», поставленный по сценарию поэта и прозаика Марии Степановой, инициирует разговор на важную для всего проекта тему: статус и биографии вещей и произведений искусства, их право на внимание людей и обязанности по отношению к ним» [ГЭС-2 VAC 2018]. Для нас здесь прежде всего интересно то, что ее часть выставки (она выступила автором заключительного акта) сопровождается эссе с названием «Ничье» (см.: [Степанова 2018]).

Степанова продолжает публиковаться в заметных отечественных и зарубежных изданиях, осмысляя свое положение авторки в изгнании и состояние духа современного русского общества.[8]

Степанова является «одним из самых выдающихся голосов первой литературной генерации постсоветской России» [Cankarjev dom 2024]. Об этом свидетельствует также ее журналистская деятельность, важная для культурной жизни России 2000–2010-х гг. С 2007 по 2012 год она была главным редактором интернет-издания «OpenSpace.ru», посвященного современному искусству и литературе. В силу несогласия владельца портала с политикой редакции в 2012 г. издание было прекращено. Наследовавший ему сайт Colta.ru стал первым прецедентом успешного краудфандинга в России. К сожалению, он в России был заблокирован после вторжения в Украину из-за «распространения ложной информации» о войне.[9] Степанова прокомментировала нынешнее положение так: «Существовать в том режиме, в котором мы работали до февраля 2022 года, невозможно в силу очевидных этических причин. <...> Сейчас, когда Россия продолжает агрессию, было бы предельно странно описывать московские или питерские концерты или ярмарку "Нон-фикшн"» [Архангельский 2023]. Сайт теперь обновляется редко и работает преимущественно в виде спецпроектов и в полуволонтерском режиме: «Сделали недавно цикл материалов о будущем, там разные умные люди (в диапазоне от Елены Фанайловой до Оксаны Тимофеевой) думают о том, есть ли у России сколько-нибудь выносимое будущее – и каким оно могло бы быть?» [там же]. Colta.ru также представляет собой инструментарий, в котором так сильно нуждается пространство современной русской культуры, «чтобы диалог продолжался, чтобы одни и те же тексты могли читаться как в России, так и вне ее. И мне кажется, что работать на продолжение разговора необходимо» [там же].

После того, как в 2022 г. началась агрессия России против Украины, Степанова переехала в Берлин. Последний на сегодняшний момент ее текст, повесть «Фокус», был опубликован в прошлом году в Издательстве книжного магазина «Бабель» (Тель-

[8] Например, в онлайн журнале «Eurozine» в переводе на английский вышло ее эссе «The Russian Question» (2023), а в журнале «The White Review» опубликован интересный проект, реализованный Степановой и Евгением Осташевским с названием «OVID VOID» (2022), в котором авторы перефразируют записки Овидия, изгнанного римским императором Августом, в контексте современной русской политической ситуации. См.: [The White Review 2022].
[9] См.: [Colta 2022].

Авив)[10]. Подобно «Памяти памяти», он представляет собой зыбкий жанровый гибрид между фикшн и нон-фикшн, к которому лучше всего подходит определение «автофикциональная повесть» [Медуза 2024].[11] Среди ее многочисленных литературных наград мы хотели бы упомянуть только Премию Андрея Белого (2005) и Премию Lerici Pea Mosca (2011), поскольку в сборник ее эссе «Один, не один, не я» вошли две речи при ее вручении.

### 1.2 Память, говори[12]

Прочитав «Памяти памяти», три сборника эссе, «The Russian Question», избранные ее эссе, вышедшие на словенском в 2024 г., и значительное число рецензий на ее тексты и статей о ее работах, мы убедительно можем предположить, что понятие и тема памяти, а также ее отношения к языку, для Степановой чрезвычайно важны. Другими словами, как нам кажется, ее больше всего интересует то, как память говорит – кому и что, на каких языках, сколькими голосами и как мы (единолично и общественно) умеем или не умеем вести с ней разговор(ы).

В интервью в подкасте «Зарубежье» на Радио Свобода авторка поделилась мнением о том, что «весь нынешний мир густо замешан на прошлом, прошлое кажется сейчас гораздо важнее, чем будущее или даже настоящее» [Толстой, Померанцев 2023]. О чем здесь идет речь? Как мы думаем, опираясь на слова Степановой, нынешнее общество — не только российское, но на глобальном уровне — страдает от болезненного обращения с прошлым [Melvar M Dapanas 2023], которое в итоге сводит на нет возможность будущего, необходимого для того, чтобы мертвые остались мертвыми, а живые — живыми. Кажется, — продолжает Степанова, — пока еще мы обращаемся с памятью, будто она должна спасти нас, а не мертвых. У нас, правда, есть потребность в том, чтобы

---

[10] Текст также был опубликован в Москве с маркированными цензурными сокращениями «Новым издательством», которое входит в проект «24», участником которого является «Бабель».

[11] См.: [Медуза 2024].

[12] Аллюзия на Владимира Набокова и его мемуары «Speak, Memory» (1966) не случайна. Хотя Набокову не посвящено отдельное эссе, его имя постоянно появляется в текстах Степановой – например, в эссе об Алисе Порет и ее попытке сохранить подробности давно ушедшего мира: «Так пишет о своем детстве Набоков; так, в другой стране, изнутри другой катастрофы, в мельчайших подробностях вспоминает детство обреченная героиня зебальдовских «Эмигрантов» <…> [Степанова 2018: 83]». Нам показалось интересным и то, что мемуары Набокова состоят из эссе, каждое из которых обсуждает определенный предмет из его жизни до того, как он приехал в США в 1940-м (см.: [Speak, Memory]).

сравнивать и находить себя на карте истории, но в этом есть довольно много «вечной российской близорукости» [Толстой, Померанцев 2023], всегда связанной с определенной одержимостью прошлым: «Сколько я себя помню, когда что-нибудь опять у нас случалось, все немедленно хватались одной рукой за сердце, другой – за часы и спрашивали себя: это уже 1937 год или не совсем 1937-й?» [там же].

В понятии Степановой эта одержимость отдаляет нас от возможности настоящего и будущего, то есть, здорового отношения к прошлому.[13] «Замешанность» на прошлом проявляется как забвение о том, что прошлое — это чужая страна [там же]. Прошлое в свете мировых катастроф прошлого столетия с 70-х гг. стало «горячей точкой» [там же], что обозначает усилия думающих людей примириться с ужасной несправедливостью, от которой на протяжении истории пострадали миллионы. Тем не менее, ставить себя на место кого-то уже ушедшего безо всякого критического расстояния весьма опасно: «Другое дело, что у этого [у попытки исправить несправедливость — М. А.] есть побочные эффекты, потому что нас там не было, как говорила Ахматова, "нас там не стояло"» [там же]. На самом деле, это является лишь одним из способов несправедливого присвоения чужих прав на существование, хотя и посмертное.

Чрезмерная любовь к прошлому, наконец, может превратить память в территорию «непрекращающейся войны», как, если упомянуть только самое очевидное, в случае войны России против Украины: «Кто-то пытается навязать другому свое представление о прошлом и о том, как с ним надо обращаться. Это трагическая ситуация для меня в том числе» [там же]. Поэтому надо стараться что-то сделать с памятью и историей (также и семейной, результат чего воплотился в «Памяти памяти»), чтобы отличить тени прошлого от, по-видимому, ослепительного настоящего, как подчеркивает Степанова: «То есть память, способ разговора о том, что было не с нами, вдруг оказывается чуть ли не единственной возможностью поговорить и о том, что с нами происходит» [Толстой, Померанцев 2023].

По мнению Степановой мы, к сожалению, предпочитаем прибегать к старым образцам, что лишает нас возможности жизни [там же].[14] Если в 80-х и 90-х казалось, что мы

---

[13] Этот ключевой момент для понимания творчества Степановой, раскрывается в ответе авторки на следующий вопрос радиоведущих: «Вы каким-то образом уподобляете нынешнюю эмиграцию, нынешнее бегство тому старому, классическому бегству столетней давности или это такие журналистские пошловатые конструкции?» [Толстой, Померанцев 2023].

[14] Эссе «Предполагая жить» прямо касается этого вопроса. В интервью с Синтией Хэвен в резиденции в Стэнфорде Степанова объясняет: «This search for an example, for a predecessor, is

наконец-то «заживем», оставив прошлое позади, то в нынешний момент «поезд истории опять въезжает в темный тоннель сразу после освещенной станции» [там же]. Мы не только переходим во тьму, но также лишены прав на какую-нибудь субъективность – будто бы нами управляла некая История или мироздание [там же]. Именно ощущение бессубъективности, как считает Степанова, толкает нас не вперед, а назад — скорее всего, «назад в будущее», как называется блокбастер 1985 г., будучи симптомом общего неумения представить себе позитивную версию будущего, кроме полного набора антиутопических изображений [там же]. «Только в итоге получается, что мы потратили все силы на любовь к прошлому и перестали доверять будущему» [там же]. Мы ищем прибежища в том, что нам уже знакомо, и что, с другой стороны, позволяет нам сделать с собою все, что угодно: «Какой она [версия истории, М. А.] будет, зависит уже исключительно от тех источников, к которым мы обращаемся» [там же]. Здесь мы имеем дело с индивидуальными и коллективными фантазиями о прошлом, которые могут осуществиться либо самым радикальным образом, как это произошло с военной агрессией России против Украины [там же], либо сотнями комментариев, в которых нынешние сравнивают себя с дедами времен революции и второй мировой войны под роликами революционных песен в ютубе или записями в соцсетях: «Каждый год русской истории является горящим поводом для обсуждения. <...> Мы погружены по горло в это бесконечно умывающее нас мертвое море нерешенных отцовских и дедовских проблем. <...> Мы все еще читаем Мандельштама так, будто бы он написал все вчера или позавчера» [Эшколот].[15]

pervasive. When Russian politicians try to achieve something, they look for validation from the past — to Ivan the Terrible, to Lenin, to Brezhnev, or whatever. The same with Russian poets, who still rely heavily on different traditions. You can choose the one you like. You can look back to Pushkin or Brodsky, but also to, well, T. S. Eliot or Lyn Hejinian. It doesn't really matter. The important thing is, we behave as if we are ascending the staircase but looking back» [Haven 2017].

[15] Более четко по поводу зачарованности прошлым Степанова высказывается в передаче «Берлинские окна». Приводим транскрипцию: «Есть одна нота, тема, клей, который скрепляет все это гибридное единство – это очень сильная тоска по прошлому, о котором в силу нехватки знания очень мало знают, но при этом есть твердое ощущение, что тогда там в прошлом было лучше. В каком-то прошлом? У каждого есть своя версия, но всем обще то, что любое новое считается страшным. Речь идет о реставрации образцов, которые никогда не существовали – это популистский проект нашего мира, «раньше было лучше», возможность повтора, это возвращает нас во время до нового времени, когда был какой-то золотой век» [Telekanal 2016]. На самом деле, речь идет о наборе симптомов, похожих по всему миру, поскольку настоящее достаточно ущербно, но зато прошлому достраивают памятники по желанию, и это создает какую-то эклектику постоянно возвращающегося прошлого [там же].

По мнению Степановой, эта проблема коренится в языке. У него всегда есть какое-то неотделимое напряжение, который каждый может обратить в свою пользу.[16] Ответ Степановой: настаивать на поэтическом восприятии мира — одна из, если не единственная, возможностей освободиться от вымышленного прошлого, которое является лишь инструментом насилия настоящего над прошлым истинным. Хотя стихи, на самом деле, не заставляют ничего происходить, у них есть главная задача: « <...> помимо чудного чириканья в рифму и без рифм – формировать язык. Стихи говорят на языке ближнего или дальнего будущего» [Архангельский 2023]. Другими словами, стихи дают нам дополнительные опции помимо омертвелости, которую вносит в язык идеология: «Стихи – пока они пишутся – указывают на возможность другого: иного, не такого, как сейчас» [там же].

Как мы думаем, речь идет не только о стихах, но о любом художественном письме, в основу которого кладется описанное нами восприятие роли языка в мире – причисляя сюда также обсуждение «насущных вопросов», для которых вдруг в языке открывается осязаемое пространство. Более того, эти вопросы как раз могут проблематизировать сами себя (они становятся предметом дискуссии) и поэтому выступают в качестве автокомментария творческого процесса, что часто определяет жанр эссеистического письма. Согласно Степановой, стихи сейчас недостаточны [Архангельский 2023]. Степанова считает, что стихов надо ждать, между тем как проза помогает нам держаться, поскольку она работает по другим законам: «А в прозе все-таки важен элемент воли. Ты знаешь, что эта вещь должна и может быть написана. И ты в неё входишь как в другую комнату, и в этой комнате время так или иначе останавливается. Это время наедине с текстом, языком – и с какой-то чужой историей, которая очень относительно касается твоей собственной» [там же]. «Для человека, которому его существование причиняет временами острую боль, проза становится форточкой, которую можно приоткрыть» [там же]. Такое мировоззрение пронизывает все творчество Степановой. Важно отметить

[16] «Виноват ли язык?» является одним из вечных вопросов, занимающим центральное положение в автофикциональной повести «Фокус». По нашему мнению, язык несет какую-то ответственность за мировосприятие своих носителей. Разумеется, язык не существует вне субъектов, отвечающих за то, как им пользоваться (поэтому в случае, когда мы обвиняем только язык, в то же время мы лишаем ответственности непосредственно отвечающих). По поводу изменений в русском языке Степанова дает, как нам кажется, оптимистичный прогноз, касающийся новой русской диаспоры, независимой от центральной территории: «<...> у этого "уехавшего" русского должны бы появиться какие-то новые черты. И это хорошо: никто не сможет извне навязать ему какие-то нормы, правила поведения, консервировать, выставить в мавзолее в хрустальном гробу» [Архангельский 2023].

еще, что ее эссеистика дополняет ее поэзию в той же самой задаче: разобраться с соотношением памяти и языка и ролями, которые они играют.

Наиболее четко и непосредственно тема памяти обработана в «романе», многослойно сосредоточенном вокруг нее и того, как она проявляется в настоящем — «Памяти памяти».[17] В тексте развертывается семейная хроника самой авторки наряду с эссеистичными вставками и размышлениями о прошлом, памяти, об отношении к семье и о ее собственном положении в ней. Повествование осложняется историческими «фактическими» отступлениями (например, по поводу фарфоровых фигурок с названием «Шарлотты», выступающих в тексте как параллель к прустовским мадленкам), а также документальными материалами (открытки и письма родственников Степановой). В этом «романе» — на самом деле, не романе, скорее оде величию памяти, благодаря которой и будущее имеет право на существование — смешиваются поле фикциональности и поле нон-фикшн, причем фикциональное следует понимать не в классическом значении как вымысел, но как пространство для реконструкции памяти и поиска осмысленного нарратива, посредством которого память начинает разговор с нами.[18] «И что единственная задача, на которую должны быть брошены все интеллектуальные силы человечества, – попытаться подвести итоги прошлого, истории с ее катастрофами, сохранить, вспомнить, не забыть, меморизировать все, что осталось» [Архангельский 2023].

Степанова в интервью С. Хэвен замечает, что ее творческий принцип отличается от того, который осуществляется, скажем, Светланой Алексиевич, хотя ее письмо действует в рамках документальной прозы: «She [Алексиевич] is giving voice to real people; there are some true stories behind the books, a number of interviews, the feeling that you are dealing with documented reality. I am speaking with imaginary voices; they are real, but they don't belong to me. <...> I'm appropriating, or annexing, other people's lives and voices, as if I were editing an anthology of unused opportunities» [Haven 2017].

---

[17] В рецензии Льва Оборина толкование получает авторское определение жанра, вынесенное в подзаголовок: «романс –жанр городского фольклора, раскрывающий мировую красоту и то, что по-цветаевски "все рифмуется со всем"» [Оборин 2017]. Романс, по мнению Л. Оборина, говорит нам о любви, которая пронизывает целый текст «Памяти памяти»: «То, что делает Степанова, — дело любви, ну а слово «романс» говорит нам о пении — и о том песенном жанре, к которому близка ее поэзия» [Оборин 2017].

[18] Прилагаем ссылки на более развернутые и подробные рецензии на «Памяти памяти». См.: [Оборин 2017], [Шевеленко 2017*б*], [Биргер 2021], [Williams 2021], [Kinstler 2021], [ND], [Melvar M Dapanas 2023].

Книга начинается со смерти тети Степановой, в силу чего авторка вдруг оказывается в комнате, заполненной разными предметами: «<...> она все дальше уходила в собственноручно выстроенную раму: в толщу вещей и вещиц, которыми была заставлена ее маленькая квартира» [Степанова 2021*a*: 11]. Посредством всех этих предметов раскрываются «маленькие» личные истории ее семьи. Тем не менее, это не просто «исследование» или «поиск собственных корней», которые вошли в моду в последнее время: «Но это не то исследование, которое возможно закончить, никакой документ не поставит в твоей личной истории точку, и чем больше автор погружается в документы, тем более убеждается, что память — это личный конструкт, и всякая история, в том числе и история ее семьи, всегда будет про нее саму» [Биргер 2021].

Автобиографически-семейный нарратив сопровождается поразительными эссе, в которых авторка выстраивает диалоги с созвездием героев, которых тема памяти и прошлого затрагивала каждого по-своему: «Нужно обратиться за помощью к тем, кто, каждый со своей целью, отвечал на вопросы, которые ставит память — и вторая часть книги разделяется на несколько блестящих эссе о Мандельштаме и Зебальде, о Рафаэле Голдчейне и Фраческе Вудман, о художнице Шарлотте Саломон» [Оборин 2017]. Степанова строит мосты между разными культурными пространствами, приглашая к разговору совсем разных лиц – от величайших русских поэтов до западных художников и художниц, в основном маргинальных для русского читателя [там же]. Необходимо также отметить, что в тексте (то есть, текстах) Степановой понятие памяти соприкасается с такими важными темами, как история, катастрофа, вещи, этика, язык [там же]. Относительно последнего Оборин заявляет, что язык Степановой постоянно меняется и «стремится к невозможному», подбирая достаточно чувствительные слова, чтобы воскресить память: «Этот язык должен быть вдумчивым, пристальным, зримым, полным эмпатии и в то же время готовым к отстранению» [там же]. Те же самые замечания и поэтическое настроение мы можем отнести к ее эссе, как мы покажем в продолжении этой работы.

Как нам представляется, более всего такой модус письма напоминает тексты немецкого писателя В. Г. Зебальда (1944–2001), для Степановой одного из самых важных авторов [Wonderzine 2017], который так же, как Степанова, в определенный момент покинул родину и оказался на почве чужого (английского) языка и чужих воспоминаний, строя мосты и преодолевая пробелы между прошлым и настоящим, личным и коллективным,

забытым и воскрешенным в памяти.[19] Мы хотели бы добавить, что обоих авторов отличает необыкновенно тонкий и вежливый тон в обращении с прошлым и ушедшими людьми, что придает их творчеству особую подсветку. Не зря эссе, в котором Степанова обсуждает зебальдовское письмо, называется «С той стороны». К нему мы обратимся чуть позже. Пока скажем только, что, согласно Степановой, по «ту сторону» проживают те, у которых постоянно отнимают право на покой, поскольку живущие их либо забывают, либо присваивают, стирая границы времени и лишаясь возможности собственного будущего. Подобно тому, как эта тема развивается у Степановой, Зебальд, вечный искатель утраченного времени, пишет хроники движения и путешествия по области мертвых, уничтоженных и вытесненных [Эшколот]. Зебальдовские тексты, действующие на территории между мертвым и живым, дают возможность им прозвучать перед нами последний раз [там же]. Его тексты сопровождаются фотографиями – как правило неинтересными, серыми, размазанными и лишенными бартовского пунктума привлекательности, но зато действующими как часть зебальдовского синтаксиса, которым выстраиваются т. н. «карманы времени» [там же]. В них, как считает Степанова, «методом освещения» спасается все, что подвергается уничтожению — «и всему этому надо дать имя, им дать еще немножко постоять в освещенном пространстве» [там же].

В этом заключается главный пафос зебальдовских текстов. Как ни странно, зебальдовский голос, вступающийся за права мертвых, никак не является голосом смерти и катастрофы [там же]. Это голос жизни и на него можно опереться [там же]. Особой интонацией и языком (Степанова называет этот язык «старонемецким») герой его текстов сам является перемещенным лицом — «как будто он уже говорит оттуда» [там же] — и свидетельствует нам о призрачности существования. Таким образом,

[19] В рамках своей лекции в 2014 г. про творчество Зебальда в Гёте-Институте в Москве Степанова сказала, что в России Зебальд является подземным, даже скрытым автором, чья книжная продукция представляет собой замкнутое пространство для русского читателя [Эшколот]. Ко времени этой лекции в 2006 г. на русском вышел только “Аустерлиц”, но это издание исказило суть зебальдовского текста — некоторые фотографии, сопровождающие текст, переместили, а другие просто не стали воспроизводить. В эссе «С той стороны» Степанова заявляет, что в прозе Зебальда фотографии молчат, и это сильно раздражает читателей [2018: 231]. Но они действуют как камешки [Эшколот] и тихо свидетельствуют о том, что когда-то что-то *было* (они являются т. н. карманами времени [там же: 244]), но они не имеют объяснительной функции. Однако их нельзя просто удалить из текста или переместить, как случилось в вышеупомянутом издании [Эшколот]. Прочитав три его текста, вышедшие на словенском («Кольца Сатурна», «Аустерлиц», «Изгнанники»), и сборник эссе на английском («Campo Santo»), мы смогли понять, что Степанова имеет в виду, когда пишет про «зебальдовскую вежливую интонацию».

зебальдовские тексты определяются оксиморонным термином *documentary fiction*, точно так же, как «Памяти памяти». На самом деле, они выполняют сходные задачи: прекратить блуждание в прошлом и окончательно расстаться с ним. Как это возможно? «Он [Зебальд] при всей своей граничной неизбирательности, учтивости, заботе о ближних, он не дает нам никаких утешительных вариантов на основе прошлого» [там же]. Поэтому его тексты «что-то очень целебное и необходимое» [там же], особенно относительно к нынешней ситуации в России.

Не удивляет и то, что понятие памяти и способы, которыми мы с ней общаемся — в виде (авто)биографий, дневниковых записей, мифологизации прошлого на политическом уровне, семейных альбомов, мемуаров, легенд, кладбищ, семейных реликвий, архивных материалов и т. д. — в письме Степановой переплетается с понятием (э)миграции, как вольной, так и принудительной. Мы имеем в виду не столько физическое пересечение границ, которое испытали сама Степанова и большое число авторов, к которым она обращается прямо или аллюзивно[20], сколько постоянный выход авторки за пределы собственных языка и истории.[21] Как кажется, память — это умение проявлять уважение, а отнестись с уважением к многочисленным «остальным» и «тамошним», согласно текстам Степановой, возможно лишь тогда, когда авторский голос уступает место другим голосам, переставая отстаивать свои права на центральное положение в тексте (см. [Степанова 2014]: «Перемещенное лицо»)[22].

Поэтому Степанова очень часто ведет диалоги с другими авторами. Они либо являются предметом ее текстов (когда она, например, пишет о них в эссе), либо источниками цитат. Иногда Степанова вовлекает их в разговор друг с другом и с самой собою. Такими собеседниками могут выступать не только авторы, но и покойные члены ее семьи, как в «Памяти памяти». Это придает творчеству Степановой, включая поэзию, определенное ощущение документальности. Именно такая документальность помещает письмо

[20] Некоторые из них уже были упомянуты: В. Г. Зебальд, В. Набоков, М. Цветаева, И. Бродский.

[21] В «Зарубежье» (значимое заглавие) ведущие приводят разделение между двумя типами российского зарубежья — те, у которых есть европейский опыт, но они живут в России, и те, которые живут за границей [Толстой, Померанцев 2023].

[22] Недаром, отметим, первый сборник ее эссе называется «Один, не один, не я». В него как заключительное вошло одноименное эссе, рассматривающее ландшафт поэтического текста. По мнению Степановой, в поэзии нет никакого я, только не-я, какой-то другой, максимально открытый субъект, субъект общественного [Степанова 2014: «Один, не один, не я»]. Хотя Степанова в этом эссе обсуждает (собственную) поэзию, нам кажется, что этот принцип мог бы резюмировать весь ее «подход к делу» и обобщить ее литературный «проект»: документальная проза личного переживания.

Степановой в пограничную зону между фикшн и нон-фикшн, что обычно считается одним из главных признаков эссеистики (см.: [Virk 2010]), так же, как создание открытого пространства для разговоров (см.: [Juvan 2010]).[23] Поэтому, как мы думаем, отнюдь не совпадением является тот факт, что форма эссе показалась одной из лучших для сжато описанного нами «пограничного» (под этим мы подразумеваем: соединяющего разные культурные и литературные традиции) письма, которого придерживается Степанова. К этой теме мы вновь обратимся во второй главе нашей работы.

### 1.3 Читательская аудитория

Призывая к разговору других авторов и тех, кого история оставила в умолчании (они также часто являются объектом эссе), авторка необходимо создает пространство публичного обсуждения. Здесь возникает вопрос — кто ее читает и, особенно, кто читает ее эссе и почему они нужны русскоязычному читателю? В уже упомянутом подкасте Степанова на вопрос о своем опыте эмиграции и о том, как меняется ее читатель («Но все-таки как меняется ваш читатель? Скажем так, если не читатель, то ваш внутренний образ этого возможного читателя. Писать в Москве и писать в Берлине – это разная работа?» [Толстой, Померанцев 2023]) отвечает: «У нас есть перед глазами опыт первой эмиграции и того разрыва, который с годами становился все больше и больше между теми, кто уехал, и теми, кто по своей или не по своей воле остался в России. <...> Я очень бы хотела сделать все, что возможно, для того, чтобы какой-то разговор между этими

[23] Отношение между фикцией и нон-фикшн занимает одно из центральных мест также в манере В. Г. Зебальда и С. Зонтаг, которая в рецензии на английский перевод его книги «Schwindel, Gefühle» (на русском она называется «Головокружение» и вышла в издательстве «НЛО» в 2018-м г.) пишет: «Тем не менее эти книги требуют, чтобы их читали как вымышленные. Они и в самом деле вымышлены, и не только потому, что многое в них, как мы с полным основанием полагаем, начисто выдумано или полностью переиначено, поскольку немалая часть рассказанного существовала в реальности — имена, места, даты и прочее. *Вымысел и реальность вовсе не противостоят друг другу*. Одна из главных претензий английского романа — быть подлинной историей. Вымышленной книгу делает не то, что история в ней не подлинная, — она как раз может быть подлинной, частично или даже целиком, — а то, что она использует или эксплуатирует множество средств (включая мнимые или поддельные документы), создающих, по выражению теоретиков литературы, «эффект реальности». Книги Зебальда — и сопровождающие их иллюстрации — доводят этот эффект до последнего предела» [Зонтаг 2006; выделено мною — М. А.]. Нам показалось весьма интересным, что иногда сказанное о Зебальде вполне применимо к Степановой. Рецензию Зонтаг можно прочитать на русском. См.: [Зонтаг 2006]. Степанова посветила Зонтаг эссе «Последний герой», вошедшее в сборники «Один, не один, не я» и «Против нелюбви». В нем рассматривается также отношение Зонтаг к Зебальду.

двумя группами продолжался» [там же]. Поэтому ее литературную работу мы можем понимать также как особую форму общественного разговора для желающих участвовать в нем.

Мы уже упоминали, что книга «Памяти памяти» была переведена на более чем двадцать языков. Степанова объясняет это так: «Мы все так или иначе – те, кто выжил после XX века, – потомки этих выживших. Мы существуем немножко за чужой счет, все еще пытаемся как-то договориться, расплатиться, разобраться с теми, кого не стало и чье место мы занимаем. Это так или иначе тема общая <...>. Мне кажется, что есть какой-то интернациональный язык памяти, вспоминания, на котором мы все так или иначе говорим» [там же].

Но кто читает ее эссе и кому они предназначены? Кто чувствует себя принадлежащим тому пространству, которое открывается степановской эссеистикой? На самом деле, ее эссе пока переведены на английский, словенский и немецкий. Сборники ее эссе не переводились на иностранные языки целиком — на словенском вышли избранные ее эссе, а на английском некоторые из них были опубликованы вместе с избранными стихотворениями в сборнике «The Voice Over» в 2021 г. под редакцией Ирины Шевеленко.[24] Тем не менее, с большой уверенностью мы можем сказать, что Степанова является очень интересным голосом для международной аудитории. Несомненно, она занимает весьма важное место также в отечественном пространстве. Об этом свидетельствует большое число публичных чтений ее стихов и презентаций ее эссе перед русскими и заграничными слушателями.[25] Более того, сборники эссе, как и поэтические сборники Степановой, как мы увидим далее, получали неизменно положительные отзывы и оказались чрезвычайно актуальными и интересными для современного русскоязычного интеллектуального сообщества, где бы оно ни обреталось по причине злободневных политических потрясений.[26]

---

[24] См.: [Stepanova 2021]. В наши задачи не входит составление библиографии переводов Степановой. Укажем лишь, что ее поэзия представлена в переводах на английский и на немецкий. На английском вышли «Holy Winter 20/21» (2024), «War of the Beasts and the Animals» (2021), «Relocations. 3 Contemporary Russian Women Poets» (2013), а на немецком «Mädchen ohne Kleider» (2022), «Winterpoem 20/21» (2023) и «Der Körper kehrt Wieder» (2020). В рамках фестиваля поэзии «Hong Kong International Poetry Nights» в 2019-м вышло трехязычное издание ее поэзии (на русском с переводами на английский и китайский): «The Flower Dies under a Skin of Glass» (2019).

[25] См. ссылки на публичные чтения: [Фрыгина 2018] и [Knott 2024].

[26] Предварительно предлагаем рецензии на ее сборники, по которым мы сами ориентировались. См.: [Оборин 2015], [Рослый 2019], [Кутенков 2014], [Костырко 2015].

Так или иначе — эссе предназначено для молчаливого чтения, осуществляемого т. н. «размышляющим» читателем. Тем не менее, как нам кажется, это лишь первый шаг в рецепции того, что называется, попросту говоря, «хорошей» эссеистикой.[27] Настоящая ценность эссе для нас в том, что обсуждаемый от первого лица на фоне личного переживания (по жанровому умолчанию) предмет, предполагает зрелого читателя, который понимает и ощущает близость к прочитанному. Либо читатель уже до чтения определенного эссе задумывался над обсуждаемым, либо ему не хватило ровно нескольких слов или мыслительных шагов, чтобы сделать вывод, который он успешно обнаруживает в читаемом эссе. Таким образом, коммуникация между сочинителем и читателем эссе приобретает особую структуру — она продолжается в молчаливом чтении, возможно, с большими перерывами. Автор высказывается о чем-то, поражает своими словами читателей, так в итоге формируется сообщество тех, которые размышляли или начали размышлять об объекте эссе. Именно это мы имеем в виду, говоря о пространстве товарищеского обсуждения, в котором местоимение «я» замещается местоимением «мы». В сборнике «Один, не один, не я» этому вопросу отдельно посвящается эссе «Перемещенное лицо», позволяющее воспринимать его как одно из «программных» эссе, в которых Степанова как бы обнажает и объясняет принципы своего творчества.

В этом отношении примечательно, что не вовлеченная активно в социальные сети Степанова использовала это пространство как поле литературной деятельности. С 2006 по 2008 гг. в «Живом Журнале» она вела блог под именем Ивана Сидорова, в котором по отрывкам публиковалась поэма, вышедшая в книжном издании с названием «Проза Ивана Сидорова» при НЛО в 2008 г.[28] Записи в блоге сразу получили хорошие отзывы и стали очень популярными, вызвав ободряющие читательские комментарии. Подобное произошло с «OVID VOID» — проект с Евгением Осташевским начался с записей в Фейсбуке: «Stepanova posted new paraphrases of Ovid throughout March and April, with Ostashevsky paraphrasing all of her versions. Their community of mutual Facebook friends,

[27] Понятия «хорошая эссеистика» и «размышляющий читатель», разумеется, опасно невнятны и субъективны. Под первым мы подразумеваем, между прочим, эссеистику Степановой, а под вторым точно не только тех, которые и сами участвуют в производстве интеллектуального продукта, но также и тех, которые открыты к его восприятию и способны к критическому мышлению. Мы все-таки рискнули использовать эти термины как аксиоматические с надеждой на то, что читающие эти строки, согласны с нами в том, что они вполне применимы в разговоре об эссеистике Степановой и эссеистике вообще.

[28] См.: [Иван Сидоров] и [Мария Степанова].

many of them Russian-English bilinguals, followed, encouraged and discussed the game» [The White Review 2022]. В июне 2025 г. книжка выйдет в издательстве World Poetry Books[29].

[29] Мы также нашли афишу презентации этой книжки – см.: [MyBiblioteca 2025].

## ГЛАВА 2. ЭССЕИСТИКА МАРИИ СТЕПАНОВОЙ

Как уже было сказано нами во Введении, степановские эссе реализуют особую жанровую модель. Ее можно назвать как «эссе-действие», так и «эссе-высказывание». Эта модель несомненно вписывается в более широкий творческий проект Степановой.

Относительно эссе как высказывания — речь идет о том, что посредством эссе Степанова осмысляет свою литературную деятельность и задает (хотя, как мы увидим, и не всегда) «мета-отношение» к ней.[30] Почему мы здесь настаиваем на слове «действие»? Мы думаем, что ее эссеистика и творчество вообще имеют особую интенциональность — завести разговор и пригласить к нему разных авторов и читателей со своим собственным опытом (это «разговор в молчаливом чтении»). А разговор — это всегда «движущееся действие» — действие, которое всегда находится в процессе. По мнению Л. Оборина в этом и состоит ясность и внятность степановского языка: «[Е]е речь, которую наблюдает читатель, кажется, рождается прямо на его глазах: это запечатленное мышление» [Оборин 2015: 14]. У Степановой оно также всегда основывается на документальном подходе, опирающемся либо на личный опыт авторки, либо на опыт других реальных людей, деятелей культуры или близких. Это имеет большое значение, поскольку таким образом постепенно и активно создается пространство обсуждения, открывающее возможность отрефлексировать собственный опыт или просто откликнуться на прочитанное, если мы им поражены (потому что это не фикция и возможности оставить затронутые в эссе темы без внимания нет). Личное переживание становится чрезвычайно важным и дает возможность ощутить близость к действительным лицам, о которых идет речь.

В парадигме «документальная проза личного переживания», как мы полагаем, построены три сборника и все отдельно вышедшие эссе Степановой. Поэтому в этом подразделе мы хотели бы отдельно рассмотреть каждый сборник. Здесь также возникает дополнительный вопрос, который мы пока оставим без ответа: почему вообще появилась потребность в отдельных печатных изданиях эссе Степановой, уже напечатанных в периодике и сборниках, таких, как «Афиша», «Знамя», «Citizen K», «Коммерсантъ-Weekend» и пр. Очевидно, жанр эссеистики стал настолько интересным

[30] Поэтому в качестве источников будут для нас вполне уместны также рецензии на ее поэтические сборники.

для русскоязычного читателя, что эссе Степановой пришлось назвать «настоящим именем» и осознать их как жанр. Некоторые эссе стали ярким явлением в литературной среде после первой публикации, что сразу обеспечило им место в русскоязычном культурном пространстве (см.: [Оборин 2024*a*])[31].

### 2.1 *Один, не один, не я* (Новое издательство, 2014)

Сборник «Один, не один, не я» является самым разнообразным из трех собраний эссе. В него вошли разнородные не только по объекту суждения тексты — отчасти совпадающие с теми, которые потом вошли в сборник «Против нелюбви» — но также четыре рецензии на современные книги. Его последняя, третья часть является наиболее гетерогенной и «личной», хотя эссе, как уже было сказано, всегда имеет личную подсветку. Здесь опубликованы также две речи при вручении Степановой литературных премий Андрея Белого и LiricaPea Mosca, также окрашенными личными интонациями. Эссе под названием «Один, не один, не я», в котором, как мы думаем, развернута программа этого сборника, и которое дало сборнику название, стоит в самом конце.

Каждая из трех частей книги имеет собственное заглавие: «Один», «Не один», «Не я». В предисловии Степанова благодарит поэта и своего друга Григория Дашевского, которому она обязана названием этого издания и которому оно посвящено. В предисловии к книге указано, что «[т]ескты, в нее вошедшие, печатались с 2005 по 2013 в изданиях Citizen K, «Афиша», «Знамя», «Иностранная литература», «Комерсантъ-Weekend», «Коммерсантъ-Книжный квартал», Booknik.ru, OpenSpace.ru и в сборнике "Литературная матрица"» [там же].

Эссе, вошедшие в эту книгу, располагаются в порядке, определенном внутренней авторской логикой, которая окончательно раскрывается в последнем эссе, если читать его достаточно внимательно. В разделе «Один» собраны эссе про память и отношения с мертвыми («Над важными гробами»), про современную русскую поэзию («В неслыханной простоте», «Про изменившийся воздух», «Про нулевые», «Про победу сильного тонким», «Как так вышло», «И что тут делать», «Перемещенное лицо») и про переплетение этих двух тем в языке («С той стороны. Заметки о Зебальде»). Раздел «Не

[31] И не только в литературной среде, ср., например, реакцию читателей на обратный перевод опубликованного по-немецки эссе «Русский вопрос» на странице «Дзен» [Степанова 2023].

один» представляет собой ряд портретов авторов, важных для Степановой не только в отношении поэтического влияния на ее письмо, но также как примеров воздействия отдельных фигур на общую культурную память («Последний герой», «Разговоры в царстве мертвых», «Что там увидела Алиса», «Божественный голод», «Бронзовая бабушка» и «Прожиточный максимум»). По словам Бориса Кутенкова, «<...> как в любом полноценном сборнике эссе, охват тем значительно шире литературных» [Кутенков 2014].

Последний раздел сложнее прочих подвергается тематической классификации. Он открывается довольно личным эссе про утраченный вид Москвы времен детства авторки («Москва, которой нет»), продолжается эссе о литературном подсознании русского пространства («Небо Гоголя») и тремя эссе об инструментализации мировоззрения и ценностей («Бедная Лиза», «Little Black Boy», «Против нелюбви»). За ними следуют беседа с Игорем Гулиным («О Введенском») и четыре отклика на произведения современных поэтов («Поверить в поэтику. Леонид Шваб, Поверить в ботанику», «Из точки поражения. Михаил Айзенберг, Контрольные отпечатки», «Права гражданства. Демьян Кудрявцев, Гражданская лирика», «По направлению к раю. Константин Кравцов, На север от скифов»). Перед финальным эссе стоит пара речей («Продленный день. Речь при вручении Премии Андрея Белого» и «Из точки перехода. Речь при вручении премии LericiPea Mosca»). Закрывает раздел и весь сборник эссе «Один, не один, не я». Оборин называет тексты третьей части сборника *minor essays*, указывая на то, что это – тексты, «не объединенные общей идеей на уровне организации, написанные по случаю <...> или как отвлеченные размышления (например, о пустой, загробной Москве)» [Оборин 2015: 12]. Несмотря на кажущуюся разнородность эссе в этом сборнике, они связаны единым авторским отношением к окружающему миру, несомненно характерным и для разноплановой третьей части.

Ключевая тема этого сборника — тема отношения настоящего к прошлому, вопрос о том, как и на каком языке память живущих обращается к мертвым. Поскольку Степанова всегда, по ее словам, выступает за права мертвых, мы вполне согласны с Кутенковым в том, что ее эссе можно воспринимать как эссе-поступки или как «жест великодушия», которым образовываются «территории для воскрешения утраченного» [Кутенков 2014]. На первый взгляд слово «воскрешение» кажется слишком торжественным, но оно вполне применимо к литературному поступку М. Степановой – оно и *есть* тот же самый поступок. Не зря начальное эссе о случайных, но зато не менее важных гробах, и

Зебальде, чьи тексты мерцают с *той* стороны, помещаются вместе с эссе о состоянии современной русской поэзии и важности того, чтобы лирическое «я» сводилось на нет и заставило заговорить пока еще неслыханные голоса (наиболее четко такой жест провозглашается в эссе «Перемещенное лицо»).

Кто и откуда эти голоса и как, на самом деле, все это вышло?

«Вот как это вышло», в начальной строке вводного эссе Степанова объясняет читателю [Степанова 2014: 2]: «Я разглядывала фотографии, присланные из Германии, и одна была особенно хороша» [там же]. Дальше следует описание открытки — на ней кладбище едва различимо. Но становится понятно, почему: живые как бы владеют мертвыми и отбирают у них земную долю на кладбище. У мертвых нет загробных прав, что является следствием очень типичного для современности обращения с прошлым: « <...> современность: омываемая морем мертвых, полузатопленная прошлым, в полушаге от смерти и забвения <...>» [там же: 5], но при этом, замечает Степанова, «мертвые не в чести», они находятся в «положении притесняемого меньшинства» [там же]. Их привычно хоронить вне городов, даже по вертикали (как в случае с гетто), чтобы занять как можно меньше пространства, но кладбища и мертвые этому настойчиво сопротивляются. Как пример Степанова приводит «Кладбище инославных» в Риме, на котором лежат ряды как «важных», так и «неважных» гробов, но дело в том, что именно на кладбище, если посмотреть с «той стороны», все равны — там по горизонтали вместе с пиниями и кипарисами лежат сын Гете, старые русские, и безвестные немцы и датчане.

По тому же самому принципу во второй части сборника перед глазами читателя развернуты портреты выдающихся культурных персонажей — они важны не потому, что это на самом деле великие имена мировой культуры и литературы, а потому, что они выступают в качестве примеров того, как наша память обращается с «конкретными мертвыми». Но прежде всего эти авторки (и только авторки, как ни странно) стали объектами эссе по причине того, что их волновали те же самые вопросы по поводу смерти и сохранения памяти, которые волнуют Степанову. Можно предположить, что благодаря этому они и образуют единство [Оборин 2015: 9] и определяют особую оптику взгляда на эти вопросы. Оборин предлагает альтернативное название этого раздела, исходя из «ощущения кровного родства, свойственного всей этой книге»: в нем собраны эссе о сестрах [там же]. Как в случае с надписями на надгробных плитах римского кладбища, цитируемыми в финале начального эссе (»Richard Mason. Though on the sign

it is written: »Don't pluck these blossoms« – It is useless against the wind which cannot read« [Степанова 2016: 9]), в разделе «Не один» каждое эссе представляет собою своего рода надпись на надгробной плите. Их героини не покоятся в братской могиле — им позволено дышать. Другими словами, этими эссе им возвращено право на существование в море биографий и подробнейших посмертных, часто беспощадных, жизнеописаний.

Во втором разделе каждое эссе «говорит о варианте героизма» [Оборин 2015: 9] — каждая из этих замечательных женщин так или иначе уже при жизни работала с материалом (собственной) смерти и постоянно подвергала свою жизнь переосмыслению: здесь имеется в виду «ежедневная, упорная и безжалостная работа над собой» [там же].[32] Например, у С. Зонтаг всегда было стремление к самосовершенствованию — ей хотелось литературной и интеллектуальной высоты, на чем основан образ ее как медиафигуры, но Степанову гораздо больше интересуют ее интимные дневниковые записи, в которых Зонтаг оказывается маленькой и смертной, как все мы [Степанова 2014: 68].[33]

Следующее эссе «Разговоры в царстве мертвых» посвящено дневникам Любови Шапориной с 1898 по 1967 год, авторка которых взяла на себя роль внимательного свидетеля ужасного XX в. Это точно не наблюдения за малыми личными делами, так как этими записями строится общий памятник всем пострадавшим и страдающим от российской истории: «Она описывает опыт медленного погружения в смерть»

[32] На презентации сборника в доме-музее Пастернака Степанова объясняет: «Эта часть книжки – про героику» [Дом-музей 2014].

[33] В эссе о Зонтаг и ее эссеистике отмечено, что она (Зонтаг) заняла вакансию публичного интеллектуала, «производящего тексты о текстах» [Степанова 60], которая может возникнуть там, «где есть не только книги, но и читатели, и университеты, этих читателей выпускающие, и газеты-журналы-издательства, позволяющие текстам воспроизводиться. Для того, чтобы стоило вести речь о качестве литературной критики, нужны количества, нужны печатные страницы, руки, готовые их заполнять, и руки, готовые их переворачивать» [там же]. В этом мы видим контуры ответа на вопрос о читательской аудитории эссе Степановой, заданный нами в первой главе. Нельзя прямо сравнивать Зонтаг и Степанову, хотя бы по причине того, что в перечислении требований к самой себе в дневниках Зонтаг явно отказывается от эссеистики («Попытки писать прозу. Попытки не писать эссе» [Степанова 2014: 63].). Однако авторок несомненно объединяет любовь к Зебальду. Для Зонтаг его тексты являются доказательством того, что литературное величие (в ее время) все же возможно [там же: 62]. В понимании Степановой Зебальд (об этом Степанова пишет в эссе «С той стороной. Заметки о Зебальде») — «подземный классик» (в контексте русскоязычного пространства), тексты которого размещаются между «великой литературой (а кажется, что иначе это не назовешь)» [там же: 55] и «метафизическим активизмом» [там же]. Эссе «С той стороной. Заметки о Зебальде» завершает раздел «Один», за которым следует эссе «Последний герой». Оба этих текста войдут в сборник «Против нелюбви».

[Степанова 2014: 77]. С одной стороны, в них «выплывает из небытия все, что дышит и разговаривает: крестьяне, красноармейцы, писательские чины» [там же: 74]. С другой стороны, «они не текст, а что-то другое: разрыв, трещина, зияние, черная дыра» [там же: 77]. Это вновь напоминает метафору горизонтального кладбища.

В отличие от дневников Шапориной, дневники Алисы Порет, первой иллюстраторки русского «Винни-Пуха», написаны в регистре волшебной сказки или анекдота. В них провозглашается «демонстративное равнодушие к общей истории» [там же: 82], а на первый план помещены детали из личной жизни А. Порет вместе с ее рисунками и картинками. Ее воспоминания — результат вполне определенных трансформаций биографического материала. События и объекты здесь подвергаются определенному монтажу и гротескной стилизации, поскольку мемуары играют роль последнего прибежища: «Так пишет о своем детстве Набоков; так, в другой стране, изнутри другой *катастрофы*, в мельчайших подробностях вспоминает детство обреченная героиня зебальдовских «Эмигрантов» <...> » [там же: 80]. Степанова в этом видит особый тип бытового героизма: «Сделать так, чтобы от истории осталась лишь лицевая сторона. Прожить так, чтобы не было стыдно» [там же: 87].

Предметом эссе «Божественный голод» стало «духовное горение» [Оборин 2015: 10] Сильвии Плат и ее посмертное существование в многочисленных описаниях ее жизни и самоубийства на основе огромного тома ее дневников и стихов.

«Бронзовая бабушка» посвящается Сельме Лагерлеф и ее воспоминаниям о детстве в усадьбе в Морбакке. Они написаны из перспективы надежного старого мира еще до Фрейда и Холокоста [Степанова 2014: 97], поэтому в нем еще позволено слепо верить в будущее, то есть, в прошлое [там же]. Этим они отличаются от мемуаров Набокова, Пруста, Мандельштама, которые «оказываются памятником общей неудаче» [там же: 98]. Эти мемуары написаны на детском языке и на самом деле не делятся с читателем ничем особенным, кроме описаний домашнего уюта, который защищает от смерти [там же: 101]. «Не зря книгами Лагерлеф <...> утешалась в последние годы Цветаева, для которой *бывшее* всегда оказывалось неизмеримо родней выжившего, а мертвые – единственными, кто не разочаровывал» [там же: 97].

Жизнь и творчество Марины Цветаевой со всеми «страшными подробностями» [Оборин 2015: 10] обсуждаются в последнем эссе раздела. Эссе называется «Прожиточный максимум». Степанова оппонирует жестоким суждениям о еще более жестокой жизни

Цветаевой[34] и деконструирует цветаевский литературный миф, который стал важнее ее стихов, как часто бывает с поэтами. Цветаева важна для Степановой не столько личной биографией, сколько погруженностью в разные не совместимые с жизнью обстоятельства русского XX-го века — эмигрантские, советские, литераторские, женские [Степанова 2014: 104]. В этом эссе также звучит напоминание о том, как сложно совместить творчество (книги, стихи, поэмы) и жизнь (письма, черновики, дневниковые записи) [там же: 105]. В этом цветаевская судьба — общая [там же: 104]. «Говоря о Цветаевой, мы говорим о себе» [там же: 121]. Она никак не могла примириться с обстоятельствами, в которые попала, поэтому вела свою жизнь как пишущийся текст и с позиций того, как *должно* было быть, но никогда не будет [там же: 117]. Она была голосом отчаянной толпы, которым перечислены каждое душевное движение, беда и обида [там же: 122], а ее поэзия — память смертная, которая не отворачивается от опыта смерти и катастроф [там же: 122]. В последние годы своей жизни Цветаева в текстах воскрешает все и всех, что она любила, но при этом сама медленно умирает [там же: 129]. С другой стороны, кажется, читательская аудитория делает именно наоборот: принимает «отчаяние» Цветаевой не как неотъемлемую часть ее жизни, но как материал для обвинения ее в плохом супружестве и материнстве [там же: 122]. Степанова предлагает подойти к Цветаевой с другой стороны: «Вместо того, чтобы описывать все, что случилось с Мариной Цветаевой дальше - <...> арест дочери, арест мужа, <...>, первые дни войны, катастрофу эвакуации, предельное одиночество и одинокое самоубийство, я – буква за буквой – перепишу сюда хотя бы часть открытого письма, написанного ею для эмигрантского детского журнала зимой 1937/38 года и оставшегося тогда ненапечатанным» [там же: 130]. Дальше, голосом детским [там же: 122] и невинным, говорит сама Цветаева: «Милые дети, я никогда о вас отдельно не думаю: я всегда думаю, что вы люди и нелюди (как мы) <...>» [там же: 130].

Согласно Л. Оборину, в эссеистике Степановой детство противостоит смерти или по крайней мере является ее противоположностью, как в случае с Лагерлеф, Порет, так и особенно Цветаевой [Оборин 2015: 11]. Теме детства, противостоящего смерти, посвящается также эссе о Майкле Джексоне («Little Black Boy»), одержимом идеей не столько о бессмертии, сколько о вечном детстве [там же]. Поэтому это эссе вполне могло

[34] Образец такого суда над поэтом можно обнаружить в интервью 2005 г., когда Степанову пригласили в передачу «Школа злословия». Ведущие настаивали на том, что когда-то к Цветаевой относились положительно, но все-таки она была «ужасной матерью», и ее стихи нельзя отделить от этого «важнейшего» биографического факта. См.: [Школа злословия 2005].

бы принадлежать второму разделу, но находим мы его в третьем — между эссе «Бедная Лиза» о научной гиперрационализации, свойственной XX-му веку, и эссе «Против нелюбви» о бесчувственной грубости, почти хамстве, в обращении с мемуарами и архивами. Кажется, дело здесь в сострадании, которое Степанова испытывает к Джексону: «В поп-мартирологе столетия были смерти погромче и, что называется, благообразней. Но такой – душераздирающе нелепой, невыносимой – я не припомню; и здесь должен быть какой-то урок» [Степанова 2016: 154].

Именно детскими воспоминаниями в эссе «Москва, которой нет» начинается третий раздел этого сборника: «Вот дом Веневитиновых, где Пушкин читал вслух «Годунова»; закрываю глаза – и вижу, как мы с мамой идем мимо по давней летней улице <...>» [Степанова 2016: 134] или «Вот когдатошняя пончиковая на Рижской, где я прогуливала школу <...>» [там же]. Это эссе об утраченных местах родного города, свидетелем которых можешь быть только ты: «[Я] не знаю, чего мне жаль сильней. Думаю, палатки – просто потому, что ее пожалею только я; у Пушкина больше союзников» [там же]. Согласно Степановой, Москва — это город мнимостей, поэтому в нем можно любить только вычитаемое, т. е. то, чего уже нет или вот-вот не будет и это — «частный перечень потерь» [там же: 133][35]. Как мы думаем, Москва и отношение авторки к ней выступают в качестве «аллегории» того, как работает личная и историческая память и как мы обращаемся с исчезающим и утраченным. Эти темы становятся предметом рассуждений Степановой в остальных эссе в этом сборнике. Тогдашних зданий больше нет, либо они подвергаются превращению и разрушению, поэтому Москва — это «город-некрополь, прижизненный памятник себе самой, поставленный на братской могиле исторической памяти [там же: 136]». Все, что остается и на что можно опереться – мы сами и наши собственные воспоминания [там же: 135].

Если же мы исторически слишком отдалены, чтобы быть непосредственными свидетелями, то полагаемся на личные воспоминания тех, кто *был там*, как в случае с Осипом Мандельштамом в эссе «Против нелюбви». Привычная нелюбовь при общении с мертвыми, которая обсуждается в эссе о Цветаевой, также является главным предметом беседы с Игорем Гулиным «О Введенском». Находка останков английского короля Ричарда Третьего стала заметным событием в силу того, что в результате

[35] Так не зря называется уже упомянутая нами рецензия на «Один, не один, не я» Бориса Кутенкова: «Сложение вычитаемого». К ней мы еще обратимся. Также Оборин в своей рецензии пишет: «<...> эссе Марии Степановой – это главным образом работа с неочевидным» [2014: 1].

оказались раскрытыми детали, из которых состояла его жизнь: «[О]н был извлечен оттуда во славу точного знания» [там же: 156]. Ничего его не защищает от чужого любопытства, которое имеет корни в чрезвычайно бесстыдном императиве (Ричард Третий, на самом деле, очень стеснялся своего кривого позвоночника [157]). Людям хочется знать, «как это было на самом деле» [там же] — это касается и живых, но перед мертвыми действительно никому не стыдно. За утвержденной самим героем официальной версией его биографии скрываются «драгоценные крупицы тайного знания» [там же], которые показывают нам моменты слабости персонажа. Как будто то, что у него действительно были эти слабости («без маски, без глянца» [там же: 158]), является доказательством того, что он «мал и мерзок, как мы» [там же]. Именно на этом основывается мемуарная литература, как предполагает Степанова: «<...> но с тем большим энтузиазмом мы вырвем у них [близких и у членов семей героев мемуаров] свой кусок горячего, дымящегося прошлого. В этом есть полузабытый пафос дознания: ценностью обладает лишь то, что от нас скрывается <...>» [там же]. Согласно Степановой, это пример неприкрытого насилия не над каноном или героем, но над реальностью [там же: 159]. Происходящее вдруг становится плоским, а «прямота, с которой выражает себя нелюбовь, подкупает; больше того, она кажется доказательством точности» [там же]. Но это крайне оскорбительно по отношению к прошлому: «[Д]ля того, чтобы вспоминать, необходимо понимать» [там же: 160]. В этом тезисе по нашему мнению раскрывается принцип степановского письма вообще.

В качестве примеров, противоположных внимательному и учтивому отношению к прошлому, на стороне которого выступает Степанова, приводятся «устойчивые пары снижающих уподоблений» [там же: 159] по модели «хороший поэт, но плохой человек»: «Пушкин: стремился в высшее общество, на том и погорел. Блок – проститутки, пьяное чудовище. Мандельштам: украл книгу, занял денег, а еще – вы читали? – он был садист, там все это очень подробно описано! Цветаева – привязывала дочку к столу» [там же: 160]. Степанова, не пытаясь опровергнуть мемуаристов, которые насыщают тексты деталями подобного рода, утверждает, что все эти мемуары написаны на языке нелюбви, как-то «подспудно» уверенной «в общей низости» [там же: 164]. Поэтому они переполнены мельчайшими подробностями и «дышат от несытой жажды: выговориться, наконец, отвести душу» [там же]. В конце эссе Степанова вновь говорит о Мандельштаме и разных мемуарах о нем. Например, в записках Ольги Ваксель можно прочитать, что как поэт он был хорош, но как человек — слаб и лжив. Мандельштам же

в своем стихотворении называет ее «дичок», «медвежонок» и «Миньона». Как кажется Степановой: «И в такой асимметрии, как ни странно, можно найти утешение» [там же: 166].

В беседе «О Введенском» с Игорем Гулиным главный вопрос разворачивается не вокруг того, кто был Введенский или как наше знание о нем изменилось после того, как вышли новые сборники его стихов, но «что вообще мы, нынешние, можем делать с этими текстами, какое право мы на них имеем и в каких отношениях с ними находимся» [Степанова 2014: 169]. Это важно потому, что поле русской словесности никогда не может быть ни нейтральным, ни невинным, особенно после XX века [там же]. Русская речь напоминает чужую квартиру, в которую в 30-х и 40-х гг. заселяли новых жильцов после того, как уничтожали старых [там же]. Введенский так же, как Мандельштам в 30-е годы, стал объектом советского эксперимента, в котором отменялось слово, поэтому его тексты не только ахматовское «победившее смерть слово» [там же: 170], но скорее «процесс и результат этой смерти» [там же], как в обсуждаемых во втором разделе сборника эссе. Это необходимо учитывать в обращении с его текстами. Мы не можем быть просто их наследниками – надо знать, «что берешь и чье берешь» [там же: 170]. С этим переплетается также вопрос, насколько общими являются наш опыт и опыт Введенского – другими словами, может ли опыт Введенского оказаться полезным для описания времени, в которое мы сейчас живем? По сути это вопрос об аналогиях или, лучше сказать, об их опасности.

Более подробно этот вопрос рассматривается в эссе «Позавчера сегодня», также вошедшее в книги «Против нелюбви» и «Три статьи по поводу», что сигнализирует о важности этого текста для авторки. В эссе «О Введенском» Степанова делится точкой зрения, развитой в «Позавчера сегодня»: аналогии не помогают, но лишь вытесняют нас из освещенного пространства в темноту нынешней ситуации, в которой «мы перегружены инструментарием, пресыщены аналогиями» [там же: 172]. Опасно сравнивать современность с прошлым или полагаться только на слова «великих», потому что опыт интеллигенции 20-х и 30-х гг. совсем не напоминает наш. Главная разница в том, что «[о]ни родились в неподвижном мире, его хотелось раскачивать. Они застали последние минуты, когда все стояли на своих местах <...> В новом мире ничего этого не было <...> Законы физики, грамматики, логики перестали работать вместе со всеми остальными (и это стало предметом и поводом к речи) – но это еще удивляло и завораживало» [там же: 173]. Теперь же все кажется возможным и ничего больше не

удивляет. В этом состоит главная разница между минувшим и настоящим, которую обязательно иметь в виду, чтобы остаться в зоне освещаемого и освещенного[36].

С присвоением чужих воспоминаний и инструментализацией знания и общей памяти связано эссе, которое в третьем разделе сборника находится перед «Little black boy», «Против нелюбви» и беседой «О Введенском». Это эссе про английский вариант карамзинской бедной Лизы, только она в пьесе «Пигмалион» Б. Шоу является объектом научной одержимости. Из этого следует, что сюжет не заключается в последствиях происхождения из разных социальных слоев, как в повести Карамзина, но в противостоянии разума и «дограмматического» восприятия мира. Немая цветочница Элиза в лондонском Ковент-Гарден становится объектом преображения по плану богатого ученого и профессора Хиггинса [там же: 140]. В глазах рационалиста Элиза — бессловесное полусущество, «полуфабрикат», и поэтому не может (*не имеет права*) управлять своей судьбой. Перемена по идее обещает какой-то выход, но при этом объект эксперимента всегда «исключен из разговора» [там же: 143]. Проблема здесь только в том, что «виртуозы словаря и скальпеля», действующие во имя красоты, доброты и вообще возвышенных идей, как-то не могут спасти мира [там же]. Чрезвычайная инструментализация окружающего мира с целью «отделени[я] света от тьмы (ясное мужское vs. темное женское, умное и социально ответственное богатое vs. нерассуждающее бедное, образованное vs. безграмотное, ценное vs. бросовое)» [там же: 143] обычно проводится слишком грубо, слишком «твердой рукой» [там же]. Во всем этом не хватает любви — но для Степановой нынешнее время нуждается именно в уважении, любви, вежливости и скромности, поэтому становится понятно, почему эссе о бедной Лизе, на первый взгляд немножко стоящее особняком от остальных эссе, помещается рядом с эссе «Little black boy» о радикальном преображении и «Против нелюбви» как своего рода манифест о бесстыдном ковырянии в жизни мертвых.[37]

Здесь необходимо вернуться к первому разделу сборника. В нем помещены эссе не только о состоянии русской поэзии, начиная с 90-х гг., но также очень важное эссе о

---

[36] Заметим, что мотив освещения очень важен для поэзии Степановой – поэт и поэзия выступают в роли «фонарика», водящего и проводящего нас по неизведанным землям. Образ фонарика / фонаря постоянно встречается в ее эссе о поэзии, как и в ее стихотворениях. Он также отвечает творческому принципу Степановой «один, не один, не я», как мы покажем далее. См.: [Рослый 2019].

[37] Оборин использует слово «сострадание» относительно к «Little black boy» и «Против нелюбви» [Оборин 2015: 12], к которым мы хотели бы добавить еще эссе «Бедная Лиза».

поэтической оптике, через которую Степанова понимает (собственную) поэзию и литературную деятельность вообще. Эссе называется «Перемещенное лицо», и оно завершает обсуждение современной русской поэзии, но в то же время вводит читателя в последнее эссе первого раздела: «С той стороной. Заметки о Зебальде».[38] Прежде чем обратить внимание на эту серию эссе, мы хотели бы предварительно сказать, что они корреспондируют с третьим разделом книги.

Главная тема эссе «В неслыханной простоте» открывается первой фразой: «Принято считать, что русская поэзия переживает сейчас небывалый, необыкновенный расцвет; не так давно кто-то уже сопоставлял ее с серебряным веком, кто-то аж с золотым» [Степанова 2014: 12]. Такая перемена с ней произошла где-то в середине 90-х гг. [там же], но Степанова ей не доверяет: «Откуда тогда растущая неловкость, ощущение, что картина общего праздника сильно искажена, если не фиктивна?» [там же: 13].[39] По мнению Степановой, поэзия стала подчиняться рыночным механизмам и логике изобилия, но по сути своей поэзия как раз им сопротивляется, по природе своей она – дыра, зияние, отсутствие товара и «черная прореха в ткани мироздания» [там же: 12]. Наряду с этим явились на свет разные литературные кланы, которые придают разговору о стихах какую-то воспаленность и интонацию раздраженности [там же: 13]. И она действительно мешает, потому что ведет, по словам Оборина, к «вульгаризации литературного быта» [Оборин 2015: 5], в котором вдруг стало принято верить в единую, устроенную по образцу «военной», иерархию поэтов [Степанова 2014: 13]. Это ощущается как глубокая «несправедливость» и противоречит реальной многомерности литературного пространства [там же: 14].

Тему, заданную во введении, продолжает первый раздел этого эссе с названием «Про изменившийся воздух» – несмотря на то, что каждый кричит из своего угла литературного быта, стихи, в отличие от поэтов, как-то перестали интересовать [там же]. Ощущение общего пространства, «бывшее главным подарком конца девяностых –

---

[38] По словам Оборина: «[С]амые страстные эссе книги написаны именно об обитателях «той стороны» <…> » [2015: 4]. Они обозначают традицию и некое общее пространство: «[О]сознание кровной принадлежности к ней [традиции] заставляет, отдав должное прошлому, говорить о настоящем. Вот почему после вводного эссе Степанова помещает два текста о современном состоянии поэзии <…>» [там же].

[39] По мнению Оборина во время, когда было написано это эссе — в 2010 г., еще в эпоху Живого Журнала — оно получило довольно удивленные, даже недоуменные, отзывы, и только теперь (рецензия Оборина была написана в 2015-м) читается как актуальное, потому что изменилось коллективное сознание [Оборин 2015: 5].

начала нулевых» [там же], исчезло и раскрошилось. Что такое общее пространство, от которого принято отказываться сегодня? Это идея настоящего читателя из мандельштамовской статьи «О собеседнике», читателя, который готов «взять на себя дело понимания и сотрудничества» [там же: 15]. Вместо того он стал клиентом, а поэзия — инструментом и массовым продуктом. Теперь не вырабатывается ничего нового — стихи упрощаются и приобретают такие черты, как декларативность, форсированную сентиментальность, повествовательность, обретают новую популярность поэтические юмор и сатира [там же: 16]. Стихи должны нравиться. В этом Степанова обвиняет себя саму: новый вкус сформировался не снаружи, а изнутри («а мы сами, «я сама» [там же]»), он мерцает «в работе лучших» [там же]. Почему?

Ответ дается в следующем разделе, озаглавленном «Про нулевые». Степанова заявляет, что в это время общественным идеалом стало потребительство, которое вводило новую модальность (перволичное «я» – «могу», «хочу», «получаю» [там же: 17])[40]. От стихов господствующий вкус теперь ждет прямой пользы в качестве «болеутоляющего средства» [там же: 19], что Степанова называет «редактирующим чтением, которое снимает с текста исключительно *пенку* – нужный себе смысловой слой» [там же]. Это подчеркнуто в названии следующего раздела «Про победу сильного над тонким». Это парафраз цитаты Г. Дашевского («Тонкого много – сильного мало» [там же: 19].), которую в своей статье, ставшей отправным пунктом размышлений Степановой, обсуждает Е. Фанайлова. Потребность в силе возникла в 90-х гг. и проявилась как четкая авторская позиция бескомпромиссности [там же], но в нулевые поэзия стала «буксовать», а «поэты сложности замолкали» [там же: 20][41]. Вместо того возник т. н. литературный интернет или блогосфера (Степанова имеет в виду преимущественно «Живой Журнал»), в которой критический разговор о текстах стал невозможным, фрагментарным и эмоциональным, поскольку оказалось важнее понимать, кто говорит, а не то, что говорится [там же: 21]. Согласно Степановой, в таком изменении

[40] Степанова приводит термин С. Зонтаг: новая чувствительность. Эта особенность текущей поэзии, согласно Степановой, дает современному читателю возможность выбрать товар по душе [2014: 18].

[41] Степанова приводит следующие имена: М. Гронас, Г. Дашевский, В. Зельченко, А. Анашевич, М. Сухотин, К. Медведев, Д. Воденников, Е. Фанайлова, С. Круглов, М. Еремин, Г. Айги, В. Некрасов, Н. Байтов, А. Поляков. Перечисление кончится цитатой Набокова из «Лолиты»: «[Э]тот <…> ряд можно продолжать, *пока не кончится страница*» [2016: 21].

литературного климата можно усмотреть подобие трансформации общественных настроений в России.

В следующем разделе дается ответ на вопрос «Как так вышло?». Главную причину Степанова находит в распространении социальных сетей, которыми создалось ощущение максимальной прозрачности и неразделенности автора, стихов и читателя [там же: 22]. Согласно Степановой, это противостоит естественному положению вещей – если стихи становятся разменной монетой коммуникации в качестве записи в блоге или фотографии в ленте фейсбука, то теряется что-то очень важное: право автора на одиночество и на то, что он не должен читать рецензий не столько о своих стихах, сколько о *себе* [там же]. Это, по-видимому, очень возмущает Степанову. Все хотят высказаться и поделиться своим мнением («*частное мнение, личный вкус*» [там же: 22]), но как-то не получается говорить на общем языке. В начале этого эссе Степанова пишет также по поводу преувеличенной для нас важности лица другого, которому мы хотим понравиться: «[М]ы слишком близко приняли позицию *другого* (другого себя, себя-читателя, себя-чужого)» [там же].

Последний раздел этого эссе ставит в заглавие вариант вечного вопроса русской интеллигенции: «И что тут делать». В его последнем абзаце, как ни странно, прямота Степановой, отказывающейся от ответа, тем не менее, как-то утешает: «Скажу честно: я не знаю, что делать дальше» [там же: 24]. Некоторые рекомендации мы все же находим. Прежде всего, надо «осознать смехотворность и относительность рукотворных иерархий» [там же]. Наряду с этим *непрозрачность* поэзии как «темное, закрытое, непопулярное, незанимательное, неуспешное катакомбное существование, идущее в стороне» [там же], сознательно отказываясь от упрощенного знания, успеха, поэзии как лекарства и эмоционального успокоения, упорно сопротивляется логике рынка. Степановой это кажется единственным аварийным выходом. Напоследок, внизу приводится дата написания этой серии эссе: «октябрь 2010» [там же].[42]

Эссе 2012 года «Перемещенное лицо» было написано как часть дискуссии «Стихи без героя?» в рамках журнала «Знамя» [Оборин 2015: 7]. В нем непосредственно обсуждается новая поэтическая оптика как ответ на выдвижение на первый план

[42] Кстати, Оборин пишет, что «В неслыханной простоте» уже выполнило свою работу и поэтому теряет актуальность в силу того, что появляются и кристаллизуются новые, магистральные языки в поэзии, хотя они еще не осознаны целиком [Оборин 2015: 6].

«товарной» поэзии, описанной в предыдущем эссе. «Перемещенное лицо» начинается со смелого мысленного эксперимента: «Предположим, что <...> в стихах вдруг оказались бы под запретом местоимения первого лица – и одной из задач пишущего (и, как следствие, читающего) стал отказ от точек фокуса, по старинке обозначаемых как «я» и «мы». Что при этом теряется – и теряется ли?» [Степанова 2014: 25]. Как считает Степанова, нам слишком важно узнать, кто с нами говорит — мы хотим биографию, письма, дневники, то есть как можно больше подробностей из «верительных грамот» [там же: 26]. Правда, лирике нужен поэт в качестве посредника или фонарика, который провожает нас по странным местам, в которых он сам побывал [там же], но автору нельзя становиться самоцелью поэзии. Поэтическое «я» — оно вряд ли личное, частное и собственное вроде актера в центре читательского внимания. Скорее всего, оно является камерой, точнее несколькими, а авторское «я» — разрозненно и разнесено на несколько постоянно сменяющихся планов: «Авторская воля сводится тогда к работе команды, обеспечивающей прямой эфир для эксперимента; задача едва ли не техническая: переключение камер, смена планов» [там же: 34]. Центр смещен — его даже нет, есть только радиус, на котором все камеры работают. Тогда слышны все голоса, и у всех них одинаковые права на существование: «[С]обственный голос имеет не больше и не меньше прав, чем голоса соседей, заместителей, свидетелей или кажущихся живыми» [там же]. Голос как интонация или как манера вместо лирического «я», по Степановой, – это краеугольный принцип поэзии [там же: 26]. При этом она опирается на статью Григория Дашевского «Как читать современную поэзию», в которой заявляется, что стихи делятся на те, что обращаются только к своим, и те, которые могут быть прочитаны каждым «на слепящем свету безличности/публичности» [там же: 27]. Только последними своя речь может мыслиться как общая, избавленная от всего частного [там же]. Поэту необходимо снять, как шелуху, все погремушки и побрякушки, чтобы за всем этим балластом обнаружить поэзию в чистом виде без всякого имущества [там же: 28]. Понятие поэта – неподвижной точки собственного универсума, как это бывало за последние триста лет, теперь сводится на нет. Это является победой над субъективностью и внешними оболочками [там же: 30]. На самом деле, такой жест — заставить автора «разжать руки» [там же] — радикален, но с другой стороны, как же по-другому осознать зазор между текстом и автором? Только тогда, когда пишущий признает нетождество себе самому в бытовании стихотворения [там же: 31], возможно по-другому посмотреть на отношения автор-язык и автор-текст [там же].

Здесь наступает ключевой вывод этого эссе: «я» перемещается, а это значит, что оно — «я» как «не-я» или «я-не-я». «Я» оказывается крайне промежуточной инстанцией, обладающей суверенной территорией [там же: 33]. «Я-не-я» тогда указывает на несколько точек зрения и на многоголосие, которое упоминалось несколькими строками выше. Задача автора как «физического тела» в этом случае состоит в том, чтобы он/она осознал/а это многоголосие («пучок или веник расходящихся интонаций» [там же: 35], которые образуют единство) как новую поэтическую оптику [там же: 34]. В конце эссе приведено стихотворение Елены Шварц как показ отрицания «я», но эссе завершается авторской декларацией. Позволим себе длинную цитату: «Мои стихи, пожалуй, и впрямь написаны разными авторами; и вот, с разных точек и разными голосами, они пытаются засвидетельствовать или опровергнуть одну гипотезу, кем-то данную мне как пожизненное жало в разум. Именно с ней, а не с голосом-манерой-поступком, поэт бывает связан, как кандальник, общей целью — и для того, чтобы отстраниться, увидеть ее издали и сверху, ему необходимы эти цепочки расщеплений и замещений, выходов из себя и из мира, знакомые-незнакомые голоса, говорящие с ним со стороны, с равнодушным участием постороннего» [там же: 35]. Такая поэзия — дыра в реальности, под которую течет «живая вода» [там же].[43]

Учитывая важность многоголосия, становится понятнее, почему эссе «С той стороны. Заметки о Зебальде» помещено сразу после эссе «Перемещенное лицо». По поводу важности творчества Зебальда и зебальдовского языка для Степановой мы уже писали в первой главе. Следует упомянуть, что для Степановой, пожалуй, это эссе является ключевым текстом сборника, поскольку в нем наиболее наглядно переплетаются понятия смерти, памяти и поэзии, построенной по принципу «не-я», выявленному в эссе «Перемещенное лицо»[44]. На презентации этого сборника в доме-музее Пастернака в 2014 г. авторка сначала несколько стеснительно признается в том, что она не уверена, как «положено вести себя на презентации нестихотворной книжки» [Дом-музей 2014], а

[43] Мотивом живой воды как метафорой жизни заканчивается также эссе «После мертвой воды» в сборнике «Три статьи по поводу»: «Мертвую воду уже пролили; хочется дождаться живой» [Степанова 2018: 37].

[44] См. также видеозапись презентации, в которой Степанова прямо заявляет об этом: «Самый важный для меня текст в этой книжке – это текст про Зебальда "С той стороны"» [Эшколот].

затем сразу утверждает, что задача всех собранных текстов была «писать не о вещах случайных и посторонних, а о тех, которые имеют отношение к делу» там же.[45]

Что это за дело? Все важные вещи в этой книге находятся «по ту сторону перехода» [там же] и имеют дело с «объемом человеческого» — чтобы представить его себе, достаточно «пройтись по кладбищу» [там же], на котором нагружено как материальное, так и нематериальное человеческого существования.[46] Все эти вещи «размагничиваются со страшной скоростью» [там же], особенно в XX веке и после него как «столетия смертей» [там же], которое оставило «зияние» [там же] и «воронку» [там же], отбрасывающие индивидуальные судьбы. Здесь определяется значение зебальдовского письма — Зебальд «работает полномощным представителем всего, лишенного прав на существование», но его способ является не воскрешением, а освещением.[47] В этом заметно «желание не дать пропасть ничему» [там же], и Степановой это «очень дорого в Зебальде» [там же]. Эта книга «про одного, не одного, не меня», то есть, «про разные устройства этого дела» [там же]. Другими словами, это книга про многоголосие, которое слышно с той стороны, но только, если мы готовы настроиться на него.

Зебальд несомненно умел прислушиваться к такого рода тонкой чувствительности, благодаря чему является, скорее всего, самым важным автором для Степановой. Его тексты сопровождаются не только фотографиями, на что мы уже обратили внимание в связи с *documentary fiction*, но также содержат «некоторое количество *чужих слов* в разных стадиях разложения; они там на тех же птичьих правах как фотографии – неизвестно чьи, неизвестно откуда взявшиеся» [Степанова 44]. Подобно тому, как это делает Степанова, Зебальд сам заявил когда-то, что в он в своих текстах оказывает уважение тем писателям, сродство с которыми он ощущал [там же: 45]. В его текстах такой поступок исходит из той же самой манеры, с которой он обращается к гробам, бесконечному числу артефактов, дневникам, воспоминаниям, фотографиям,

---

[45] Далее мы не станем приводить дословную транскрипцию видеозаписи, поэтому при ссылках на нее мы будем перефразировать выступление Степановой и стараться как можно более четко отличать наши суждения от ее мыслей.

[46] Как в эссе «Над важными гробами», в котором Степанова также ссылается на Зебальда: «Потому что первое, о чем говорит кладбище, любое, большое и маленькое, заставленное мраморной скульптурицей или заросшее крапивой, – это подлинный объем всего случившегося до меня» [Степанова 2014: 5].

[47] В этом можно заметить отклик того, как Степанова понимает поэзию — поэт должен быть фонариком, освещающим невиданные и незнакомые территории. Образ поэта-фонарика встречается в эссе «Перемещенное лицо» и «Один, не один, не я», «По направлению к раю. *Константин Кравцов. На север от скифов*» м. пр. (см.: [Степанова 2014]).

«негероическим» мертвым — говорить за мертвых, пока они окончательно не погрузятся во тьму [там же]. Где в этом автор?

Как пишет Степанова, он «намеренно отсутствует в собственном тексте» [там же], поэтому, добавим мы, здесь можно говорить о той же самой логике «я–не–я », которая так близка Степановой. Зебальдовский герой, если о нем вообще возможно говорить, и зебальдовское письмо поэтому напоминают «посмертное блуждание души» [там же: 46], с уважением относящееся ко всему , что обречено на уничтожение [там же: 49]. Поэтому все его книги написаны «со стороны и на стороне мертвых» [47], которая гораздо более многолюдна, чем эта [там же: 55]. В зебальдовской прозе, «где все проницаемо и всякая стена проходима» [там же: 48], читателю «та сторона» представляется с интонацией абсолютной и старомодной вежливости [там же: 50].[48] Такая интонация имеет дело с предельной ненавязчивостью и необязательностью его текста, в котором на первом плане всегда перебираются детали – почти вроде ритуала каталогизации, в котором растворяются всяческие иерархии [там же]. Это особенный синтаксис и речь старого мира (немецкого XVIII–XIX вв.), которыми Зебальд осторожно очерчивает т. н. «карманы времени» [там же: 51]. Зебальдовским языком создается общее равенство и единство [там же]. Модальность каталогизации – это спасение: «Важны даты, важны имена кафе; важны названия мест <...> Важны тени, незримо стоящие за каждым текстом <...> Важны газетные вырезки, важны ресторанный чек и входной билет в веронские Giardini Giusti» [там же: 52]. Видимо, Зебальда не интересует вопрос занимательности – как Степанова в предыдущем рассмотренном нами эссе о современной русской поэзии, он находится «на стороне всего *неинтересного*, заведомо лишенного права на читателя» [там же: 54].

Тому же самому принципу следует Степанова, что особенно ощутимо во втором разделе сборника. В этом (то есть, желании выходить за рамки интересного-неитересного) и состоит напряжение тихой, почти «безмолвной» революции [там же]. Этот способ поминания (или, играет словами Степанова — «у-поминания, у-понимания»), авторка называет «проскомидией», но безо всякой надежды на воскрешение [там же]. Литература Зебальда — это противостояние небытию и нечто между «великой литературой» и «метафизическим активизмом» [там же: 55]. Поэтому в своих текстах,

[48] Согласно Степановой, самое точное описание прозы Зебальда можно найти в заявлении Мандельштама из «Путешествия в Армению» о том, что величайшей дерзостью является «беседовать с читателем о настоящем в тоне абсолютной вежливости» [Степанова 2014: 49].

помещенных между «литературой и фактом, вымыслом и документом» [там же], Зебальд берет на себя роль фонарика-проводника по той стороне — он является голосом, в котором «уважение, сочувствие, доброта не утратили смысл» [там же]. Ту же самую роль, которую имеет голос / интонация в его текстах, Степанова считает основной и в поэзии, как можно прочитать в уже рассмотренном нами эссе про ее собственную поэтическую оптику (она развернута также в речах при вручении премий, как мы увидим дальше).

Тексты Зебальда были недостаточно знакомы русскому читателю[49], русское «литературное подсознательное» формировалось, прежде всего, русской классикой. Русское литературное подсознательное сжато рассматривается в эссе третьего раздела «Небо Гоголя», которое помещено после эссе «Москва, которой нет». Название этого эссе, как мы увидим, является оксимороном. Для Степановой важно противопоставление Пушкина и Гоголя, которое напоминает детскую картинку, где «Пушкин в ответе за небесное («идеальное»), Гоголь за земное («реальное»)» [там же: 137]. Пушкин отвечает за то, как должно было бы быть, а Гоголь за то, как действительно бывает. В России, которая живет по Гоголю («охотно выпадая из одного преувеличения в другое» [там же]), нет места для поэзии Пушкина. Оказывается, что гоголевская проза, на самом деле, проза только по имени: «Функция у нее сходная с поэтической: это работа поводыря, проводника, помощника в походе по чужим и небезопасным краям» [там же].

Подобно тому, как античность является «детской» Запада, «для России такой античностью стал Гоголь» [там же: 138] — эта детская работает как семейный альбом и «служит людям в качестве универсального языка» [там же]. Детская — если вспомнить детскую Лагерлеф или детство как прибежище Цветаевой или Порет — функционирует как внутреннее пространство, но как оно соотносится с внешним? «Как гоголевская Россия соотносится с николаевской (или, например, с путинской)», спрашивает

[49] «Положение Зебальда в России – особое: он тут *подземный классик*, потому что на поверхности его буквально нет, к нему отсылают как к закрытому сокровищу» [Степанова 2016: 37]. На русском в качестве полноценного издания вышел только «Аустерлиц» в 2006 в издательстве «Азбука-классика». Эссе о Зебальде было написано в 2013 г., с тех пор были переведены еще «Кольца Сатурна. Английское паломничество» (2016), «Головокружения» (2019), «Естественная история разрушения» (2015), «Campo Santo» (2020). «Аустерлиц” был переиздан в 2015 г. Все эти книги вышли в Новом издательстве [Лабиринт *б*]. Отдельные сочинения Зебальда были опубликованы в периодике. См.: [Зебальд 2019], [Зебальд 2008], [Зебальд 2014], [Зебальд 2004] и [Зебальд 2015].

Степанова [там же]. Оно является небом, растянутым над страной. Это — сумеречное место, находящееся вне закона, поэтому в нем может произойти все, что угодно [там же]. Пушкинское небо — высокое, ясное, прозрачное, но гоголевское переживается «каждым каждую ночь» [там же: 139], оно «утробно-близкое». Поэтому мы выше упомянули оксиморонное название этого эссе – гоголевское небо, на самом деле, крайне плотно и приземленно, а его основой является «непродуктивное незнание» [там же: 139], на стороне которого выступает Степанова в эссе «Перемещенное лицо». Под гоголевским небом, под сводом его шинели все-таки тепло, поскольку можно ощущать близость «какого-то неотменимого знания о себе самих» [там же]. Под этим небом можно легче держаться «за спасительную силу типического» [там же].

Эссе «Небо Гоголя» представляет собой очертание «поэтической системы» [там же] русскоязычного пространства, в которую вкладывается творчество и поэтическая оптика Степановой. В третьем разделе сборника после эссе «Бедная Лиза», «Little Black Boy», «Против нелюбви» и беседы «О Введенском» размещена серия эссе-рецензий на сборники современных авторов, к которым Степанова ощущает близость и вместе с которыми находится под одним гоголевским небом. Эти авторы — Леонид Шваб, Михаил Айзенберг, Демьян Кудрявцев и Константин Кравцов.

Первая рецензия называется «Поверить в поэтику». Объектом рассуждения является сборник «Поверить в ботанику», вышедший в 2005 г. Л. Шваб — важное для Степановой имя, потому что его поэтическая практика остается в стороне «от главного нерва литературного сегодня: проблемы "автора"» [там же: 178]. В 90-х его невозможно отнести к приверженцам постмодернизма и концептуализма, поскольку его стихи практически не относятся к лирике – он занимается утверждением эпоса [там же: 176]. Его тексты отличаются чрезвычайной волей к сюжету, что создает «спокойную важность» швабовского текста, и, согласно Степановой, это сближает их со стихами Г. Дашевского и М. Гронаса «с их особой, какой-то небесной, странностью артикуляции, склонностью к метафорическому юмору» [там же: 177]. Степанова вновь затрагивает проблему воздуха (голоса, интонации) в сегодняшней (то есть, на границе XX-XXI вв.) поэтической практике, ставшей основной проблемой в первом разделе сборника. Особенность поэтики Шваба Степанова видит в том, что он удаляет проблему автора еще до запроса [там же: 179]. Его поэтика — поэтика «отсутствующих величин»: «Нет – автора, рассказчика, привязок к сегодняшнему или позавчерашнему. Отсутствует идеологическое, дидактическое, декларативное, «возвышенное». Что остается? Да все!»

[там же]. Это «все», по Степановой, сама точка фокуса, суть языка, тот же голос, интонация или воздух, это больше «не обещание вещи, но она сама» [там же: 180].

Следующий текст, интересующий Степанову, это сборник сочинений поэта М. Айзенберга с названием «Контрольные отпечатки», вышедший в Новом издательстве в 2007 г. На странице книжного магазина Лабиринт в описании книги заявляется о ее «междужанровом» характере, ведь в нее «вошли те небольшие сочинения, жанр которых словно бы ищет свое место между очерком, мемуарами и эссе» [Лабиринт *а*]. Пожалуй, благодаря не только формальной оболочке, но прежде всего тематическим сходствам Степанова ощущает близость к Айзенбергу. Сборник «Контрольные отпечатки» – это попытка «описания недавнего прошедшего (всегда отчаянная)» [Степанова 2016: 181], когда погружается в воду «советская Атлантида», а ее герои уходят в темноту. Поэтому сборник напоминает реставраторскую работу [там же]. Обычно произведения, претендующие на восстановление прошлого, строятся как списки реалий, в которых перечень призван восстановить в памяти читателя прошлое (Степанова приводит пример Михаила Кузмина, использовавшего справочник «Весь Петербург», в котором перечислены бывшие имена, дома, заводы), между тем как Айзенберг начинает с самого воздуха тогдашнего времени, из которого вылупляется сюжет [там же: 182]. Таким образом создаются выходы из небытия, которые могут оказаться немного грубоватыми в сравнении с методами, принятыми в мемуарном жанре. Но, как подчеркивает Степанова, на этих страницах «учатся ходить» и «нашаривают в пустоте только что отсутствовавшие связи между явлениями» [там же]. Поэтому девять мемуарных очерков этого сборника являются «романом воспитания» [там же: 183] — от читателя они требуют особенного чтения, названного Степановой выровненной «осанкой» [там же: 184], поскольку все в них происходящее имеет к нам самое прямое и при том дословесное (добавлено нами), отношение [там же]. Дело опять в жестах и интонации, которыми Айзенберг поклоняется медленно исчезающим теням [там же]. Такой способ письма напоминает степановское письмо, которое также требует зрелого и понимающего читателя, умеющего общаться на языке любви. Если мы им еще не обладаем, то надо научиться читать и жить по-другому, то есть, обращаться с памятью по-другому.

Следующая рецензия продолжает тему поэзии, как ее понимает Степанова, и рассматривает сборник «Права гражданства» Д. Кудрявцева, вышедший в 2013 г. в издательстве «Русский гулливер». В начале со ссылкой на слова Елены Шварц,

Степанова делится мнением о том, какой должна была быть хорошая поэзия: «[В] хороших стихах, как в таежной избушке, должно быть все необходимое для жизни» [Степанова 2014: 187]. Поэзия — это предметный ряд, очерчивающий границы нашей реальности. Другими словами, поэзия, как ни странно, является производством материи [там же]. Из слов создаются «очаги другой реальности, где время устроено иначе» [там же]. Хотя там можно узнать слова и вещи, отношения между ними устроены по-другому и действуют по другим образцам. Поэтому поэзия никак не утешает, не развлекает и не веселит, а наоборот – она толкает нас в другую зону, в «дырку жизненной ткани» [там же: 188]. Согласно Степановой, сборник Кудрявцева является одной из книг, предлагающих такое новое место для житья [там же]. В нем читатель встречается с особой авторской позицией, резко отличающейся от русской поэзии девяностых и нулевых с их логикой вытеснения. Кудрявцев, напротив, описывает поврежденный и искаженный тварный мир и скачущую современность [там же]. В его поэзии сохраняются только предметный ряд и его собственный голос. Как можно вновь увидеть, понятие голоса для Степановой является чрезвычайно важным, а стихи Кудрявцева представляют собой пример отказа «от любого рода самоопределений, от авторских масок и фиктивных тел» [там же: 189]. Они что-то вроде переходного состояния между поэзией и прозой – там, где когда-то стоял большой нарратив, теперь уже немыслимый, возникают стихи Кудрявцева, «написанные на руинах коллективного опыта последних десятилетий» [там же: 190].

С той же точки зрения Степанова обращается к последнему в этой книге поэту-собеседнику — к Константину Кравцову и к его сборнику стихотворений «На север от скифов», также вышедшим в 2013 г. в «Русском гулливере». Его стихи особо заинтересовали Степанову, поскольку их автор – священник. Как уже в начале объясняет Степанова, на первый взгляд задачи священника и поэта противоречат друг другу, но их сосуществование в случае Кравцова оказалось решенным [там же: 192]. В этих стихах священника вовсе не видно, но тем не менее, читать эти стихи надо в смысловом поле Нового завета и вопроса о спасении [там же]. Стихи Кравцова — это не побочные, мимоходные строчки, не авторский корпус текстов, а особого рода путеводитель [там же: 193]. Главная их задача состоит в том, чтобы с максимальной точностью передать информацию о том, «как обстоят дела» [там же]. Поэтому их надо читать с учетом старой традиции, где различия между досмертными и посмертными путешествиями вовсе не важны [там же]. Здесь Степанова вновь прибегает к образу фонарика: «О какого бы рода

неведомом, невиданном или невидимом ни шла речь, у текста здесь одна функция: он работает чем-то вроде зажженного фонарика, выделяя (в темной комнате незнания) участки увиденного и населяя их событиями» [там же]. Кравцов берет на себя задачу «картографа» [там же], исследователя и репортера, вместе с которым читатель отправляется в путешествие по раю. Но в этом же рае нет ничего ни устойчивого, ни неопровержимого. Напротив, этот рай оказывается «маньеристским», «босховским», «сведенборговским», «до прозрачности выбеленный незаходящим солнцем» [там же: 195]. Степанова его сравнивает с мухой в янтаре, замершей «перед неизбежным концом при свете постистории» [там же]. В нем сосуществуют бессмертие и тление, чудо и распад, а сама книга является неограниченным пространством, поскольку за ней стоит усилие реального дела — «это когда поэзия имеет силы поступка и ею можно двигать горы или ломать двери – и уж в любом случае получить знание о том, *как это там*» [там же: 197]. Рассуждение Степановой завершается ярким утверждением о том, что на самом деле задача Кравцова не отличается от той, которую берут на себя священник, врач, учитель или пекарь — их работы объединены тем, что они продиктованы необходимостью [там же: 198].

В «Один, не один, не я» неслучайно также вошли две речи при вручении литературных премий, их место после рецензий и перед финальным эссе также представляется нам весьма обдуманным.

Первая из речей называется «Продленный день». Она была произнесена при вручении премии Андрея Белого в 2005 г. Речь начинается с общего обсуждения шорт-листов премии Андрея Белого, которые, согласно Степановой, сами по себе свидетельствуют о чем-то важном: они могут «читаться как свежая реляция с места событий» [там же: 198], поскольку «любой вошедший туда текст — флажок, отмечающий на карте занятую позицию» [там же]. Применительно к прозе и гуманитарной науке эту премию можно сравнить с Букером, но относительно поэзии здесь уже другое дело — премия выступает в роли «зеркала» и свидетеля поэзии, которая «все еще происходит» [там же: 199]. Как считает Степанова, поэзия – это пространство, которое не знает своих границ, поскольку их – нет. Она постоянно поглощает и переваривает новое [там же]. Суть ее существования в том, что ее конец снова и снова является ее началом — это «игра в гибель и воскресение, в весну после смерти» [там же: 200]. Она работает как громоздкий лиро-эпический механизм, для работы которого все-таки необходим материальный двигатель, то есть, поэт, несущий на себе «тяжесть всей-поэзии-сразу» [там же].

«Потому с физической смертью поэта всякий раз гибнет сама поэзия, вся и разом» [там же]. Но именно эта смертность автора (столь далекая как от Р. Барта, так и от бессмертности вечных литературных памятников) необходима для того, чтобы поэзия вновь воскресла в полном объеме в чем-то новом и чтобы она не превратилась только в «карманный разговорник» [там же]. В этом тексте видно, что Степанова, во-первых, отличает поэта от поэзии и тело автора от слов в пространстве поэзии. Во-вторых, она выступает на стороне бессмертности поэзии (по ее мнению, это не просто неизменное состояние или неподвижное положение дел, но циклическое возрождение). Для бессмертия поэзии оказывается необходимой «*смертность автора*» [там же]. Как нам кажется, такой взгляд избегает опасности идеализации как поэзии, так и поэта, и поэтому ему не грозит превращение в последовательную нелюбовь ни к тому, ни к другому, как это, например, видно в эссе о Цветаевой, намеренно сопротивляющемся нарративу хороший-поэт-плохой-человек.

Во второй речи тема соотношения автора и поэзии продолжена. Речь была произнесена в 2011 г. при вручении LericiPea Mosca. Она начинается с обращения к собеседникам: «Друзья, приходится сказать, что дело, которым мы, собравшиеся здесь, занимаемся, заведомо проигрышное » [там же: 201]. Человеческие условия таковы, что, увы, все обречено на распад прямо у нас на глазах [там же]. Но именно «в сознании собственной смертности стихи – и обретают свой настоящий голос» [там же]. Поэзия рождается на точке перехода в небытие, а небытие — это боль, открытая рана, частная и историческая травма [там же]. Короче говоря, суть поэзии в испытании экзистенциального неуюта [там же]. В точке перехода в небытие поэт должен засвидетельствовать всякое неблагополучие, из которого в итоге выносится «новое видение» [там же: 202], то есть, новые связи между, как оказывается, эфемерными отношениями между предметами. Вопреки или именно благодаря хаосу и постоянным переходам из бытия в небытие и необходимым прерываниям жизненной ткани складывается особая воля к порядку и тоска по лучшему миру [там же: 203]. Согласно Степановой, эта тоска обозначает то, что «нам есть куда стремиться» [там же]. Также, как для Рильке обетованной землей была Россия, для целого ряда русских поэтов желанным краем стала Италия. Степанова ощущает близость к своим коллегам: «Какой бы ни была социальная действительность сегодняшней Италии, не говоря уж о России, я с радостью разделяю заблуждения своих коллег» [там же]. Соотношение между реальностью и иллюзией отходит на второй план, поскольку тоска по чужому важнее, чем соотнесение действительности с идеалом.

Степанова использует слова из стихотворения Мандельштама: самое главное – «наша готовность тянуться – *с нежностью, бессмысленно* – к чужому, словно само существование чуждой гармонии дает нам надежду, которая не обманет» [там же].

Финальное эссе, которое дало название рассмотренному нами сборнику, завершает и окончательно освещает проходящие через сборник красной нитью темы. Эссе «Один, не один, не я» продолжает также тему чужого, заданную в предшествующей речи: тоски по чужому. Принцип один-не-один-не-я, то есть, я-не-я – это самый главный ориентир, по которому в поэтическом ландшафте ориентируется степановское письмо. Приведя мнения нескольких поэтов о неуюте и холоде поэзии (Э. Дикинсон, Э. Чоран и Пушкин), Степанова делится следующим высказыванием: «Ландшафт, который предъявляет для опознания поэтический текст, пустынный (потому что чужие здесь не ходят), странный (потому что самое место, о котором речь, – странное)» [там же: 205]. Это место вне рая и ада, вне обещаний и надежд, поэтому его единственная задача — «свидетельствовать о существовании *иного*» [там же], или, словами Дашевского, это «краткий, бесплодный выход из мира» [там же].

В России, как предполагает Степанова, есть определенная аудитория, у которой имеется желание отправиться в эти зоны «экстремального туризма» [там же: 206], но большинство читателей стремится на «пастбища» [там же] и «луга» [там же], где нет ничего нового – наоборот, это места «зеркал» [там же] и повторения того, что с нами уже происходит: «Мы обращаемся к авторитетам и убеждаемся в том, что описанные симптомы соответствуют тому, что происходит и с нами» [там же]. У таких стихов — а Степанова обнаруживает их прежде всего в любовной лирике — есть только одна задача, имеющая прежде всего нравственный и воспитательный характер: мы в такой лирике ищем большие модели и шаблоны, чтобы сразу узнать себя и своих [там же]. Любовная лирика дает нам утешение и «отгоняет призраков от нашей кровати» [там же: 207]. Различие между любовной лирикой и «просто-поэзией» [там же] заключается в этом: «Все это уже было, не бойся, ты здесь не один, говорит любовная лирика. Ты один, но здесь нет и тебя, здесь *другое*, говорит просто-поэзия» [там же]. Правда, любовная лирика поэтому оказывается верным проводником, которому легко доверять, но именно поэтому она ближе «скушным песням земли», чем «звукам небес», заявляет Степанова. Любовная лирика всегда обещает, что у нее есть «общедоступный земной фундамент» [там же], между тем как поэзия «всю жизнь утверждала свою нетождественность правде» [там же]. По мере того, что в любовной лирике все уже видено и ведано, в ней

становится самым важным то, кто именно говорит с нами из солидарного хора типического [там же].

Но рано или поздно, если выйти за рамки любовной лирики и освещенных пастбищ и лугов, оказывается, что описываемый опыт — это не мой опыт, это не я, а какой-то «не-я», уже дальше нашего собственного положения [там же: 208]. Теперь мы «уже возвращаемся в зону экстремального туризма — и нашими проводниками оказываются те, кто знает законы и обычаи туземцев. Это тайное знание» [там же]. Степанова продолжает эту мысль отчасти шутливо, отчасти иронично: «Кажется, что для обладания им [тайным знанием – М. А.] уже недостаточно пережить несчастную любовь – или *не* пережить ее» [там же]. Согласно Степановой, этим знанием обладают мертвецы, и в качестве примера приводятся любовные стихи Мандельштама, которые обращаются уже не к женщине, ходящей по воронежской улице, но прямо к нам, без помощи и утешения каких бы то ни было зеркал. В понятии Степановой мертвецы часто лишены прав – они унижены и оскорблены, они, как дети, беспомощны и уязвимы, но у них всех – мертвых, «challenged» [там же: 208], «deprived» [там же] и вытесненных — есть такое «тайное знание» [там же]. О чем? О любви, далеко превосходящей любовную лирику и часто совсем неспособной нас утешить, но, тем не менее — любви.

Поэтому последние слова Степановой в этом сборнике в то же время оказались для нас столь же неожиданными, сколь и ожидаемыми: «Видимо, поэтому автору этих строк вершиной любовной лирики кажется детское стихотворение полузабытой русской поэтессы «У сороконожки народились крошки», нежное, нелепое, и многословное, как и сама любовь» [там же]. В этом нет ничего торжественного и никаких клише, к которым можно было бы прибегнуть, лишь умение вежливо понимать и уважать всех – мертвых и живых. Если сослаться на Оборина, последние строчки сборника будут неконвенциональны, неочевидны и неоткрыточны, как вообще языковая среда, обустроенная Степановой, в которой очень много дефисов, интонирующих курсивов, окказиональных вульгаризмов, большое число подтверждающих друг друга определений и дополнений [Оборин 2015: 14].[50] Однако, как предполагает Оборин,

[50] В этих особенностях есть все-таки определенная ясность. Речь Степановой — внятна, она звучит отчетливо, как будто бы ее эссе рождались прямо у нас, читателей и будущих собеседников, на глазах. Оборин использует выражение «запечатленное мышление» — оно может быть связано с тем, что мышление в эссе Степановой всегда процессуально и связано с непосредственным чувством [Оборин 2015: 14]. Из этого вытекает особая интонация, которую мы упомянули уже несколько раз – интонация любви и вежливости.

«именно таким – сложным и своим – языком говорит у Марии Степановой любовь: любовь к отеческим гробам, братским могилам, сестринским кенотафам – и любовь ко всему живому, что создано их насельниками, что остается и всегда останется за их пределами» [там же].

### 2.2 *Три статьи по поводу* (Новое издательство, 2015)

Во втором сборнике эссе Степановой сразу бросается в глаза, что в заглавии жанр входящих в книгу сочинений определен как статьи. Статья, как мы знаем, принадлежит к репертуару жанров журналистики. Однако на обложке читаем: «Новая книга *эссе* Марии Степановой – о современности и ее отношениях с историческим временем» [выделено мною – М. А.]. На самом деле, название звучит очень ярко и решительно – есть какая-то вещь, событие, важное дело, которое авторка хотела бы обсудить. Может быть, слово «статьи» использовано по причине того, что, волей-неволей, оно обещает какую-то серьезность, между тем как у слова «эссе» этот семантический признак ослаблен.

Следует упомянуть, что прежде чем книга вышла в Новом издательстве в 2015 г., два входящих в нее текста уже были опубликованы. Первый напечатан в «Коммерсантъ-Weekend», второй вошел в немецкий сборник статей о современной ситуации, как сама Степанова объясняет на последней странице сборника. Однако эта книга представляет собою самостоятельное произведение, части которого объединены темой современности и ее отношения к прошлому и будущему в русском пространстве. К этой тематике Степанова подходит как с научным инструментарием, так и сквозь призму поэта, используя «багаж философского осмысления истории», присущего русской поэзии уже давно [Костырко 2015]. Диагноз, который ставит Степанова современности – «глубочайший невроз, связанный со страхом перед будущим. Точнее — перед живой жизнью, перед реальным движением истории» [там же].

Сборник открывается эссе с названием «Позавчера сегодня». Оно посвящено газетному стихотворению А. Блока «Петроградское небо мутилось дождем», напечатанном в «Русском слове» и написанном в начале Первой мировой войны [Степанова 2015: 9]. Этот текст свидетельствует о «последних минутах старого мира» [там же: 12]. Как пишет Степанова, сегодня эти стихи принято воспринимать как антивоенные на фоне

ретроспективного знания, которое мы сейчас имеем [там же: 14], но действительно ли в момент написания они были таковыми? Степанова находит у Блока два слоя, как будто независимые друг от друга — антивоенный и военный, а то, какой слой выходит на первый план, зависит от фона исторической памяти, на котором мы читаем стихотворение. Переходя от стихотворения к нынешнему состоянию русского общества, Степанова отмечает: «Эта расфокусированность, это отсутствие решительного контура создают что-то вроде воронки, заставляя возвращаться к стихотворению еще и еще раз, искать и не находить — что? другое стихотворение, такое же, но другое, с другим выводом-выходом» [там же: 16]. Однако, его нет, но то, что есть, это – постоянные оглядки на блоковское стихотворение, на блоковские слова «война — это весело», постоянные опровержения исторической правды, сложившейся на протяжении XX века, в котором мир охватило безусловное и недвусмысленное зло: «Всякий раз, когда мы уходим от этой простенькой суконной правды, мы проваливаемся в позавчера, в прореху, куда ушли все, кого провожал на Петергофском вокзале Блок, и не только они» [там же: 19]. Согласно Степановой, любое позавчера постоянно применяется к сегодня, мы постоянно ищем аналогии и отворачиваемся от сегодняшнего, живого дня.

Эта одержимость прошлым является симптомом уклонения не только от настоящего, но прежде всего от будущего, знаком неверия в него [там же: 20]. Степанова в продолжение переходит к собственному опыту: «Пару недель назад я прочла замечание, которое показалось мне очень точным и при этом смутно тревожащим. Речь шла о том, что события последних месяцев (нужное подставить, ненужное зачеркнуть) отняли у нас современность» [там же: 20]. Здесь имеется в виду русская агрессия против Украины, но то, что здесь особенно интересует Степанову, касается нарратива, которым она сопровождалась и до сих пор сопровождается — «сама страна пишет себя как художественный текст, как костюмный роман из старинных времен, понятых с бесхитростностью школьной постановки» [там же]. Опасность такого настроения состоит в том, что на этом языке «эксгумации и оживления старого» [там же: 21] говорят массы, при том что версий прошлого много, стоит лишь посмотреть на сотни комментариев в ютубе или в фейсбуке, как пишет Степанова в третьем эссе этого сборника, «Предполагая жить».

Ссылаясь на свой собственный опыт, Степанова замечает, что в конце 80-х, когда началась перестройка государства и общественного сознания, именно такой скачок поспособствовал все более четкой одержимости прошлым: «тогда Андрей Николев или

Гертруда Стайн оказывались моими современниками» [там же: 22]. Современность может остаться современностью только тогда, когда мы ее описываем языком современности [там же]. По-видимому, в нынешней России нет запаса современных слов, и это является одновременно причиной и следствием того, что для описания надо применять «портативный цитатник» [там же]. Употребление цитат действует в логике механизма присвоения, а то, как работает этот механизм, «видно по тому же фейсбуку, где, что ни день, кто-нибудь выясняет, на чьей стороне был бы Пушкин, Набоков, Бродский в российско-украинском или каком-нибудь более частном конфликте» [там же: 23]. При этом особенно важно, что здесь все заведомо приблизительно и направлено не на то, чтобы поставить диагноз, а наоборот на то, чтобы его замаскировать [там же: 24]. Следствием этого оказывается система ярлыков – либо ты наш, либо не-наш, либо хорош, либо плох, а между полюсами в этой «школе неточности» [там же: 25] не может быть ничего другого. Сегодня принято общаться на языке ненависти, а чтобы обругать кого-нибудь, требуются слова из прошлого (фашист, либерал, чекист, национал-предатель).

В заключение Степанова заявляет, что разговор о прошлом лишь эвфемизм, востребованный при невозможности разговора о настоящем – надо как-то занять позицию, «выяснить отношения с вытесненной современностью» [там же: 25] и примириться с неверием и недоверием к будущему. Государственная Дума виновата в том, что она занимается производством такого дискурса и политической фразеологии [там же: 24]. В таком положении общественного духа легче всего подобрать то, что уже есть “под рукой” [там же: 25] и опереться на понятия из прошлого. Напоследок приведено письмо Блока матери из 1909 г., в котором можно прочитать довольно интересные строки о том, что в России можно существовать только при забвении окружающего: «Все одинаково смрадно, грязно и душно – как всегда было в России <...> Не удивительно, что и жизни нет» [там же: 26].

Второе эссе «После мертвой воды» заканчивается сходным образом: «Мертвую воду уже пролили; хочется дождаться живой» [там же: 37]. Это эссе представляет собой особое обращение к жизни в силу «резко[го] падени[я] витальности в нашем обществе, выраженное в стремлении по возможности сохранять статус кво, чтоб «хуже не было». Иными словами, в капитуляции перед вызовами сегодняшней истории» [Костырко 2015]. И действительно, по мнению Степановой, повседневность показывается апатичной и как-то не знает, что ей делать с тем, что «уже полгода неподалеку от кафе

и дорожек идет война» [там же: 29]. Эссе начинается с отсылки к предыдущему тексту и обстоятельствам его написания: «Несколько месяцев назад меня попросили написать статью к столетию Первой мировой войны – и уже по ходу письма я поняла, что текст сворачивает в сторону сегодняшнего дня <...>» [Степанова 2015: 27]. В свете катастрофы, то есть, войны с Украиной (статья была написана Степановой уже после аннексии Крыма, происходившей прямо на глазах у всех), официальная риторика все еще погружена в прошлое и вызывает к жизни прошлые разрушения [там же: 28]. Это одновременно является следствием и причиной того же самого диагноза, о котором идет речь в первом эссе сборника — страха перед будущим.

Этот страх устраняет саму возможность будущего или виды на него. Он также свидетельствует о том, что теперь нечему удивляться. В беседе с Гулиным о Введенском Степанова утверждает, что в нынешней России может произойти все, что угодно, а ясная перспектива постоянно устраняется [там же: 30]. Общественная тенденция такова — сохранить то, что есть, и остаться в поле узнаваемого, куда попадает также прошлое [там же: 31]. Завтрашний день тоже всех тревожит: «Путина, московских таксистов, провинциальных учителей, пользователей соцсетей и деятелей протестного движения» [там же]. Сегодняшняя ситуация, особенно в России, направлена на переделку настоящего, противоположную устремлениям прошлого века к динамичному новому [там же: 34]. В таком душном, двумерном воздухе складываются условия для особого рода коллективной памяти, проявляющейся в публичном пространстве соцсетей и СМИ: «Словно все, что десятилетиями было зарыто по чердакам, по тайникам, по дальним закоулкам сознания, вдруг выходит на парад мертвых вещей» [там же: 36].

Такое отношение к памяти и прошлому Степановой чуждо – оно не дает заговорить прошлому и мертвым своим голосом, но лишь присваивает минувшее нынешним, чаще всего политическим, нарративам. По Степановой, такое отношение к прошлому напоминает сказку, в которой обливают мертвеца черной водой, а он вдруг открывает глаза [там же]. «Но и сама вода эта - неживая» [там же]. Поэтому эссе завершается призывом к жизни, то есть, «живой воде».

Третье эссе сборника, «Предполагая жить», продолжает развертывание тематики воли к жизни – то есть, утраты ее в нынешней политической ситуации в России. Опять в начале приведены слова Блока, на этот раз из его письма к матери из Венеции, в котором речь идет о второй родине русских художников — Италии — и об отношении к ней как тоске

по чужому. Однако Степанова критически относится к блоковским рекомендациям заткнуть уши и закрыть глаза, чтобы прервать связь со всем русским и оказаться в пространстве, где, в отличие от русского, есть ощущение протяженности и постоянства [там же: 40] или где, «говоря пушкинскими словами, предполагают жить» [там же].

Согласно Степановой, особенность русского мироустройства состоит в том, что «предположение жизни» понимается слишком дословно и чаще всего со сноской на «глядь–как–раз–умрем», чем как раз удаляется возможность ощущения протяженности [там же: 41]. Здесь опять прячется страх перед будущим, в итоге возможность будущего исчезает из общего воздуха: «[К]ажется, на территории нынешней России человек слишком много подготовлен к смерти» [там же], о чем писали так Цветаева, как и Рильке. В итоге создается особая подсветка, присущая (нынешней) России, в которой уютная перспектива «схлопывается», а человеческая жизнь больше не имеет значения. Вместо движения вперед происходит архаизация и воскрешение старых моделей («погруженность в прошлое» [там же: 46]), о чем шла речь во втором эссе этого сборника. Повседневный словарь русского языка питается историческими событиями и таким образом превращается в эпизоды неутихающей войны [там же]. Везде обсуждаются дела столетней давности – в ютубе, в такси, поезде, приемной врача, а мертвые оказываются гораздо живее живых [там же: 47]. Одной из причин такого настроения Степанова находит в том, что в XX в. с правами наследства в России что-то было не так: «[М]ы все – преемники людей 20-30 годов, которые вселялись в квартиры *бывших* людей – арестованных, сосланных, стертых – и десятилетиями сидели на чужих стульях под чужими портретами, привыкая к ним, но не забывая о полноте своего права в общей истории» [там же: 48].[51]

Таким образом прошедшее никогда не может стать полностью завершившимся. Оно наделено особым магнетизмом, предоставляет оптические приборы для «понимания» настоящего, организуя особую поэтику русской повседневности, которой охвачены все. Степанова здесь использует яркий образ неумения различения «себя и деда» [там же: 50] – в интервью один доброволец, уехавший воевать в Донбасс, на вопрос, зачем уехал, с гордостью отвечает, что «собирается закончить то, что начали его деды» [там же]. Это является грустной иллюстрацией того, что в отличие от войны в Афганистане или Чечне

[51] Это было предметом обсуждения в диалоге Степановой и Гулина о Введенском, о котором мы писали выше.

в русско-украинском конфликте жертвами становятся не только убитые и раненые, но все те, которых можно назвать жертвами информационной войны в соцсетях [там же: 51], а травма становится коллективной и затрагивает не только комбатантов. В соцсетях при отсутствии свободной прессы турбулентная акустика перепостов [там же: 53] смещает и перемешивает масштабы, а факты и фальшивые новости вызывают одинаковое доверие — или недоверие [там же: 54].

Как со всем сказанным связано письмо Блока матери из Венеции, прославляющее волю к жизни? Как предполагает Степанова, вещи человеческого повседневного масштаба, то есть, все собственное и частное, оказываются предательством общего чувства и акустики, а поэтому теряют право на существование: жить нельзя [там же: 55]. Вместо этого надо умереть, исчезнуть или эмигрировать [там же]. Но, как решительно заявляет Степанова: «И вот с этим я никак не могу согласиться» [там же]. Невозможность жизни в России и отказ оставаться в ней по мнению Степановой упрощает картину еще больше: «тут империя зла, там весь остальной мир» [там же: 56], словно бы, например, те же самые люди, которые устраивают конференции и выставки, не мешали происходящему стать тотальным [там же]. Образуются, к сожалению, пробелы между уехавшими и оставшимися, как пишет Степанова.

В силу сказанного мы можем заключить, что это эссе звучит как призыв к другой модальности, то есть, к жизни: «[Д]ело не в умении умереть <...>, но в предположении *жить,* не сбрасывая будущее, как пальто, на чьи-то другие руки» [там же: 58]. Радоваться жизни – это именно осознание будущего и настоящего, это «способ жить не зажмуриваясь» [там же: 59] и «сделать настоящее пригодным для жизни» [там же]. Эссе завершается бодро – начать с чистого листа невозможно, но именно эта «[у]щербная, лежалая, с бочком, жизнь, данная нам в ощущении, – то самое настоящее, которое приходится обживать <...>» [там же: 60]. С этой точки зрения вдруг становится «возможным и другое прошлое – как несбывшееся, еще не исполненное обещание» [там же: 61]. В связи с этим Степанова вновь ссылается на слова Блока из 1909 г. про итальянское искусство, которое ему кажется страшно молодым: «[Е]ще все впереди» [там же].

### 2.3 *Против нелюбви* (АСТ, 2019)

В последний на сегодняшний момент сборник эссе Степановой вошли некоторые тексты, прежде попавшие в сборник *Один, не один, не я*, поэтому мы их не будем рассматривать в этом параграфе, однако нас будет интересовать, как они вписываются в структуру сборника как целого. «Программное эссе» этого сборника с одноименным названием «Против нелюбви» находится в самом конце, как в случае со сборником *Один, не один, не я*. До того оно уже входило в первый сборник. Начальное эссе «Позавчера сегодня» является первым эссе второго сборника, т. е. «Три статьи по поводу». Таким образом, книга 2019 г. подводит итог работе Степановой-эссеистки.

Как предполагается уже названием, это сборник про любовь — к смерти, к памяти, к мертвым, но особенно к жизни. Эссе этого сборника посвящены «знаковым текстам и фигурам последних ста лет русской и мировой культуры в самом широком диапазоне» [Рослый 2019: 1]. Как отмечено в рецензии Андрея Рослого, название сборника откликается на название сборника стихов «Против лирики» из 2017 г., в котором собраны стихи разных лет, отвечающие на вопрос о возможностях и задачах лирической речи в сегодняшнем мире [там же: 2]. Сходство названий очевидно является программным, особенно с учетом того, какой масштаб имеет культурный и исторический ландшафт авторского мира Степановой [там же]. Каждое эссе посвящено той или иной важной для Степановой персоне, через которую раскрываются механизмы творчества, памяти и культуры [там же: 3]. Читая этот сборник, трудно также не заметить, что он построен как «горизонтальное кладбище» — метафора, о которой шла речь уже относительно сборника «Один, не один, не я». К этому мы, вслед за Рослым, хотели бы добавить, что эссе этого сборника (и вообще эссеистика Степановой) выступают в роли волшебного фонаря, освещающего «на белой простыне страниц» [там же: 8] языком любви «проекции имен и эпох» [там же]: «Раньше с помощью волшебного фонаря миру являлись тени и призраки, сегодня же он помогает нащупать среди призраков твердую почву» [там же]. Твердая почва, на которой можно непоколебимо стоять и которой можно доверять — именно этим является степановская эссеистика. На этой почве оказываемся мы все. Заглавия всех эссе, кроме последнего, программного, снабжены подзаголовками, в скобках указывающими их главных героев.

Сборник начинается с эссе «Позавчера сегодня», только что рассмотренного нами. За ним следуют: «Разговор в царстве мертвых» (о Шапориной), «Прожиточный максимум»

(Цветаева), «Что там увидела Алиса» (Порет), «Бронзовая бабушка» (Лагерлёф), «Божественный голод» (Плат), «Последний герой» (Зонтаг) и «Little Black Boy» (Джексон). Затем следуют четыре эссе, которые мы еще не рассматривали: «Родина «Щегла»» (о Донне Тартт), «Поэма без автора» (А. Блок), «На послесмертие поэта» (В. Высоцкий), «О смерти и немного до» (Г. Дашевский), «С той стороны» (В. Г. Зебальд) и «Предполагая жить» (вновь А. Блок). Эссе, которое дало название сборнику («Против нелюбви») не приурочено к конкретному персонажу, что делает его манифестарную функцию еще более очевидной.

Близость, которую Степанова ощущает к Таррт , стала поводом эссе «Родина Щегла». Оно начинается с личного опыта: «Что уж там, эта книга мне очень нравится, так нравится, что два дня назад я открыла русскую версию где-то на первых страницах – хотела сверить цитату – и опять проехала, как по водной трубе <...>» [Степанова 2019: 143]. Причина того, почему Степанова так сильно увлеклась очень толстым романом современной американской писательницы, заключается не в том, что написан роман по старым образцам английской прозы, но в том, что он имеет дело с понятием детского и детством, к которым обращаются многие рассмотренные Степановой авторы, (Цветаева, Поретт, Лагерлёф, Джексон). Степанова заявляет: «Я-то глубоко уверена, что все лучшие книги этого мира рано или поздно (и скорей рано, чем поздно) осядут в детской, выполняя тем самым что-то вроде задания – следуя тайному предназначению» [там же: 148]. Это предназначение – вслух и прямо говорить о «старозаветных» [там же: 155] добре и зле, чести и бесчестии, истине и красоте [там же: 148]. Поэтому главным героем романа является ребенок. По мнению Степановой «Щегол» представляет собой анти- или домодернистский роман, написанный по лекалам девятнадцатого, но на материале двадцать первого века. Целая картина в нем непрерываема и непрерывна, причем не только в нарративе, поскольку «связность повествования имеет в виду связность другого рода: имеющую отношение к жизни даже в большей степени, чем к искусству» [там же: 153]. Очень важную роль в романе играют особого рода гибридные предметы в антикварной лавке, одновременно реконструкции и оригиналы, которые принадлежат настоящему и прошлому и сокращают дистанцию между сегодня и позавчера. А предметы, как мы знаем, особо интересуют Степанову в «Памяти памяти». Поэтому она главный или подземный сюжет романа находит в том, что подделок, на самом деле, не бывает, произведение искусства всегда вырастает до оригинала

Интересно то, что сразу после «Родины Щегла» помещено эссе об обстоятельствах написания поэмы «Двенадцать» — «Поэма без автора». Как предполагает Степанова, Блок «хотел, чтобы началось наконец будущее, терпеть более было невозможно <...>. Слова *будущее* и *новое* встречались в его статьях, дневниках, письмах <...>» [там же: 158]. Все старое надо было сломать, смести и уничтожить, и «Двенадцать» становится, уже на звуковом уровне, показателем этой смены, в общественном плане воплощенной в революции. Поэма «Двенадцать» — арена хаотического движения безо всякого участия, в чем (советские) критики и упрекали Блока [там же: 170]. В финале эссе Степанова приводит пример того, как работает общественная память — критики, обвинявшие Блока, над его гробом изменили мнение: «[Т]е, кто еще недавно требовали бойкота, теперь называли мертвого человека соловьем и даже пленительным менестрелем» [там же: 173].

С темой смерти автора еще очевиднее связано заглавие эссе о В. Высоцком: «На послесмертие поэта». Он умер, когда Степанова в детстве путешествовала с родителями, о его смерти рассказывало зарубежное русское радио. В песне Окуджавы вместо слова «аист» Степанова-девочка слышала «ангел», поэтому смерть Высоцкого для нее стала каким-то вознесением. Во время распада СССР, «когда делили общее наследство, советское и антисоветское, официальное и неподцензурное, на Высоцкого никто особо не претендовал» [там же: 176]. Но государство недавно сделало крупный байопик о поэте, в котором главная роль отдается мифу о Высоцком, то есть, Высоцкому-легенде. Степанова выступает против концепции этого фильма — ведь биография поэта «полностью умещается на территории частного» [там же: 177] и «настаивает на собственной штучности» [там же]. Голос Высоцкого — какая-то сила, внушающая веру [там же: 180]. Он исходит «из точки предельной уязвимости, из обреченности, убитости, потерянности» [там же], а принадлежит — каждому и каждой обыкновенной истории. Дело не в том, что его собственная речь уничтожается во имя новой, как у Бабеля и Зощенко, но в том, что в его эпохе «штучность стирается перед типовым, а будущее вызывает законное недоверие» [там же: 182]. Но так разговаривала тогдашняя страна, и константой разговора является еще война, которая постоянно длится в общественном сознании и его текстах, поэтому Степанова называет его песни документалистикой [там же: 183]. Поэтому они ближе прозе, чем поэзии, а равнодушие поэтов к его песням не удивляет. Тем не менее, согласно Степановой, его тексты очень важны для нас,

сегодняшних: «Для понимания *гибридной архаики*, накрывающей нас сегодня, важнее текста, кажется, нет» [там же: 186].

Следующее эссе «О смерти и немного до» посвящается не только поэту, но и настоящему другу Степановой — Григорию Дашевскому, ушедшему в 2013 г.[52] Степанова сравнивает его последнюю прижизненную книгу «Несколько стихотворений и переводов», в которой Дашевский говорит о собственной смерти, с греческой эпиграммой или сократовским разговором о смерти [там же: 192]. Сквозь весь сборник проходит ожидание вопроса и готовность немедленно ответить на него, что является «непременным условием внутренней жизни Г. Д., своего рода интеллектуальной и нравственной тренировкой» [там же: 190]. При этом для Дашевского важна не только возможность разговора, но и ясность [там же]. Поэтому его книга устроена как «последнее объяснение» и напоминает «экскурсионный маршрут», проходя по которому, читатель узнает, что Дашевский постепенно исчезает из стихов и жизни. Поскольку книга начинается со «света и безлюдья» [там же: 199], Степанова помещает ее в дни Ветхого завета. Мир только что либо родился, либо умер [там же: 203], а в пространстве отсутствия звенит резкость и ясность [там же]. Голос Дашевского здесь звенит как оракул, постоянно уходящий в сторону и объясняющий с расстояния [там же: 201][53]. Как замечает Степанова, в поэтике Дашевского преодолевается прямая речь и местоимение *я* [там же: 205] – это тот же самый прием, которому верна Степанова и который обсуждается ею в эссе «Перемещенное лицо». Дашевский всегда считал, что цитаты и их использование противоречат сути поэзии, то есть способности выводить вещи на голый свет, а не утешаться вместо того цитатами [там же: 206].

Далее Степанова обсуждает последнее стихотворение Дашевского «Орлы», написанные за две недели до его смерти. Как предполагает Степанова, этот текст соткан из множества интонационных ниток, из которых говорит некое *я* – но оно «расширяется от неба до неба <...> и действительно принадлежит каждому из живущих» [там же: 212]. Жест этого стихотворения обращен ко всем — к человеку вообще. В отличие от остальных текстов последней книги Дашевского — по причине чего оно туда и не было включено — оно говорит о продолжении жизни, поэтому орлы в нем — ангелы, а

[52] Когда-то Дашевский сам сказал Степановой, что всегда пишет «о смерти и немного до» [198].

[53] Интересно то, что Степанова подобный подход находит в его эссе: «Работает это примерно так же, как в его эссеистике, где, когда дело доходит до дела, автор предпринимает вот что. Он как бы смещается вдруг куда-то вбок от предмета разговора <...>» [Степанова 2019: 201].

стихотворение, на самом деле — антипрометейское [там же: 214]. Оно не укладывается в Ветхий завет (контекст, в который Степанова помещает последний сборник Дашевского). Поэтому Степанова замечает: «Предположением жить заканчивает последнее стихотворение Григория Дашевского оно же – его совсем уже последняя книга» [там же: 216]. Он всегда предполагал читателя, то есть, какую-ту пустую площадку, помещенную на расстоянии от стихотворения. Тексты Дашевского – не про каждого, но про всех. Его речь – бытовая, «с каждым фрагментом которой <...> можно по случаю совпасть» [там же: 222]. Степанова использует особый термин, о котором речь идет также в «Памяти памяти»: *spolia* — «когда при возведении нового здания пользуются обломками утраченных как строительным материалом» [там же]. Разница только в том, что у Дашевского не строится ничего нового, но каждый из осколков дает автору укрытие, пока он не станет «опустевшим телом» [там же: 223]. В таком воздухе невозможно ни на кого ссылаться, потому что в нем все одинаковы, а то, что требуется от каждого — это способность участвовать в разговоре.

С Дашевским мы как бы переходим на *ту сторону*, поэтому за ним следует уже рассмотренное нами эссе «С той стороны». Но там нам, живущим и нынешним, не остаться – об этом говорит эссе «Предполагая жить». Сборник завершается ярким, можно сказать, программным эссе «Против нелюбви», которое было рассмотрено нами в контексте сборника «Один, не один, не я».

В конце анализа этого сборника мы хотели бы привести слова Рослого: «Важно и то, что эссе Марии Степановой действительно против «нелюбви» – они прочитаны любовью к предмету каждого высказывания, и любовь эта основывается на понимании, а понимание, наоборот, на любви. Это чувство (для которого жанр эссе годится как никакой другой) – луч, фонарь, направляемый на вещи на темном чердаке» [Рослый: 8].

### 2.4 Отдельные эссе

Небольшое число эссе М. Степановой вышло в отдельном виде. В этом подразделе мы рассмотрим лишь некоторые из них. При перечислении названий отдельных эссе мы опирались на сборник переводов ее эссе на словенский[54], где были опубликованы также

[54] Сборник вышел в прошлом году, т. е. 2024, под названием «Z one strani». Это перевод названия одного из, как мы показали, самых главных эссе Степановой «С той стороной».

те тексты, которые не вошли в три сборника, проанализированные нами выше, поскольку они были написаны позже. Эти тексты называются: «История одного посещения» и «Сила негативного мышления», которые вышли в Kommersant-Weekend. «И / Или» было опубликовано в сборнике «Kafka Gelesen» (см. [Guggolz 2024]), а «Чужая шкура» в сборнике «Warum Lesen» (см. [ Wegner, Raabe 2000]). Эссе «Русский вопрос» было опубликовано на немецком как колонка в «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (см.: [Stepanova 2023*б*]), а потом в »Eurozine« на английском месяц спустя (см.: [Stepanova 2023*а*]). Оно также появилось на русском в неавторизованном обратном переводе на странице «Дзен» [Степанова 2023], где вызвало поток невежественных и хамских комментариев. Эссе, которое не переведено на словенский, опубликованное в «Kommersant-Weekend», называется «Ничье» [Степанова 2018]. Там можно найти еще несколько текстов Степановой.[55]

Эссе «Ничье» сопровождало третью выставку цикла под названием «Генеральная репетиция» в ММОМА в 2018 г. Оно представляет собой «драматическую основу третьего акта» [Степанова 2018], изображающего наше отношение к вещам живым и мертвым [там же]. Оно начинается с истории раковины когда-то съеденной устрицы, найденной на месте, где стояла гостиница, в которой ночевал Пушкин. Раковину нашли при раскопках, проводившихся перед строительством нового здания. Конечно же, связь между раковиной и Пушкиным, скорее всего мнимая, дала «основу для смелых сопоставлений и предположений» [там же]. Поэтому Степанова задает вопрос: «Чего стоила бы скорлупка без пушкинского имени? Каково придется вещам, если кто-то разденет их догола?» [там же]. Другими словами, какая роль приписывается вещам в музейной коллекции и, на самом деле, как нам, нынешним, решать, каким предметам дано посмертно существовать в музее, а какие этого не стоят? Все эти предметы отобраны, чтобы показать какой-то отрезок прошедшего времени, но игра происходит по нынешним правилам. Поэтому Степанова считает: «Нет ничего сиротливей вещей, оставшихся без хозяев. Имя им легион, на блошиных рынках мира их продают на вес, на цвет, по евро штука, и фотоальбомы мертвых людей ничем не отличаются от их

[55] Добавим несколько ссылок, где можно прочитать эти эссе — см.: [Степанова 2018], [Степанова 2020], [Степанова 2021]. «Чужая шкура» вышла также на немецком (см. [Warum lesen 2020]). «И / или» было опубликовано на немецком (см. [Guggolz 2024]). По непонятным причинам мы не смогли найти «Силу негативного мышления» и «И/или» на русском. При цитировании «Русского вопроса» мы будем ссылаться на английский перевод. Несколько эссе Степановой можно найти также на странцие «Colta.ru» (см.: [Colta]).

штанов и сандалет» [там же]. Чтобы привлечь наше внимание, их надо сделать «интересными» и «занимательными», но Степанова, как раз, выступает против этого императива, о чем идет речь также в эссе «С той стороны» и в романсе «Памяти памяти».

В эссе «История одного посещения» мы читаем: «Третьего июля 1972 года в московский аэропорт Шереметьево прибыла из Лондона очень важная персона» [Степанова 2020]. Прибывшая дама – это Марта Геллхорн, знаменитая военная журналистка, в России известна как одна из жен Хемингуэя [там же]. Она ехала в гости к Надежде Мандельштам, после того, как прочитала ее «Воспоминания», в 1970 г. вышедшие на английском. Но она приехала к Н. Мандельштам не для того, чтобы побольше узнать о Мандельштаме, как многие в то время. Напротив, он ее «интересует в наименьшей степени, и ничто не свидетельствует о том, что она читала его стихи» [там же]. Фокусом внимания М. Геллхорн становится Н. Мандельштам: «То, что существенно, то, что занимает ее и мучит,— его судьба и гибель, увиденная глазами рассказчицы, ставшая отправной точкой ее собственной судьбы. Этого достаточно» [там же].[56] Описание этой поездки входит в сборник травелогов М. Геллхорн, вышедшем в 1978 г., и, как предполагает Степанова, он «мог бы войти в антологию самых язвительных травелогов, когда-то написанных о России» [там же]. Геллхорн была разочарована многим, но хуже всего было для нее то, какой на самом деле оказалась Н. Мандельштам: «Героическая женщина, жертва диктатуры, автор великой книги вела себя как старая девчонка в безразмерном застиранном халате, курила одну за другой, заходилась хриплым кашлем, хохотала над непонятными вещами (очень смешная история про Хрущева, сейчас тебе переведут), ругала всех писателей, кроме своего Мандельштама <...>» [там же].

Эссе «Русский вопрос» или «The Russian Question» (название английской версии, на которую мы будем ориентироваться) было опубликовано через год после начала войны в Украине. Поэтому в эссе очень чувствительно развертываются темы вины и ответственности россиян за военную агрессию. Степанова в марте 2022 отправляется за границу и в аэропорту Внуково в зоне для курения встречает украинского мужчину. Узнав, что Степанова – русская, он четко говорит: «‘Put the wind up you, didn’t we?’ he said to me in Russian. ‘We’re beating you and we’ll keep going, just you see’» [Stepanova 2023]. Подобно тому, как это проделано в эссе «Предполагая жить», Степанова

[56] Добавим, что Степанова является автором предисловия к переизданию английского перевода «Воспоминаний» Н. Мандельштам, которые впервые вышли в 1970 г. под названием «Hope Against Hope» (см.: [Stepanova 2023*в*]).

описывает ощущение, которое теперь (вновь) накрыло страну: «My country was causing pain and death in another country, and only Ukraine, rescuing its elderly, its children, its dogs, was a place of life, a place where people fought for life and saved it. And it followed therefore that ‘we’ were a place of death, a place exuding death, from where death spread like a contagion – and this was an unfamiliar thought» [там же]. Что в этой ситуации делать коллективному «мы»? Точкой исторического консенсуса в России выступает только победа во Второй мировой войне, а все остальное — уже давно стало поводом самых горячих дискуссий. Коллективной памяти, кроме памяти о Второй мировой (и там коллективное кормится представлением, что победа над злом была священной, а многочисленные мертвые — не зря), в российском обществе просто нет [там же].

С другой стороны, война, которая происходит сейчас в Украине, создала совсем новый тип коллективного идентитета: «If that war shored up a collective identity, whatever it might have consisted of, then of course this war serves the same function, but to a different and terrible end: we are not defending ourselves, we are the aggressors and we are doing exactly what was done to us: invading foreign territory, bombing communities while they sleep, occupying peaceful towns and villages» [там же]. Степанова добавляет, что, волей-неволей, все теперь участвуют в этом. В этом и состоит логика войны — детали стираются, все становится черно-белым: «The logic of war erases all detail and demands that we generalise; citizenship, language, nationality become a cement that glues mutually exclusive elements into a society, the contours of which are defined from the outside. Personal choice and biography, the nuances of political positioning, mean almost nothing» [там же].

Возникло новое «мы» и вдруг в нем оказались и те, которые остались, и те, которые уехали, даже десятилетия назад. Также возникла новая реальность, для которой словарь еще не создан. Общее чувство — чувство падения. Степанова спрашивает, должны ли «мы» как-то отличить личное от коллективного, и если да, кто знает, через сколько лет такое удастся. Но это, кажется, единственный способ сделать шаг вперед. Поэтому Степанова завершает призывом, почти просьбой: «The evil that has been done must be repaired, the place from which that evil comes must once again be made fit for humans; the language with which it speaks must change. The stigma, the burning wound of collective complicity may yet be a starting point, the beginning of a path from this blind ‘we’ to a society of seeing ‘I’s. And this can only be achieved from within» [там же]. В свете эссе «Предполагая жить» можно добавить, что только различением множества «я» от «мы»

вина найдет виноватых, а жизнь в своих маленьких проявлениях начнет противостоять всеобщей смерти.[57]

## 2.5 Общие замечания об эссе М. Степановой

Начнем с замечания А. Рослого: «При внешних простоте формы и легкости прочтения эссе было и остается одним из самых сложных жанров. Это касается как обязательного гармоничного сочетания авторской мысли со средствами выражения, так и степени проникновения в сущность описываемого явления» [Рослый 2019: 1]. Мы вполне согласны с этой трактовкой. Рассмотрев три сборника эссе и отдельные эссе, мы хотели бы подвести итоги, и замечание Рослого нам очень пригодится для этого. Рослый дальше считает, что эссе, собранные в книжки «Против нелюбви», можно назвать образцовыми [там же], и мы хотели бы добавить, что это касается также других сборников.[58]

Несмотря на сложность определения и неуловимость свободного жанра вообще, относительно эссеистики Степановой можно говорить о универсальности ее подхода и ощущении жанрового единства в ее эссе. Несомненно, как мы видели, это единство создается на тематическом уровне — обобщенно мы его можем определить, как «сложение вычитаемого» [Кутенков 2014].[59] Но также на формальном уровне в эссе Степановой просматриваются четко подобранные и продуманные приемы, посредством которых авторка ориентирует читателей «в пространстве массовой культуры и шуме времени» [Рослый 2019]. Эрудиция Степановой на тематическом и формальном уровнях требует от читателей необходимой степени понимания более широкого контекста: «Эссе – сложный не только для создания жанр» [там же]. Масштаб аллюзий в ее текстах

---

[57] Тема вины в связи с русским языком является центральным вопросом автофикциональной повести «Фокус», которую мы уже упомянули.

[58] Наиболее значимые рецензии на издания стихов Степановой: [Ямпольский 2014], [Дашевский 2012], [Шевеленко 2017*а*], [Оборин 2024*а*], [Оборин 2024*б*]. Мы согласны с мнением Рослого: «Возможно, тому, кто хочет начать знакомство с ее творчеством, стоит начать со стихов» [Рослый 2019].

[59] В той же рецензии на «Один, не один, не я» Б. Кутенков пишет: «Однако, если мы ведем речь о цельности авторского мировоззрения и последовательности затрагиваемых тем, — то и книга получается цельной и в этом смысле не особенно отличается от стихотворного сборника, а статьи выстраиваются в плотный мировоззренческий сюжет, и здесь момент доверия к написавшему становится не менее важен, чем в лирике» [там же].

настолько широк и разнообразен, что упуская его из виду было бы сложно следить за интеллектуальным сюжетом.[60]

Но это не значит, что Степанова как авторка эссе занимает позицию судьи либо в отношении к объектам размышления (являющихся во многих случаях субъектами), либо в отношении к своим читателям [там же]. Опора на личный опыт, характерная для жанра эссе, используется Степановой не для формулировки окончательных суждений, призванных (пере)убедить читателя, но для того, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть субъективность написанного, либо, с другой, подчеркнуть единство языка авторки и читателей. Это касается не только отношений с читателями, но и позиции Степановой по отношению к объектам ее эссе. Она не стремится иметь больше прав, чем ее герои, будь то В. Г. Зебальд, С. Зонтаг, М. Цветаева или М. Джексон[61].

Поэтому эпицентр ее эссе — действительно призыв «против нелюбви и за любовь». Отсылая к рецензии Л. Оборина, можно сказать также «про меня и не про меня» — именно так построено степановское эссе, выступающее в качестве заботливого фонарика, сопровождающего читателя. Им освещаются заброшенные и забытые, нынешнее состояние духа, проблемы поэзии, коллективной памяти и т.д., потому что «все вошедшие в книжку эссе обладают своего рода «обратной силой». Но с их помощью “можно читать не только историю культуры, но и саму Марию Степанову» [Рослый 2019: 8]. При обращении к ее эссе, у читателя также часто возникает ощущение спонтанности высказывания, как будто Степанова только что завела разговор с нами и к столу пригласила всех сообща (героев и читателей).

В эссе Степановой можно обнаружить две главные взаимодействующие тематические линии: память (отношение с прошлым) и поэзия (ее задачи и роль поэта). Наиболее этот двойной тематический принцип заметен в сборнике «Один, не один, не я». Здесь мы находим эссе о состоянии современной русской поэзии, эссе о русском литературном подсознании, четыре рецензии, две премиальные речи и финальное эссе

[60] Здесь можно вспомнить серию эссе о современной русской поэзии в первом разделе сборника «Один, не один, не я», в которых Степанова не только предлагает, но даже требует нового читателя. Какого? Такого, у которого есть желание поучаствовать в ситуации «пугать», «быть незнакомым» и «поражать» как противостоящей ситуации «нравиться» и «увлекать» [Кутенков 2014].

[61] Эссе о Цветаевой, по мнению Рослого, более похоже на вступительную статью. Оно относится не только к поэзии и жизни Цветаевой, «а в целом к творчеству» [Рослый 2019]. Однако для статьи это «слишком интимный текст» [там же]. Но ключевой момент этого эссе – это обращенность к субъективному и «понимание одного поэта другим» [там же].

преимущественно про поэзию. Остальные посвящены общественной памяти, эта тема раскрыта на примерах различных более или менее известных всем персон. «Три статьи по поводу» ориентируются на память и отношение с прошлым, также как в значительной степени «Против нелюбви» и отдельные эссе, на которых мы остановились. Тем не менее, у Степановой всегда ощущается цельность и плотность авторского мировоззрения [Кутенков 2014]. Поэтому возникает вопрос, как и почему эти две темы переплетены в эссеистике Степановой.

Как и поэзия Степановой, центральный принцип поэтики ее эссе, наиболее развернуто эксплицированный и аргументированный в «Перемещенном лице» – сознательная, почти аскетическая редукция авторского «я». Оно должно уступать место другим голосам – другими словами, оно намеренно умаляется и претендует лишь на роль проводника или посланника между миром мертвых и живых.[62] Бережное обращение с мертвыми и забытыми, позволяющее им говорить на их собственных языках, в итоге изменяет наше отношение к прошлому и устройство коллективной памяти. Осознавая другие голоса, можно опознать и свой, нынешний, надо лишь приоткрыть занавес погруженности в прошлое. Самоумаление не означает отказа от голоса. Голос авторки возникает внутри диалога с коллегами по цеху и другими героями, он оживляет их, дает им возможность воскрешения (ср. в статье Б. Кутенкова метафору эссе Степановой как цепь памятников на кладбищенской горизонтали).

Двумя главными темами обусловлены и остальные лейтмотивы, такие как отношения людей с предметами, зазор между творчеством и жизнью литератора в поэтическом наследии и биографических источниках, наследие и посмертная жизнь, кладбища как пространства памяти, политическое настоящее и будущее (России), война, роль языка в мрачные времена, боль и беспомощность перед лицом исторических событий, соотношение общего и частного. Степанова искусно развертывает их на фоне творчества, биографий и посмертной жизни своих героев и героинь (в случае рецензий на книги современников — только творчества), своего личного опыта («Я читала недавно статью» [Степанова 2014: 173]) и общего исторического контекста

[62] Это перекликается с одним из заявлений Степановой о поэзии в том же эссе: «<…> занятие поэзией подразумевает *цепочку больших и маленьких смертей*, каждая из которых ставит под сомнение возможность дальнейшего существования. Стихи передвигаются гигантскими рывками, выдергивают себя из привычной и плодородной почвы, отрицая (отрясая) саму землю, за которую только что держались» [Степанова 2014: 26; выделено мною — М. А.]. По Степановой, поэт — это центр схождения голосов [Кутенков 2014].

(послевоенная тишина у Зебальда, домодерный мир у Лагерлеф, оккупационное переживание у Шапориной и пр.).

Еще одним важным мотивом является эмиграция. «Эмиграция – это, пожалуй, ключевое слово, объединяющее героев Степановой» [Кутенков 2014]. Она – событийная, внешняя и внутренняя [там же]. В понимании Б. Кутенкова эмиграция в эссе Степановой — это «переход в зону самоустранения, отказ от успеха — своеобразный рецепт, предлагаемый ей в эссе о поэзии «В неслыханной простоте» и уводящий героя в осознанную темноту, вывести его из которой — задача автора, совпадающая с задачей поэзии как таковой. ... И каждый — вроде бы уже и «не один», не одинок, но вместе с тем уникален» [там же]. Эмиграция в эссе Степановой бывает еще и «культурной» — тексты, общие сведения и тайные знания, маленькие и большие истории, документальные рассказы про важные индивидуальные исторические события постоянно выходят за рамки изолированного культурного контекста. Они смешиваются и перетекают друг в друга, поэтому внутри не только одного сборника, но и одного эссе мы встречаем многих персонажей, каких-то более известных в русскоязычном пространстве, а каких-то в западном. Так, читая, например, сборник «Против нелюбви», мы встречаем М. Цветаеву, О. Мандельштама, А. Пушкина, С. Плат, О. Ваксель, Р. Барта ... Собеседников у Степановой немало. Но поскольку в эссе всегда входит доля личного переживания, читателю сразу становится заметным, что Степанова интересуется темой эмиграции. Эта тема возникает до ее биографического опыта реальной эмиграции, которую она не воспринимает как окончательную. В подкасте «Зарубежье» Степанова говорит: «Я не могу сказать, что я где-нибудь живу. Я поселилась в Германии, сейчас в Париже. Помните "Алису в Стране чудес": она падает в кроличью нору <...>. По стенкам стоят книжечки и банки с джемом, хорошо подготовленное падение, но все равно падение. И ты не знаешь, приземлишься ли ты когда-нибудь и когда. Я все жду, когда получится приземлиться» [Толстой, Померанцев 2023].

Понятие эмиграции связано не только с заведомым самоумалением, осознанием зыбкости границ собственной идентичности (что позволяет присоединиться к коллективному опыту) и способностью прислушиваться чужим голосам. Эмиграция также ставит вопросы о памяти — что в ней остается и что теряется? Как нам относиться к этому? Как можно сохранять память, не погружаясь в прошлое с головой, не забывая о настоящем (и будущем)? Спасение от бегства в прошлое, если использовать перефразированные Кутенковым слова Степановой, — сохранение общего «со-

понимания» и «со-творчества» [Кутенков 2014], то есть, «ткани общего смыслового пространства» [Кутенков 2014]. Поэтому мы согласны с Кутенковым: «В оптике Степановой все так или иначе становится культурным «некрополем», а задача автора — сопротивление исчезновению, роль Вергилия, проводника по миру утерянных или (уместно было бы, впрочем, вместо союза поставить знак равенства) раритетных ценностей» [Кутенков 2014]. В таком жесте можно увидеть акт мужества, но не громкого и хвастливого, а подспудного и всегда заботливого.

Описанные нами тематические комплексы, весьма обширно представленные в эссе Степановой, развернуты с помощью разнообразных приемов.

Совершенно очевидно из сказанного выше, что эссеистическую прозу Степановой можно описать как полифоническую. Многоголосие, диалог с другими авторами, может воплощаться в ее текстах как прямые цитаты из писем, дневников, стихов, а также как парафразы авторов, которыми она интересуется и с которыми ведет свои беседы. Степанова позволяет им говорить собственными словами, иногда выделяя микроцитаты курсивами, иногда, расчитывая на общую с читателями культурную память, растворяя их в своем тексте. Так или иначе, обильная насыщенность цитатами и аллюзиями не служат Степановой для демонстрации своей эрудиции. Их функция не может быть сведена и к очерчиванию культурного круга своих читателей (обвинение в снобизме, которое часто встречается у критиков аллюзивного письма, очевидно неприменимо к Степановой с ее пафосом культурной открытости и доброжелательности). Это письмо для Степановой функционально, оно позволяет в небольшом объеме сказать о многом. Мы бы рискнули сопоставить сказанное выше с суждениями самой Степановой о последнем стихотворении Дашевского (эссе «О смерти и немного до»). Стоит отметить еще одну особенность аллюзивного письма Степановой. Тексты, к которым она отсылает читателя, явно или скрыто, всегда встраиваются в конкретный (исторический, культурный, политический) фактический контекст. Эта особенность позволяет говорить о филологическом подходе в ее эссеистике.

Еще одна составляющая ее эссе, не менее важная, заключается в описании личного опыта Степановой, биографического и интеллектуального. Степанова предлагает читателю описания разных событий своей жизни. Она делится с читателями от первого лица своими, иногда обусловленными частными обстоятельствами мнениями о предмете. Исторические события, такие как смерть Высоцкого или начало войны против

Украины, наполняются ощутимым содержанием, не остаются на уровне отвлеченных упоминаний и сопровождаются веером культурных референций. Мы присоединяемся к словам А. Рослого: «Любое культурное явление, к которому она обращается, оказывается объективно (насколько это применимо к эссе) развернутым в нескольких измерениях. Это не просто авторское мнение о рассматриваемом феномене, а, скорее, несколько цепочек рассуждения «по поводу», каждая из которых запускает машину ассоциаций» [Рослый 2019: 6].

Опираясь на традиции эссеистического письма, русского и западного, Степанова создает свой особый поэтический язык эссеистики. Она разнообразно и умело пользуется языковыми регистрами, поэтическими приемами и риторическими фигурами (эпитеты, развернутые периоды, вложенные предложения, неожиданные сравнения и сопоставления, риторические вопросы, метафоры, удивительное перечисление имен и событий, поиск параллелей и аналогий, ассоциативное сближение и пересечение примеров событий и переживаний из разных эпох и времен). При этом густая словесная ткань степановских эссе не мешает читателю воспринимать их композиционную и семантическую отчетливость [Рослый 2019: 6].

Степанова выступает за то, чтобы нынешнее общество (причем не только в России) умело различать между настоящим и прошлым, но, судя по ее эссе, одним из способов достичь этого является именно мгновенное сосуществование и собеседование «этусторонных» и «потусторонних»: «У Степановой все персоналии как бы существуют одновременно, все события происходят синхронно – мнения, факты и детали расположены на одной линии» [там же]. Напоследок, это «вводит читателя в особое, своего рода мифологическое, пространство-время, в котором уже все определено – и то, что случилось, и то, что должно случится» [там же].

Эссеистика Степановой, базирующаяся на широком охвате историко-культурной перспективы, дополненном скупо представленным, но от этого не менее значимым для ее индивидуальной интонации, частным опытом, позволяет читателю приобщиться к освеженному взгляду на дела прошлого и настоящего. Пожалуй, по этой причине эссеистика Степановой нашла отклик не только у русскоязычного, а у всемирного читателя. Люди интересуются историей, в том числе личной, которая помогает и им самим осознать свое место в сложившемся и драматически складывающемся

положением вещей. Несомненно, эссе является одной из самых удобных для этого жанровых форм.

### 2.6 Русская эссеистика и переводные эссе в России

Мы добрались до самого сложного вопроса нашей работы. Мы не будем на нем надолго задерживаться, потому что у нас сейчас не хватает материала для обобщения. Попытаемся, однако, хотя бы приблизительно ответить на вопрос о том, в какую традицию или традиции помещается эссеистика Степановой? Или, другими словами, какие традиции воплощаются и объединяются в ее текстах?

Эссе — это не исключительно, но преимущественно западный жанр, о чем свидетельствует также большое число исследований этого жанра.[63] В России его история не очень глубока.. Конечно же, у эссе, как у любого жанра, есть несколько конфигураций (академическое, лирическое, беллетризованное, литературное, мемориальное, политическое). На русском языке эссе могли появляться под разными жанровыми именами (взгляд, заметки, записи, очерк, опыт, даже статья).[64] Нас интересует та линия русского эссе, которая уже осознавала себя,как жанр эссе, к ней относится и эссеистика Степановой. Такжеа подчеркнуем, что в рамках эссеистики, как мы это видели уже на примерах степановских эссе, очень сложно / нельзя сделать четкое разграничение между западным и русскоязычным пространствами. Степанова сама «опиралась» на очень разных по происхождению авторов, причем «эссеисты» для нее далеко не были самыми главными. Итак, как выглядит создание жанра эссе в русском пространстве (мы сосредоточимся на XX в.) и как в него вписывается степановское эссе?

В статье «Замечательное десятилетие» А. Немзер, сжато и несколько иронически описывая происшествия в русской прозе 1990-х годов, пишет: «Современная

---

[63] Эссе уже в X в. появились в Японии (см.: [Дмитровский 2013]). Истории формирования жанра эссе на Западе мы посвятим краткий очерк в последней главе. Было очень сложно найти источники о русской эссеистике и складывании жанра эссе в русском пространстве. Исследования, которых мы все-таки нашли, опираются на западную трактовку жанра эссе, прибавляют немногое к общим сведениям о русской эссеистики, это положение дел достаточно красноречиво.

[64] Одна из глав «Зимние заметки летних впечатлений» Ф. М. Достоевского называется «Опыт о буржуа», а на английском «An Essay on the Bourgeois». Сборник А. И. Герцена «С того берега» в современном издании дополнительно называется «Сборник эссе». См.: [Randall 1968].

словесность тоже должна была "наверстывать"» [2000]. Поэтому внимание уделялось прозе «60–70-х, уже опубликованной на Западе и/или активно ходившей в самиздате» [там же]. Старые тексты переиздавались, а в литературной среде происходила «перетасовка» [там же]. Нам показалось самым интересным замечание о том, что «старые тексты» не только переиздавались, но также подвергались рефлексии, по причине чего публиковалось «неопубликованное, недописанное, ненаписанное и незадуманное» [там же]. Немзер продолжает: «Расплавляя остатки (или зерна?) неких художественных текстов в густом *мемуарно-эссеистическом* сиропе. Забегая вперед, замечу, что, к счастью, сие поветрие затронуло далеко не всех мастеров, а *мемуарно-рефлексирующая проза* приходила к читателю 90-х не только в шутовских кафтанах» [там же; выделено мною – М. А.]. Называть конкретных авторов Немзер избегает[65], но более нас интересует, повлияло ли то, что (пере)издавалось в самиздате, на складывание эссеистики в 90-х, как и то, что с русской эссеистикой происходило до того.

Вдобавок к этому следует вспомнить также очень важный сюжет, связанный с британским писателем, эссеистом, философом, католическим мыслителем и вообще поразительной общественной фигурой Г. К. Честертоном (1874–1936). В 20-х гг. XX он пользовался большим успехом, но в СССР с 1930-х гг. его не переводили как идеологически враждебного автора (Честертон был католиком и не отличался симпатиями к тоталитаризму).. Он «вернулся в самом начале 1960-х благодаря Наталье Трауберг, которая переводила его эссе и трактаты для самиздата» [Эппле 2019]. Его эссе были очень важны для определенной советской читательской аудитории в силу своих замечательных мыслительных поворотов, в которых соединялись дом и свобода, центростремительное и центробежное, эсхатологическая легкость и космические обстоятельности [там же]. «Постепенно Честертон становился не только и не столько автором, пишущим о проблемах своего времени, сколько символом и паролем читателей самиздата» [там же]. В 1974 г. в Москве было основано даже «Честертоновское сообщество» [там же]. В 80-х, когда цензура постепенно ослабевала, в Самиздате циркулировали переводы его рассказов, эссе, романов и апологетических трактатов [там же]. Стиль его эссе был явно впечатляющим, ведь он сам являлся мастером парадокса и большим — но все-таки вежливым — спорщиком [там же]. Поэтому его эссеистика (но не только) представляла собой очень важное

[65] Дальше все-таки упоминаются некоторые имя, между прочим Вячеслав Пьецух, Татьяна Толстая и Владимир Маканин.

противостояние официальному советскому нарративу, а приемы парадокса позволили описать свернутую реальность советского времени. Поэтому мы можем сказать, что переводы честертоновских эссе несомненно являются одним из важнейших источников дальнейшей русской эссеистики. Они — одна из конфигураций позднесоветского переоткрытия традиции, в том числе иностранной, читаемой теми, которые создавали аудиторию эссе.

Другим важным переоткрытием традиции позже стали эссе И. Бродского. В большом обзорном томе «История русской литературы XX века» В. Баевский в разделе о Бродском замечает: «Зато по-английски он писал прекрасные эссе, статьи и очерки, которые составили большой том «Less than One» («Меньше единицы»)» [1999]. На самом деле, на английском вышли три сборника эссе: «Less Than One» (1986), «Watermark» (1989), «On Grief and Reason» (1995). Как полноценный сборник впервые был переведен Г. Дашевским на русский «Watermark» – в 1992 г. под названием «Набережная неисцелимых». Каждая из коротких глав посвящается разным эпизодам из посещений Венеции, где Бродский бывал много раз. В эссе создается особая атмосфера и упоминаются разные детали итальянской культуры, а также автобиографические элементы из жизни поэта. «Меньше единицы» состоит как из автобиографических эссе, так и из биографических и литературно-критических, посвященных его литературным друзьям. В сборник «О скорби и разуме» вошли автобиографические, литературные и философские эссе, а также речь при вручении Нобелевской премии по литературе в 1987 г. В СССР эссе Бродского на литературные темы (о Платонове, и о Цветаевой) и его Нобелевская лекция также ходили в самиздатских машинописных копиях. Между эссеистикой Степановой и Бродского есть важное сходство — их эссе не является отдельной жанровой отраслью, но вписывается в их общее литературное творчество, затрагивая темы, которых эти авторы касаются в своих стихах. Можно предположить, что Степанова в той или иной степени была знакома с эссе Честертона и Бродского еще до появления их официальных книжных изданий.

Поскольку мы затронули тему эссеистики поэта, следует назвать еще три имени: это Блок, Мандельштам и Цветаева.

Блок и его тексты составляют предмет двух эссе Степановой, но, кажется, не менее важны для нее статьи Блока на разные темы, также весьма тесно связанные с лирическим миром поэта, сознательно не отрывавшего своего творчества от истории, переживаемой

как стремление к будущему. Что касается Мандельштама, то Степанова в эссе «Про изменившийся воздух» ссылается на его эссе «О собеседнике» о новом образе читателя, а в своем литературно-критическом эссе «Из точки поражения. Михаил Айзенберг, "Контрольные отпечатки"» — на обширный, но сохраняющий связь с жанром эссе «Разговор о Данте», который является своеобразным поэтическим манифестом Мандельштама. В нескольких интервью Степанова говорит об эссе «Конец романа», в котором Мандельштам рассуждает, что во время больших катастроф и перемен вымысел для читателей больше не имеет веса [Архангельский 2023].

Эссеистика Цветаевой в пространстве русского эссе является не менее важней. Она писала прежде всего литературно-критические  и мемуарные эссе – одно из них, «Искусство при свете совести», для Степановой кажется особо интересным, поскольку в нем обсуждается соотношение искусства и этики [Melvar M Dapanas 2023].

Как русские эссеисты начала XX в. в связи со Степановой (хотя и не в прямой связи) заслуживают упоминания также В. Розанов и В. Шкловский.

Первый писал философские эссе и статьи, а также выпустил экспериментальные «Опавшие листья» (1912). По форме она гораздо ближе к собранию афоризмов, чем к эссе, можно сказать, что Розанов, если не ввел, то хотя утвердил «новый вид литературы – спонтанной, обрывочной, интимной, практически домашней, где истончается граница между автором и читателем» [Рыжова 2018]. На первый план выходит личная жизнь автора. Сюжета или обобщенной темы у этой книги нет; вместо этого она похожа на дневник и собрание миниатюр, состоящих из неточных цитат, намеков, случайных записей и набросков, парадоксальных ходов мыслей, объединенных лирической интонацией [там же]. С другой стороны, в силу того, что у этих набросков нет общего замысла, их нельзя причислять к эссеистике, ведь у эссе тема обсуждения всегда должна быть очень четко выражена.

В. Шкловский важен как эссеист, сочиняющий литературно-критические произведения. Он писал и научные статьи, но ему не «нужна была академическая систематичность: его концепция о литературе не вписывалась в строгие научные рамки. Он всегда оставался эссеистом, любителем парадоксов, "генератором афоризмов"» [Молодая Гвардия 2014].

Его стиль отличался экспрессивностью и часто воплощался короткими рублеными абзацами, скорее связанными ассоциациями, чем логикой [там же].[66]

Хотя, кажется, как авторка эссе Степанова на традицию Розанова и Шкловского не опирается. Поэтому мы должны упомянуть тех авторов, сочинения которых кажутся более близкими и важными для Степановой, и которые принадлежат линии филологического (квази)дневникового эссе, сочетающего описания повседневности, и ее реалий и рассуждений на общие (достаточно разнообразные) темы.

Здесь следует упомянуть, прежде всего, Л. Гинзбург, сочинения которой собраны в сборнике «Записные книжки. Воспоминания. Эссе». Гинзбург обнаружила своего предшественника в виде П. Вяземского и его мемуарной прозе «Старая записная книжка», которой посвящаются несколько ее эссе и статей. Во вступительной статье к сборнику сочинений Гинзбург утверждается, что именно литературные рассуждения Гинзбург придали полную ценность т. н. промежуточной литературе: «Идея промежуточной литературы была сформулирована ею в записных книжках 1927 года, и тогда же теоретические принципы промежуточной литературы были изложены в ее статьях о Вяземском и его записных книжках («Вяземский-литератор», 1926; «Вяземский. Старая записная книжка», 1929)» [Кушнер 2002: 6]. К «промежуточной литературе» относятся эссе, дневники, записные книжки, мемуары, автобиографии, невыдуманные рассказы и т. д., эстетическая специфичность которых «до работ Л. Я. не была осознана вполне» [Кушнер 6].[67]

В тем же самом поле промежуточной литературы находится сборник «Записи и выписки» (2001) М. Гаспарова, в котором смешиваются дневниковые записи, воспоминания и ряд литературно-критических эссе — однако, стилистически они местами отличаются чрезвычайной фрагментарностью (как у Розанова и Шкловского).

---

[66] Мы нашли интересную беседу на странице «Радио Свобода» про неизвестное эссе Шкловского с названием «Прекрасная Апулея» (см.: [Толстой, Талалай 2020]). Кстати, это эссе помещается в длинную традицию русской «очарованием» Италией, о котором говорит Степанова в речи при вручении LericiPea Mosca. Авторы, которые нашли покой в Италии как идеализированной цели тоски, это — Пушкин, Блок, Мандельштам и Бродский, между прочими. Эссе Шкловского лишь отчасти вписывается в эту линию — оно ближе к травелогу.

[67] Далее следует интересный абзац о рассуждениях Гинзбург в книге «О психологической прозе» 1971, в которой «она показывает, как, поднявшись по эволюционным ступеням от эссеистики Монтеня и Паскаля, мемуаров Сен-Симона и автобиографической исповеди Руссо, через переписку и дневники бакунинского кружка, проза пришла к высотам психологического романа Толстого и Пруста» [там же].

В поисках слова «эссе» в русском литературоведении, что оказалось не самой простой задачей, мы также нашли несколько обзорных пособий, рассматривающих русскую литературу XX в. Оказалось, что они нам не помогли так сильно, как хотелось бы, но с другой стороны, в них можно было увидеть связанность жанра эссе еще с несколькими именами. На самом деле, отсутствие более подробной разработки проблемы по-своему говорит за себя. В статье «Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов» А. Немзера, на которую мы уже ссылались, «эссе» упоминается в связи с текстами В. Пьецуха, Т. Толстой и В. Маканина [Немзер 2000]. В компендиуме «История русской литературы XX века» В. С. Баевского «эссе» относится к Ю. Трифонову и И. Бродскому [Баевский 1999]. В томе «Современная русская литература. 1950–1990-е годы» Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого «эссе» связывается с М. Эпштейным [Лейдерман, Липовецкий 2003: 733], В. Маканиным [там же: 808], Ю. Карабчиевским [там же: 895], Ю. Дружниковым [там же: 895], И. Бродским [там же: 938], а также упоминается «эссеизм Музиля» как один из приемов в романе А. Битова «Пушкинский дом» [там же: 909]. В разделе о Бахтине упоминается также эссе Мандельштама 1933 г. «Разговор с Данте», в котором звучат бахтинские идеи [там же: 754].

Кроме того, мы из чистого любопытства в «Википедии» в поиске категории набрали слово «эссеисты», в сочетаниях«Эссеисты Российской империи», «Эссеисты СССР» и «Эссеисты России». Оказалось, что список довольно длинен, чего мы не ожидали (см.: [Эссеисты РИ], [Эссеисты СССР], [Эссеисты России]). Помимо длины списков, контрастирующей с нехваткой исследовательских материалов по теме, нам показалось любопытным еще то, что имя Марии Степановой в этом списке на значится. Тем не менее, на основе этого мы дальнейших выводов делать не будем.

Сегодня эссеистика как в мировом, так и в русскоязычном пространстве приобретает все большую популярность. Кроме Марии Степановой как одной из крупнейших практиканток жанра эссе в России, ряд интересных эссе разных авторов можно прочитать на странице Colta.ru особенно в разделе «Colta Specials». Издательство «НЛО» выпускает серию изданий с названием «Критика и эссеистика», а в журнале «Знамя» одна из рубрик носит название «Эссе».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нам предстоит сделать несколько общих выводов и рассмотреть, на какие из заданных вопросов мы нашли ответы, а какие оставили на будущее.

Во-первых, в силу недостаточной исследованности жанра эссе и особенно русской эссеистики, мы решили начать нашу работу с рассмотрения эссеистики Степановой как одной из самых ярких современных — как русских, так и мировых — представительниц/-ей этого жанра. Мы увидели, что эссеистика Степановой является не только «прозаическими вставками» в ее по преимуществу поэтическое творчество, но представляет собой важную часть ее общей поэтической системы, ведь в ней Степанова затрагивает те же темы, к которым она обращается в своей поэзии (память о событиях, людях и предметах, роль языка, обращение с прошлым, коллективное переживание катастроф). Эссеистика Степановой также отличается поразительным поэтическим стилем, который часто присущ эссеистическому типу письма.

Во-вторых, исторический обзор, представленный во второй главе, скорее всего нуждается в дальнейшей разработке. Мы лишь изложили и обрисовали общие линии истории формирования и функционирования жанра русской эссеистики. Эссе — довольно свободный жанр, и традиция эссеистики в русском пространстве в отличие от западного не очень обширна. Поэтому литературоведы, обращаясь к теме русского эссе, часто дополняют материал западными авторами эссе и обращаются к исследованиям эссеистики за пределами русской языковой сферы. Однако из этого невозможно непосредственно сделать вывод, что жанр русского эссе является чем-то заимствованным, пришедшим с Запада. Слово «эссе», как мы показали, в русское пространство пришло с Запада, но уже до того, как оно вошло в литературное сознание как жанровый тип, использовалось слово «опыт» для эссеистичных форм письма. И что еще важнее – уже после того, как слово «эссе» укоренилось в речи, появлялись тексты, которые не маркировались этим жанровым определением, но которые все же по форме можно отнести к жанру эссеистики. Это применимо также к Степановой (например, относительно сборника «Три статьи по поводу»).

Во-третьих, в поиске линии эссеистики, к которой мы хотели отнести Степанову, оказалось, что русская эссеистика может быть описана как тяготеющая к одному из двух жанрово-тематических полюсов: литературно-критическому и дневниково-мемуарному эссе. Эссеистика Степановой, как мы думаем, осваивает оба этих пространства.

Поскольку эссе по своей сути – жанр, который относительно как формы, так и содержания, постоянно преодолевает собственные границы, в попытке отнести Степанову к только одной линии  мы сталкиваемся с определенными трудностями. «Пограничность» жанра эссе очень заметна в эссеистике Степановой, ведь она постоянно обращается как к домашним, то есть, русскоязычным, так и к мировым авторам и знаменательным личностям — либо как к объектам эссе, либо — посредством цитат — как к авторитетам. Таким образом, читательская аудитория степановских эссе сталкивается с чрезвычайно богатым набором образов, текстов, цитат м имен, а ощущение, что Степанова ведет с нами доброжелательный дружеский разговор, всегда сопровождает читающих ее эссе. Это также является общей характеристики жанра эссе.

В целом мы считаем, что мы достаточно удовлетворительно ответили на заданные нами вопросы. Мы объяснили, какими являются характеристики жанра эссе вообще и коснулись его формирования в западном и русскоязычном пространстве. При этом в качестве дополнения мы представили также философический взгляд на понятие эссе. Мы коснулись вопроса о  тематическом и формальном уровнях эссеистики Степановой в связи с более широким контекстом ее литературного творчества. Также мы постарались указать место эссе Степановой в пространстве русской эссеистики, хотя эта часть нашей работы еще нуждается в дальнейшем исследовании. В рамках этой работы мы затронули также вопрос по поводу читательской аудитории, которой эссеистика Степановой сильно ценится. Хотя невозможно прямо ответить на вопрос о том, почему она пользуется большой популярностью, в пределах этой работы мы также попытались показать, что жанр эссе лучше всех применим для  обсуждения злободневных тем и создания ощущения публичного пространства для чтения.

Поэтому в самом конце мы хотели бы любезно порекомендовать всем прочитать эссе Степановой.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### На русском языке

**Исследования:**

Адорно 2019: *Адорно, Т.* Эссе как форма // Своеволие философии. Собрание философских эссе. М., 2019. С. 65–85.

Баевский 1999: *Баевский, В. С.* История русской литературы XX века. М, 1999. (Эл. репринт: https://smol-history.ru/uploads/materials/files/330.pdf, 13. 4. 2025).

Биргер 2021: *Биргер, Л.* «Памяти памяти» Марии Степановой // BluePrint, 2. 4. 2021. (https://theblueprint.ru/culture/paper/pamyati-pamyati-maria-stepanova, 15. 4. 2025).

Верина 2015: *Верина, У. Ю.* Большие и малые поэтические формы в новых лиро-эпических отношениях (на материале поэзии МС) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика, 2015. № 1. (Эл. репринт: https://journals.rudn.ru/literary-criticism/issue/view/301, 28. 3. 2025). С. 44–52.

Голынко-Вольфсон 2010: *Голынко-Вольфсон, Д.* Эссе о невозможности эссе. Проза Аркадия Драгомощенко в контексте современной эссеистики // НЛО, 2010. № 4. (Эл. репринт: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/4/esse-o-nevozmozhnosti-esse.html, 3. 3. 2024).

Дашевский 2012: *Дашевский, Г.* Непреодолимое отсутствие границ. Григорий Дашевский о «Киреевском» Марии Степановой // Коммерсантъ Weekend, 13. 4. 2012. (https://www.kommersant.ru/doc/1911683, 24. 3. 2025).

Дмитровский 2013: *Дмитровский, А.* Жанр эссе: к проблеме теории // Челябинский гуманитарий. 2013. Вып. 24, № 3. С. 37-51. (Эл. репринт: https://journals.csu.ru/index.php/chelgum/issue/view/75/chelgum_3%2824%29, 1. 3. 2024).

Жолковский 2008: *Жолковский, А.* Эссе // Иностранная литература, 2008. № 12. (Эл. репринт: https://magazines.gorky.media/inostran/2008/12/esse-6.html, 11. 3. 2024).

Костырко 2015: *Костырко, С.* Три статьи по поводу. Книги // Новый мир, 2015. № 11. (Эл. репринт: https://nm1925.ru/articles/2015/201511/knigi-6201/, 15. 3. 2025).

Кутенков 2014: *Кутенков, Б.* Сложение вычитаемого // Знамя, 2014. № 10. (Эл. репринт: https://magazines.gorky.media/znamia/2014/10/slozhenie-vychitaemogo.html, 15. 3. 2025).

Кушнер 2002: *Кушнер, А. С.* Прямой разговор о жизни // Гинзбург, Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 5–10. (Эл. репринт: https://imwerden.de/pdf/ginzburg_zapisnye_knizhki_vospominaniya_essai_2002__ocr.pdf, 26. 4. 2025).

Лейдерман, Липовецкий 2003: *Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н.* Современная русская литература 1950 – 1990 годы: В 2 т. М., 2003.Т. II. (Эл. репринт: https://royallib.com/book/leyderman_n/sovremennaya_russkaya_literatura___1950_1990_e_godi_tom_2_1968_1990.html, 26. 4. 2025).

Meduza 2024: «Фокус» — книга Марии Степановой о героине, наблюдающей за войной России и Украины издалека А еще первый роман о новых эмигрантах и их памяти // Медуза, 24. 8. 2024. (https://meduza.io/feature/2024/08/24/fokus-kniga-marii-stepanovoy-o-geroine-nablyudayuschey-za-voynoy-rossii-i-ukrainy-izdaleka, 14. 4. 2025).

Немзер 2000: *Немзер, А.* Замечательное десятилетие // Новый мир, 2000. № 1. (Эл. репринт: https://nm1925.ru/articles/2000/200001/zamechatelnoe-desyatiletie-3964/, 26. 4. 2025).

Нестеренко 2019: *Нестеренко, М.* «Современную поэзию едва ли можно называть лирикой». Интервью с Ильей Кукулиным // Культурная Эволюция, 21. 7. 2019. (https://yarcenter.ru/articles/culture/literature/sovremennuyu-poeziyu-edva-li-mozhno-nazyvat-lirikoy/, 25. 4. 2025).

Оборин 2015: *Оборин, Л.* Про меня, не про меня // Октябрь, 2015. № 3. (Эл. репринт: https://magazines.gorky.media/october/2015/3/pro-menya-ne-pro-menya.html, 15. 3. 2025).

Оборин 2017: *Оборин, Л.* «Памяти памяти» Марии Степановой. О чем на самом деле одна из важнейших книг, написанных в 2017 году на русском языке // Медуза, 28. 12. 2017. (https://meduza.io/feature/2017/12/28/pamyati-pamyati-marii-stepanovoy-o-chem-na-samom-dele-odna-iz-vazhneyshih-knig-napisannyh-v-2017-godu-na-russkom-yazyke, 13. 3. 2025).

Оборин 2024*а*: *Оборин, Л.* Память, пой // Оборин, Л. Книга отзывов и предисловий. М., 2024. С. 481–487. (Эл. репринт: https://www.nlobooks.ru/books/kritika_i_esseistika/26932/, 1. 3. 2025).

Оборин 2024*б*: *Оборин, Л.* За Стиви Смит, Старый мир. Починка жизни // Книга отзывов и предисловий. Оборин, Л. Москва: Новое литературное обозрение, 2024. С.

281–283. (Эл. репринт: https://www.nlobooks.ru/books/kritika_i_esseistika/26932/, 1. 3. 2025).

Пустовая 2015: *Пустовая, В.* Теория малых книг // Новый мир, 2015. № 8. (Эл. репринт: https://nm1925.ru/articles/2015/201508/teoriya-malykh-knig-4641/, 25. 4. 2025).

Рослый 2019: *Рослый, А.* Волшебный фонарь Марии Степановой // Prosodia, 2019. № 11. (Эл. репринт: https://magazines.gorky.media/prosodia/2019/11/volshebnyj-fonar-marii-stepanovoj.html, 15. 3. 2025).

Рыжова 2018: *Рыжова, П.* Василий Розанов. Опавшие листья // Полка, 2018. (https://polka.academy/articles/533, 30. 3. 2025).

Шевеленко 2017*а*: *Шевеленко, И.* Охота к перемене лиц (Рец. на кн.: Степанова М. Против лирики: Стихи 1995—2015. М., 2017) // НЛО, 2017. № 147. (Эл. репринт: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/147_nlo_5_2017/, 13. 3. 2025).

Шевеленко 2017*б*: *Шевеленко, И.* «Памяти памяти»: Романс воспитания // Сеанс, 8. 12. 2017. (https://seance.ru/articles/memory-memory-review/, 15. 3. 2025).

Эппле 2019: *Эппле, Н.* Как читать Честертона // Журнал Арзамас, 2019. (https://arzamas.academy/mag/664-chesterton, 16. 4. 2025).

Эпштейн 2005: *Эпштейн, М.* Эссе об эссе // Эпштейн М. В России. Все эссе: В 2 т. Екатеринбург, 2005. Т. I. С. 11–16.

Ямпольский 2014: *Ямпольский, М.* Подземный патефон (Об одном мотиве в поэзии Марии Степановой) // НЛО, 2014. № 130. (Эл. репринт: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/130_nlo_6_2014/article/11224/, 3. 3. 2025).

**Источники:**

Архангельский 2023: *Архангельский, А.* Мария Степанова [Запись интервью]: «Поезд истории опять въезжает в темный тоннель» // Радио Свобода, 15. 5. 2023. (https://www.svoboda.org/a/mariya-stepanova-poezd-istorii-opyatj-vjezzhaet-v-temnyy-tonnel/32408294.html, 3. 3. 2025).

Бродский 2016*а*: *Бродский, И.* О скорби и разуме. СПб., 2016.

Бродский 2016*б*: *Бродский, И.* Меньше единицы. СПб., 2016.

ГЛМ: [Анонс постановки] Театр им. Гомера. Спектакль «Проза Ивана Сидорова» // Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. (https://www.goslitmuz.ru/poster/1020/, 25. 1. 2025).

ГЭС-2 VAC 2018: [Анонс постановки] Проекты. Генеральная репетиция. Акт 3. “Ничье” // ГЭС-2 VAC, 2018. (https://v-a-c.org/projects/general-rehearsal/general-rehearsal-act-3-no-one-s, 25. 1. 2025).

Дом-музей 2014: Дом-музей Б. Л. Пастернака [@-..8168]. Презентация книги Марии Степановой “Один, не один, не я”. 28. 9. 2014 [Видеозапись]. (https://www.youtube.com/watch?v=keTp3LFwddg, 3. 3. 2025).

Изд. Ивана Лимбаха: [Анонс издания] *Кузмин, М.* Дневник 1934 года. Москва // Издательство Ивана Лимбаха. (https://www.limbakh.ru/index.php?id=189, 15. 5. 2025).

Лабиринт *а:* [Анонс издания] *Айзенберг, М.* Контрольные отпечатки. М.: Новое издательство, 2016 // Лабиринт. (https://www.labirint.ru/books/543263/, 12. 5. 2025).

Лабиринт *б*: [Анонс издания] Зебальд Винфрид Георг Максимилиан // Лабиринт. (https://www.labirint.ru/authors/24127/, 13. 5. 2025).

Монтень 1958: *Монтень, М. де*. Опыты: В 3 т. Том I и II. Перевод с французского Ф. А. Коган-Бернштейн, А. С. Бобович, А. А. Смирнов. М.; Л., 1958. (https://imwerden.de/pdf/montaigne_opyty_tom_1-2_1979__ocr.pdf, 15. 5. 2025).

Зебальд 2019: *Зебальд, В. Г.* Макс Фербер (рассказ из книги *Изгнанники*). Пер. с нем. В. Менис // Иностранная литература, 2019. № 11.

Зебальд 2004: *Зебальд, В. Г.* Пауль Берейтер (повесть из книги *Изгнанники*). Пер. с нем. М. Коренева // Иностранная литература, 2004. № 11.

Зебальд 2008: *Зебальд, В. Г.* Как день и ночь. О творчестве Яна Петера Триппа // Отечественные записки, 2008. № 43 (4). С. 103—115. (Эл. репринт: https://strana-oz.ru/2008/4/kak-den-i-noch-o-tvorchestve-yana-petera-trippa, 13. 5. 2025).

Зебальд 2014: *Зебальд, В. Г.* Воздушная война и литература (фрагмент книги). Пер. с нем. Н. Федорова // Colta.ru, 2014. (https://www.colta.ru/articles/literature/4141-v-g-zebald-vozdushnaya-voyna-i-literatura, 13. 5. 2025).

Зебальд 2015: *Зебальд, В. Г.* Доктор Генри Селвин (повесть из книги Изгнанники). Перевод с нем. А. Болгова // syg.ma, 2015. (https://syg.ma/@alesya-bolgova/vg-ziebald-doktor-gienri-sielvin, 13. 5. 2025).

Зонтаг 2006: *Зонтаг, С.* Разум в трауре. Сюзен Зонтаг о В. Г. Зебальде и возможности “большой литературы” // Критическая масса, 2006. № 2. (Эл. репринт: http://www.artpragmatica.ru/km_content/_uid=3.html, 12. 1. 2025).

Иван Сидоров: Иван Сидоров [@sivash]: sivash’s Journal [Блог под именем Ивана Сидорова в ЖЖ] // Live Journal, 29. 10. 2006–26. 8. 2008. (https://sivash.livejournal.com/profile/, 12. 5. 2025).

Мария Степанова: Мария Степанова [@mariastepanova]: mariastepanova’s Journal [Блог Марии Степановой в ЖЖ] // Live Journal, 27. 9. 2006–30. 11. 2010. (https://mariastepanova.livejournal.com/profile/, 12. 5. 2025).

Молодая Гвардия 2014: [Анонс издания] Виктор Шкловский: Путешествие формалиста // Молодая Гвардия, 2014. (https://gvardiya.ru/pub/massmedias/viktor_shklovskij_puteshestvie_formalista, 23. 4. 2025).

Монтень 1958: *Монтень, М. де*. Опыты: В 3 т. М.; Л., 1958. Т. II.

НЛО: Критика и эссеистика // Новое литературное обозрение. (https://www.nlobooks.ru/books/kritika_i_esseistika/, 12. 5. 2025).

Новый эпос: Новый эпос // Wikipedia. The Free Encyclopedia. (https://ru.wikipedia.org/wiki/Новый_эпос, 17. 3. 2025).

Открытый университет 2018: Открытый университет [@OpenUniver]. Образ прошлого и будущего в постсоветскую эпоху - Мария Степанова. 3. 12. 2018 [Видеозапись]. (https://www.youtube.com/watch?v=Nix9qDxLfMY&t=684s, 11 . 3. 2025).

Постпамять: Постпамять // Wikipedia. The Free Encyclopedia. (https://ru.wikipedia.org/wiki/Постпамять, 9. 1. 2025).

Степанова 2014: *Степанова, М.* Один, не один, не я. М., 2016.

Степанова 2015: *Степанова, М.* Три статьи по поводу. М., 2018.

Степанова 2018: *Степанова, М.* Ничье. Мария Степанова о вещах живых и мертвых // Коммерсантъ Weekend, 27. 7. 2018. (https://www.kommersant.ru/doc/3694486, 16. 3. 2025).

Степанова 2019: *Степанова, М.* Против нелюбви. М., 2015.

Степанова 2020: *Степанова, М.* История одного посещения. Мария Степанова о неизвестной встрече на высшем уровне // Коммерсантъ Weekend, 13. 11. 2020. (https://www.kommersant.ru/doc/4558740, 16. 3. 2025).

Степанова 2021*а*: *Степанова, М.* Памяти памяти. М., 2021.

Степанова 2021*б*: *Степанова, М.* Чужая шкура. Мария Степанова об опасных связях читателя и книги // Коммерсантъ Weekend, 30. 4. 2021. (https://www.kommersant.ru/doc/4782834, 16. 3. 2025).

Степанова 2023: *Степанова, М*. Русский вопрос: создание идентичности через чувство вины за войну. Перевод с немецкого: «Мекленбургский Петербуржец» // Дзен, 26. 1. 2023. (https://dzen.ru/a/Y9JoYkcZYEchb4rd, 16. 3. 2025).

Степанова, Осташевский 2022: *Степанова, М., Осташевский, Е.* OVID VOID // The White Review, 2022. (https://www.thewhitereview.org/poetry/ovid-void/, 30. 4. 2025).

Степанова: Степанова, Мария Михайловна // Wikipedia. The Free Encyclopedia. (https://ru.wikipedia.org/wiki/Степанова,_Мария_Михайловна, 9. 1. 2025).

Телеканал 2016: Телеканал OstWest [@OstWestTV]. Интервью с Марией Степановой в передаче “Берлинские окна”. 1. 11. 2016 [Видеозапись]. (https://www.youtube.com/watch?v=Pjo_fdWxGJ8&t=147s, 7. 4. 2025).

Толстой, Померанцев: *Толстой, И., Померанцев, И.* Мария Степанова: “Весь нынешних мир густо замешан на прошлом” [Запись интервью] // Радио Свобода, 24. 10. 2023. (https://www.svoboda.org/a/mariya-stepanova-vesj-nyneshniy-mir-gusto-zameshan-na-proshlom-/32648741.html, 10. 3. 2025).

Толстой, Талалай: *Толстой, И., Талалай, М.* Прекрасная Апулея. Неизвестное эссе Виктора Шкловского [Запись беседы] // Радио Свобода, 6. 9. 2020. (https://www.svoboda.org/a/30827478.html, 10. 4. 2025).

Фрыгина: *Фрыгина, А.* Мария Степанова провела творческий вечер в Высшей школе экономики // Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 5. 2. 2018. (https://www.hse.ru/ma/litmaster/news/214903109.html, 21. 4. 2025).

Цветаева. *Цветаева, М.* Статьи, эссе, переводы. В 7 т. Собрание сочинений в семи томах. М., 1997. Т. V, кн. II. (Эл. репринт: https://traumlibrary.ru/page/cvetaeva-ss07-052.html, 26. 4. 2025).

Школа злословия 2005: Школа злословия [@sh_z_archive]. Мария Степанова. 5. 12. 2005 [Видеозапись]. (https://www.youtube.com/watch?v=C35skj7Sagg, 10. 3. 2025).

Эссеисты РИ: Эссеисты Российской империи // Wikipedia. The Free Encyclopedia. (https://ru.wikipedia.org/wiki/Категория:Эссеисты_Российской_империи, 29. 3. 2025).

Эссеисты СССР: Эссеисты СССР // Wikipedia. The Free Encyclopedia. (https://ru.wikipedia.org/wiki/Категория:Эссеисты_СССР, 29. 3. 2025).

Эссеисты России: Эссеисты России // Wikipedia. The Free Encyclopedia. (https://ru.wikipedia.org/wiki/Категория:Эссеисты_России, 29. 3. 2025).

Эшколот: В. Г. Зебальд как предмет первой необходимости [Видеозапись лекции]// Эшколот. (https://eshkolot.ru/zapisi/v-g-ziebal-d-kak-priedmiet-piervoi-nieobkhodimosti, 23. 3. 2025).

Colta: Авторы - Мария Степанова // Colta. (https://www.colta.ru/authors/135, 30. 3. 2025).

Colta 2022: COLTA.RU заблокирована в России // Colta, 11. 3. 2022. (https://www.colta.ru/news/29697-colta-ru-zablokirovana-v-rossii, 12. 1. 2025).

Wonderzine 2017: Книжная полка. Поэт Мария Степанова о любимых книгах // Wonderzine, 2017. (https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/bookshelf/229624-maria-stepanova, 10. 1. 2025).

**На иностранных языках**

**Исследования:**

Adorno 2017: *Adorno, T*. The Essay as Form // Essays on the Essay Film. New York: Columbia University Press, 2017. P. 60–82.

Celikates, Flynn 2023: *Celikates, R., Flynn, J*. Critical Theory (Frankfurt School) // Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2023. (https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/critical-theory/, 11. 3. 2024).

Fridl 2010: *Fridl, I*. Esej z vidika antične filozofije // Primerjalna književnost. Ljubljana, 2010. Vol. 33, № 1. P. 121–129. (Эл. репринт: http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ANGDZMRE, 1. 3. 2024).

Hodgson 2013: *Hodgson, K.* Telling Tales: Genre and Narrative in Post-Soviet Poetry // Slavonica, 2013. № 1. P. 36–56. (https://doi.org/10.1179/1361742713Z.00000000014, 18. 3. 2025).

Juvan 2010: *Juvan, M*. Esej in interdiskurzivnost: vednost med singularnostjo in sensus communis // Primerjalna književnost. Ljubljana, 2010. Vol. 33, № 1. P. 167–182. (Эл. репринт: http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NHNAF3DC, 1. 3. 2024).

Keser Battista 2013: *Keser Battista, I*. Esej: razmišljanje u fragmentima // Filozofska istraživanja. Zagreb, 2013. Vol. 130, № 2. P. 257–266. (Эл. репринт: https://www.hrfd.hr/documents/05-keser-battista.pdf/, 1. 3. 2024).

Kinstler 2021: *Kinstler, L.* The Altar of Oblivion: On Maria Stepanova's "In Memory of Memory" // Los Angeles Review of Books, 9. 3. 2021. (https://lareviewofbooks.org/article/the-altar-of-oblivion-on-maria-stepanovas-in-memory-of-memory/, 11. 3. 2025).

Kleine: *Kleine, N.* Stevie Smith, Maria Stepanova, and the Poetics of Miscommunication // Diletante Army. (https://dilettantearmy.com/articles/stevie-smith-maria-stepanova-and-the-poetics-of-miscommunication, 10. 3. 2025).

Osojnik 2010: *Osojnik, I*. The Essay as Singularity // Primerjalna književnost. Ljubljana, 2010. Vol. 33, № 1. P. 197–215. (Эл. репринт: http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RWEWXY6Z, 1. 3. 2024).

Randall 1968: *Randall, Francis B*. Herzen's from the Other Shore // Slavic Review, 1968. № 1. Pp. 91–101. (https://doi.org/10.2307/2493915, 13. 5. 2025).

Štuhec 2002: *Štuhec, M*. K problematiki eseja // Slavistična revija. Ljubljana, 2002. Vol. 50, № 3. P. 361–372. (Эл. репринт: http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KBLZFLVO, 1. 3. 2024).

Virk: Virk, T. Esej in narava literarnovednega diskurza // Primerjalna književnost. Ljubljana, 2010. Vol. 33, № 1. P. 233–243. (Эл. репринт: http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TQ5QCVT7, 16. 5. 2025).

Williams 2021: *Williams, J.* A Writer Shakes Her Family Tree, and Cherishes Every Leaf // The New York Times, 24. 2. 2021. (https://www.nytimes.com/2021/02/24/books/review-in-memory-of-memory-maria-stepanova.html, 28. 4. 2025).

**Источники**

Boutsko 2023: *Boutsko, A.* Russian poet Maria Stepanova wins Leipzig Book Prize // Deutsche Welle, 26. 4. 2023. (https://www.dw.com/en/russian-poet-maria-stepanova-wins-leipzig-book-prize/a-65439694, 29. 3. 2025).

Boutsko 2021: *Boutsko, A.* Stepanova: Russia experiencing a 'hijacking of history' // Deutsche Welle, 2. 6. 2021. (https://www.dw.com/en/maria-stepanova-russia-experiencing-a-hijacking-of-history/a-57750789, 29. 3. 2025).

Cankarjev dom 2024: Fabula literary evening: Maria Stepanova - Selected Essays // Cankarjev dom, 14. 3. 2024. (https://www.cd-cc.si/en/culture/literature-and-humanities/fabula-literary-evening-maria-stepanova-selected-essays, 10. 1. 2025)

Columbia Harriman Institute: Maria Stepanova. Harriman Writer in Residence // Columbia Harriman Institute. (https://harriman.columbia.edu/person/maria-stepanova/, 9. 1. 2025).

Guggolz 2024: *Guggolz, S.* Kafka gelesen. Eine Anthologie. S. Fischer, 2024. (https://www.fischerverlage.de/buch/kafka-gelesen-9783103975796, 20. 4. 2025).

Harrison 2016: *Harrison, R* [Podcast]. Poet Maria Stepanova on Memory and Russia's "Schizoid Present" // Entitled Opinions with Robert Harrison, 19. 4. 2016. (https://entitled-opinions.com/2016/04/19/poet-maria-stepanova-on-memory-and-russias-schizoid-present/, 6. 1. 2025).

Haven 2016: *Haven, C.* Moscow journalist Maria Stepanova to speak about Russia's future // Stanford Report, 29. 3. 2016. (https://news.stanford.edu/stories/2016/03/poet-stepanova-russia-032916, 6. 1. 2025).

Haven 2017: *Haven, C.* Mad Russia Hurt Me into Poetry: An Interview with Maria Stepanova [Интервью] // Los Angeles Review of Books, 15. 6. 2017. (https://lareviewofbooks.org/article/mad-russia-hurt-me-into-poetry-an-interview-with-maria-stepanova/, 6. 1. 2025).

Juvan: *Juvan, M.* Esej in interdiskurzivnost: vednost med singularnostjo in sensus communis // Primerjalna književnost. Ljubljana, 2010. Vol. 33, № 1. P. 167–182. (Эл. репринт: http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NHNAF3DC, 1. 3. 2024).

Knott 2024: *Knott, M. L.* Maria Stepanova // Berliner Künstler Programm, 2024. (https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/artist/maria-stepanova/, 7. 1. 2025).

Melikhov: *Melikhov, S.* Maria Stepanova. Author // Bloodaxe Books. (https://www.bloodaxebooks.com/ecs/category/maria-stepanova, 18. 5. 2025).

Melvar M. Dapanas 2023: *Melvar M. Dapanas, A.* Writing from the Ghosthouse. Maria Stepanova on Postmemory and the Russian *Skaz* [Интервью] // Asymptote, 16. 8. 2023. (https://www.asymptotejournal.com/blog/2023/08/16/writing-from-the-ghosthouse-maria-stepanova-on-postmemory-and-the-russian-skaz/?fbclid=IwAR0RQuCgWsKJBkonYpV2koQoz-sbMdPp6554DneCQDmBRhSLMof3rGKhMug, 8. 1. 2025).

MyBiblioteka 2025: MyBiblioteka [MyBiblioteka.com]: Book Launch of OVID VOID. Eugene Ostashevsky et al. [афиша мероприятия]// eventbrite, 9. 5. 2025. (https://www.eventbrite.com/e/book-launch-of-ovid-void-tickets-1257252218229, 12. 5. 2025).

ND: Maria Stepanova // New Directions. (https://www.ndbooks.com/author/maria-stepanova/, 14. 1. 2025).

PI 2022: Poetry International: Maria Stepanova // Poetry International, 2022. (https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poets/poet/102-29284_Stepanova, 14. 1. 2025).

Speak, Memory: Speak, Memory // Wikipedia. The Free Encyclopedia. (https://en.wikipedia.org/wiki/Speak,_Memory, 16. 1. 2025).

Stepanova 2021: *Stepanova, M.* The Voice Over. Poems and Essays. Shevelenko, I., ed. Columbia University Press, 2021.

Stepanova 2023*a*: *Stepanova, M.* The Russian Question. Translated by S. Dugdale // Eurozine, 22. 2. 2023. (https://www.eurozine.com/the-russian-question/, 25. 3. 2025).

Stepanova 2023*б*: *Stepanova, M*. Die russische Frage: Identitätsstiftung durch Kriegsschuld // Frankfurter Allgemeine, 23. 1. 2023. (https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/russland-und-identitaet-das-vereint-putin-unterstuetzer-und-kriegsgegner-18621132.html?premium, 25. 3. 2025).

Stepanova 2023*в*: *Stepanova, M*: Introduction. A Place for the Shade // Mandelshtam: *Mandelshtam, N*. Hope Against Hope. Everyman's Library, 2023. (https://www.penguinrandomhouse.com/books/727458/hope-against-hope-by-nadezhda-mandelstam-translated-by-max-hayward-introduction-by-maria-stepanova/, 20. 4. 2025).

Stepanova 2024: *Stepanova, M.* Diary: Maria Stepanova on Nadezhda Mandelstam, Literature and Truth // Book Post, 6. 1. 2024. (https://harriman.columbia.edu/wp-content/uploads/2024/01/Diary-Maria-Stepanova-on-Nadezhda-Mandelstam-Literature-and-Truth.pdf, 20. 4. 2025).

Wegner, Raabe 2020: *Wegner, F., Raabe, K.* Warum Lesen. Mindestens 24 Gründe. Suhrkamp: Bibliothek Suhrkamp, 2020. (https://www.suhrkamp.de/buch/warum-lesen-t-9783518073995, 20. 4. 2025).

## RESÜMEE

## MARIA STEPANOVA ESSEE: ŽANR JA TRADITSIOONID

Käesolevas töös käsitletakse vene esseistika eripära, keskendudes kaasaegse autori Maria Stepanova ühe konkreetse essee analüüsile. Stepanova esseed on saavutanud märkimisväärse populaarsuse nii venekeelses kui ka rahvusvahelises kultuuriruumis. Need tekstid on osa tema laiemast kirjanduslikust projektist ning neid iseloomustab kindel temaatiline ja vormiline ühtsus, mida võib nimetada „stepanovalikuks“. Tema loomingus avaldub esseistika kui žanri oluline ümbermõtestamine venekeelses kontekstis.

Stepanova esseedes põimuvad kaks peamist esseesuunda: kirjanduskriitiline ja mälestuslik. Tema tekstid kuuluvad mõlemasse kategooriasse, ühendades isikliku kogemuse analüütilise lähenemisega. Erinevalt lääne traditsioonist on vene essee žanr kujunenud teistsugustel alustel, mida kinnitab ka venekeelse esseistika käsitluste piiratud hulk.

Hoolimata esseežanri piiritlematusest ja vormilisest vabadusest on võimalik tuvastada mitmeid korduvaid temaatilis-vormilisi jooni. Nende hulka kuuluvad esimese isiku (mina-vormi) kasutamine, isikliku kogemuse kirjeldamine, teema vaba valik, kirjutise fragmentaarsus, intertekstuaalsus, püüd luua avalikku aruteluruumi ning essee piiripealne positsioon dokumentaalse ja ilukirjandusliku kirjutise vahel.

**Märksõnad:** essee, esseistika, M. Stepanova, kirjanduslik projekt, mälestuslik essee, kirjanduskriitiline essee, avalik ruum

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, MANCA ARNUS
*(autori nimi)*

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose
MARIA STEPANOVA ESSEE: ŽANR JA TRADITSIOONID
*(lõputöö pealkiri)*

mille juhendaja on ROMAN LEIBOV
*(juhendaja nimi)*

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*autori nimi* MANCA ARNUS
***pp.kk.aaaa*** 1.6.2025

**Autorsuse kinnitus**

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva magistritöö ise ning toonud korrektselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride instituudi slavistika osakonna magistritöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.

[Autori allkiri] MANCA ARNUŠ
[Autori nimi]

Tartus, [pp.kk.aaaa] 1.6.2025