
SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

35

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 35 (2025/II)

Elena Fanailova:
Poetics, Politics, Witnessing

EUT



SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

35

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 35 (2025/II)

Elena Fanailova:
Poetics, Politics, Witnessing

ISSN **1592-0291** (print) & **2283-5482** (online)

WEB **www.slavica-ter.org**
EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Znanstvena založba FF, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD **Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)
Margherita De Michiel (*University of Trieste*)
Ornella Discacciati (*University of Bergamo*)
Tomáš Glanc (*University of Zurich*)
Vladimir Feshchenko (*Institute of Linguistics,
Russian Academy of Sciences*)
Kornelija Ičin (*University of Belgrade*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Jurij Murašov (*University of Konstanz*)
Claudia Olivieri (*University of Catania*)
Karin Plattner (*University of Trieste*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)
Ivan Verč (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

ISSUE EDITED BY **Kornelija Ičin**

EDITORIAL
ADVISORY BOARD **Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)
Durđa Strsočglavec (*University of Ljubljana*)
Nenad Veličković (*University of Sarajevo*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)
Mateo Žagar (*University of Zagreb*)
Ivana Živančević Sekeruš (*University of Novi Sad*)

DESIGN & LAYOUT **AA / weareaa.com**

Copyright by Authors

Contents

- 8 **«Я вижу сетку мира»: мимикрия и антиномия пространства в книге Е. Фанайловой «Путешествие»**
“I See the Grid of the World”: mimicry and antinomy of space in E. Fanailova’s book “The Journey”
✦ **ЕЛЕНА АНДРЕЯНОВА**
- 32 **Своеобразие женского поэтического субъекта в циклах Елены Фанайловой о Лисистрате**
The Peculiarity of the Female Poetic Subject in Elena Fanailova’s Cycles about Lysistrata
✦ **АННА ГОЛУБКОВА**
- 50 **«Крылья, которые нравились мне»: русский рок как язык насилия в поэзии Елены Фанайловой**
“The Wings I Liked”: Russian Rock as A Language of Violence in The Poetry of Elena Fanailova
✦ **МАКСИМ ЭДУАРДОВИЧ ХАТОВ**
- 62 **Poetry Free Europe: заметки о близости (в) новейшей истории Европы в поэзии Елены Фанайловой**
Poetry Free Europe: Notes on Closeness (of/to) the Recent History of Europe in the Poetry of Elena Fanailova
✦ **ДЕНИС ЛАРИОНОВ**
- 82 **Номадический субъект в стихотворении Е. Фанайловой Белые колготки**
The Nomadic Subject in Elena Fanailova’s Poem White Tights
✦ **ВИКТОРИЯ МАЛКИНА**
- 104 **Метаморфозы в книге Елены Фанайловой «С особым цинизмом»**
The Metamorphoses in Elena Fanailova’s book With a Special Cynicism
✦ **АЛЕКСАНДР МАРКОВ, ОКСАНА ШТАЙН**

- 124 **«Идет Голем ногами глинными»: мифомоторика в стихах Елены Фанайловой**
“Golem walks with feet of clay”: Mythomotorics in the Poems of Elena Fanailova
✦ **АЛЕКСЕЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ МАСАЛОВ**
- 138 **Образ «публичной женщины» в одноимённом цикле Елены Фанайловой: между популярной культуры 00-х и эмансипаторными практиками субъекта**
Image of the “Public Woman” in the Elena Fanailova’s Poetry Series: between 2000-s Popular Culture and Emancipation Practices of Speaking Subject
✦ **АННА АНДРЕЕВНА НУЖДИНА**
- 158 **«Лена и люди» Елены Фанайловой: к социологии и поэтике русского верлибра**
“Lena and the People” by Elena Fanailova: towards the Sociology and Poetics of the Russian Free Verse
✦ **АЛЕКСАНДР СТЕПАНОВ**

VARIA

- 196 **Aleksandr Sokurov: Madame Bovary – c’est moi!**
Aleksandr Sokurov: I am Madame Bovary!
✦ **EUGENIA GRESTA**

REVIEW

- 224 **Апатрид в Париже: о первой полной биографии Ильи Зданевича**
A Stateless Man in Paris: On the First Complete Biography of Iliazd
✦ **КОРНЕЛИЯ ИЧИН**

IN MEMORIAM

- 232 **В свете его научного наследия: Árpád Kovács (1944–2025)**
✦ **КАТАЛИН КРОО**

**«Я вижу сетку мира»:
мимикрия и антиномия
пространства в книге
Е. Фанайловой «Путешествие»**
“I See the Grid of the World”:
mimicry and antinomy
of space in E. Fanailova’s book
“The Journey”

В статье исследуется характер субъектно-пространственных отношений в дебютном сборнике Е. Фанайловой «Путешествие». Отмечается, что среди ключевых характеристик пространства можно выделить антиномию и инверсивность, а среди основных способов взаимодействия субъекта с ним — наблюдение и мимикрию. Разность форм субъектно-пространственной интеракции формирует такую художественную реальность сборника, в которой сплетается в единый орнамент физиологичность, метафизика и философская рефлексия о границах и возможности (а порой и необязательности) их проницаемости.

Е. ФАНАЙЛОВА, СУБЪЕКТ,
ПРОСТРАНСТВО,
СУБЪЕКТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ
ОТНОШЕНИЯ, МИМИКРИЯ,
ГЕТЕРОТОПИЯ, МЕДИУМ

The article explores the nature of subject-space relations in E. Fanailova's debut collection "Journey". The article notes that among the key characteristics of space we can emphasize antinomy and inversion, and among the main ways of interaction of the subject with it — observation and mimicry. The diversity of forms of subject-spatial interaction forms the artistic reality of "Journey", which weaves together physiological, metaphysical and philosophical reflection on the boundaries and the possibility (and sometimes optional) of their permeability into a single ornament.

E. FANAILOVA, SUBJECT, SPACE,
SUBJECT-SPATIAL RELATIONS,
MIMICRY, HETEROTOPIA, MEDIUM

1 «Путешествие» тоже не было цельным. В свернутом, зачаточном виде там присутствовало три-четыре потенциальных поэтики, поэт как бы нащупывал сразу несколько возможных для себя путей развития. Два из них, верлибр и различные модификации нерифмованного и смешанного стиха, в итоге оказались практически отвергнуты в пользу широко распространенных размеров с четко закрепленным за каждым из них «семантическим ореолом» (Скидан 2001).

Исследователи, анализируя особенности поэтики Е. Фанайловой, чаще всего обращают внимание на сюжетно-насыщенные, полифоничные сборники «С особым цинизмом» (2000), «Черные костюмы» (2008), «Лена и люди» (2011). Однако думается, что первый сборник «Путешествие», вышедший отдельным приложением к «Митиному журналу» в 1994 году, несмотря на его некоторую стилистическую и ритмическую неровность¹ и менее уверенную (в сравнении с текстами нулевых и десятых) и сбивчивую интонацию, не только не уступает с художественной точки зрения более поздним книгам поэта, но и, наоборот, во многом превосходит их. Не столь зависимое от социально-политического контекста и в лучшем смысле этого слова лирическое «Путешествие» одновременно выбивается из стройного ряда фанайловских сборников, но и при этом органично встраивается в него за счет пристальной, цепко схватывающей малейшие детали оптики и основанного на инверсии взаимодействия с пространством, определившего впоследствии свободу перемещения субъекта и его медиумичность, способность преобразовывать разрывы и сломы в гармоничное единство текста, не теряя при этом самости, но ускользая от категоричной детерминированности и двигаясь — сознательно — в противоположную сторону от горизонта рецептивных ожиданий.

Об особенной, трудноуловимой антиномии пространства упоминает в предисловии к сборнику Аркадий Драгомощенко. Вспоминая о разбившемся на тротуаре голубе, поэт постфактум определяет его смерть как предзнаменование зимы, повлиявшей на то, что «птица перешла в горловину головокружительной тяги земли» (Драгомощенко 1994). Однако Драгомощенко не торопится объяснять случившееся банальностью и неотменимостью гравитации, решившей, неожиданно для прохожих, вмешаться

в сбалансированные отношения земного и воздушного миров. По его мнению, действительно, именно сила пространства инспирировала смещение координат реальности, невольно сделав пернатое жертвой, но она амбивалентна, инверсивна и непредсказуема: «странная сила внезапно взмыла и сокрушительно-любовно встретила птицу, прянувшую в ее гончарное кольцо, где ей не полагалось быть изначально», поскольку «дистанция, расстояние (расставание), пространство (даже возведенное в “абсолют” риторики) не являются стеной, преградой, преткновением» (Драгомощенко 1994).

Следуя за размышлениями АД, отметим, что антиномия, существующая в природе пространства и определяющая хаотичность и при этом трудноуловимую сбалансированность мира, проявляется в его способности притягивать и отталкивать объекты одновременно, независимо от их семантического наполнения и материальных/нематериальных характеристик, не ограничиваясь физическими законами и не подчиняясь желаниям субъекта. Суть пространственности как таковой противится упорядочиванию и объяснению, она требует перенастройки мышления с рационального на интуитивное, улавливающее сдвиги и импульсы окружающей реальности не с целью их объяснить, классифицировать, назвать, опредметить, а стать сопричастным на короткий срок к таинству создания невидимых связей. Как справедливо замечает в том же предисловии Драгомощенко, любые попытки найти объясняющую все логику априори провальны: «Отсюда поиски карты — то есть логики. \<...\> Итак, дохлая птица, картография, поэзия — как карта исчезновения ее самой».

М. Ямпольский в статье «Поэтика касания» пишет, что поэзия Драгомощенко не знает места в романтическом его понимании:

«Видимость значения столь неопределенна, что без *места* она не в состоянии стать объектом рассмотрения, на который можно направить внимание. Она как бы нуждается в некоей пространственной нише, в которой *видимость* могла бы стать *видимой*» (Ямпольский 2000: 357). Как отмечает исследователь, поэзия Драгомощенко, наоборот, сопротивляется любой репрезентации видимости, конституированное в топосе, ставшее видимым значение уплощается до локации, до границ интерпретации, помещающей интенциональное в чуждое ему смысловое поле, делающее поэтическое невозможным. Место — это результат обнаружения закономерностей пространства, «наслоение умо-зрительных объектов один на другой, как в запыленном стекле» (Там же: 362), потому поэзии Драгомощенко, как пишет Ямпольский, не свойственно схватывание, фиксирование, этика его текстов — это этика касания:

Хватание — это жест присвоения, в том числе вещи или места. Касание, *caresse* не овладевает предметом, но скользит по нему. Левинас пишет о том, что *caresse* даже не всегда предполагает касание, предмет *caresse* остается недостижимым. *Caresse*, по мнению Левинаса, не когнитивна, не дает знания, но является чистым опытом встречи, и в этом смысле располагается по ту сторону понятий, фиксированных смыслов, относящихся к жесту-куляции хватания, схватывания (Там же: 364).

Тексты «Путешествия» не отвергают места, наоборот, топография сборника разнообразна, порой фактологически подробна, однако Фанайлова не наполняет видимостью объекты, а пытается взаимодействовать со спрятанной за ними и в них видимостью — явить ее, освободить от рутинности, но не поймать, словно бы перенося из одного «места» в другое, а лишь

прикоснуться к мгновению прекрасного в своей недолговечности присутствия:

*Кто наблюдает рассвет в грандиозной восточной столице,
Вряд ли забудет ее золотые кошачьи глаза,
Черное жерло метро в половине седьмого утра
Между Спортивной и Фрунзенской;
вскрытое горло реки;
Призрачный стадион, очертания тайные метеобашен;
Хрупкую казнь тараканов янтарных на кухне,
Меднокрылых и легких, безумных, как ветер;
Вряд ли забудет, как кожа превращается в газировку:
Пузырьки прозрачных мурашек бегут по ней.
(Фанайлова 1994)*

В первом тексте сборника панорама «грандиозной восточной столицы» через монтажную склейку сменяется изображением урбанистических объектов («черное жерло метро в половине седьмого утра между Спортивной и Фрунзенской», «призрачный стадион», «очертания метеобашен»), а после и вовсе сжимается до кухни. Если в первой строке субъект пытался удержать зрением грандиозный ландшафт, то уже в следующей происходит инверсия: не субъект наблюдает за пространством, а пространство наблюдает за ним («Вряд ли забудет ее золотые кошачьи глаза»), и вот уже оно координирует движение и определяет маршрут взгляда, направляя оптику на все меньшие по размеру объекты, как бы сопротивляясь широкоугольному изображению и размывая четкие границы кадра. Стадион становится призрачным, от метеобашен остаются лишь

тайные очертания, постепенно взгляд останавливается на насекомых, живущих на одной из петербургских кухонь — «меднокрылых и легких, безумных, как ветер». Лирический субъект не задерживается ни в одном из пространств, он лишь касается их взглядом, едва успевая заметить расхождение и сближение возможного и материально явленного — момент одновременного возникновения и исчезания. Видимость, краткость соприкосновения проявляется через образы «хрупкость», «легкость», «прозрачные пузырьки», через постепенное скольжение сквозь места формируются не только ракурсы, но и ощущения — наблюдаемое становится осязаемым («кожа превращается в газировку: пузырьки прозрачных мурашек бегут по ней»). Однако реакция тела — это не столько материальная репрезентация эмпирического переживания, сколько попытка удержать увиденное через физическую память, поскольку схватить момент невозможно, но можно перевести его в такую форму, которую «вряд ли забудешь».

Пространство как сопротивляется желанию субъекта быть охваченным и запечатленным, так и невольно оказывается притянутым, запоминается не местами, а ощущениями. Субъект словно бы растворяется в пространстве, мимикрирует под особенности среды, но не исчезает, а перенимает форму и способ существования реальности, в которой неразличение свидетельствует о связи. О подобном рассуждал Р. Кайуа:

И тогда становится ясным, до какой степени живой организм тесно связан с окружающей средой. И вокруг, и внутри него обнаруживаются одни и те же структуры и отмечается действие одних и тех же законов, так что, собственно, он не внутри «среды», но сам еще есть эта «среда», а энергия, которую он оттуда

забирает, воля живого существа по-прежнему быть собой в самом своем возвышении растрачивается и незаметно влечет его к единообразию, с которым диссонирует его несовершенная самостоятельность (Кайуа 2003: 104).

Отношения между субъектом и пространством в «Путешествии» базируются на узнавании схожести внутренних структур друг друга. Однако это узнавание всегда приблизительное, оно противится любой конкретике и стремится от нее скрыться, растворится, сжаться до следа. Тексты «Путешествия» — это греза о встрече с видимостью, находящейся за пределами зрительного и чувственного опыта, исчезающей всякий раз, как она обретает четкость линий и застывает в той или иной форме. Вспомним знаменитые рассуждения Г. Башляра о грезе:

...греза — это состояние, полностью сформировавшееся с первого мгновения. Мы не видим ее начала, и тем не менее она начинается всегда одинаково. Она уходит от близкого предмета и сразу же оказывается далеко, в другом месте, в пространстве нездешнем. Когда это нездешнее пространство естественно, когда оно не заключено в домах прошлого, оно огромно. \<...\> Если бы мы могли заняться анализом впечатлений беспредельности, образов беспредельного или анализом того, что беспредельность привносит в образ, мы вскоре оказались бы в области чистойшей феноменологии — феноменологии без феноменов, или, говоря не столь парадоксально, феноменологии, которой для познания продуктивного образного потока не приходится ждать, чтобы феномены воображения оформились в устойчивые завершённые образы (Башляр 2004: 161–162).

2

«...существовали и такие гетеротопии, которые выглядели совершенно открытыми, но, как правило, скрывали в себе любопытную отключенность от мира; в такие гетеротопичные местоположения мог войти каждый, но, по правде говоря, это было всего лишь иллюзией: мы полагаем, что проникаем туда, но самим фактом входа оказываемся исключенными оттуда» (Фуко 2006: 203).

С. Львовский, характеризуя ранние тексты Е. Фанайловой, определил их как «непрерывно длящуюся гетеротопию, специальную субстанцию постоянного ускользания, не поддающуюся локализации, а при слишком сильном давлении — активно ей сопротивляющуюся» (Львовский 2009). Вспомним, что одним из принципов², определяющих гетеротопию, является ее одновременная открытость и замкнутость, изолированность и проницаемость. В текстах Фанайловой эта амбивалентность, стремление избежать «оформления в устойчивые образы» (Башляр 2004: 161–162) достигается постоянной сменой ракурса, которая органична природе изображаемых объектов.

*Кузнечики оставляют следы на часовом стекле.
Глаз раскрывается, как цветок на длинном стебле.
Земля укладывается в снег, вся в его золе.*

*Я хочу, чтоб к моей руке приравняли перо,
Как авторучку, чтоб из груди доставали ребро,
Чтоб во рту моем было золото, на листе — серебро.
(Фанайлова 1994)*

Отмечая почти с микроскопической точностью следы кузнечиков на часовом стекле, фокусное расстояние взгляда тут же увеличивается, появляется перспектива, сквозь стекло часов появляются очертания земли, «укладывающейся в снег, всей в его золе» (строку «глаз раскрывается, как цветок на длинном стебле» можно рассматривать как метафору фотоснимка: процессуальность, заложенная в действии «раскрывается», схожа с механизмом длинной выдержки, позволяющей пропустить на матрицу больше света и,

в условиях низкой освещенности, увидеть объект более подробно, этому же способствует и широко раскрытая диафрагма, размывающая фон и выделяющая объект максимально четко). Однако воображаемый ландшафт ускользает от схватывания, прозрачность стекла создает лишь иллюзию проницаемости границ: чем ближе кажется «видимость» и чем пристальнее субъект всматривается в предметы, чтобы поймать логику их соположения, тем дальше он впоследствии оказывается, и потому в следующей строфе стихотворения «место» рассеивается, и субъект возвращается к моменту инерции — собственному я. Балансируя между невозможностью зафиксировать форму существования мира, находящуюся за пределами субъективного, и способностью через творчество с ней соприкоснуться, субъект пытается измениться, мимикрировать: «я хочу, чтобы к моей руке приравняли перо, как авторучку», найти способы существования, позволяющие продлить момент сопричастности осязаемого и невидимого. При этом отметим, что в субъективном понимании невидимое значимее формализованного — как только видимость обретает форму, схватывается языком, она рассеивается и исчезает, исключая любые возможности повторного соприкосновения. Возможно, поэтому субъект хочет, чтобы золото было во рту, а серебро на бумаге, поскольку всегда должно оставаться расстояние между не проговоренным и озвученным. Неслучайно далее в тексте возникает «молчащий Тютчев», соседствующий с бесправным париетом, воронье перо в волосах которого рифмуется с пером-авторучкой (что одновременно можно интерпретировать и как символ исключительности, способности видеть и отмечать детали, недоступные большинству, и как символ исключенности — существование вне социально одобряемых норм). И тот, и другой, как и лирический субъект текста, хотят «развоплотиться»,

3
 М. Липовецкий, рассуждая о социально-политической специфике более поздних текстов Е. Фанайловой, называет такую форму субъектного существования в неразличении определенным типом культурной медиации — «не вертикальной, между земным, небесным и/или хтоническим, а сугубо горизонтальной — на одном уровне, по соседству, где, впрочем, в перемешанном состоянии будет и хтоническое, и небесное» (Липовецкий 2010). По мнению исследователя, неразличение становится единственным способом существования субъекта в состоянии катастрофы. И хотя в текстах «Путешествия» еще не так ярко выражена социальная проблематика, думается, что уже в дебютном сборнике формируется способность лирического субъекта синхронизироваться с миром, избегая при этом абсолютного совпадения с ним и детерминации явлений или объектов. То, что Липовецкий, вслед за Агамбенем, назовет у Фанайловой «политикой единичности»: «принципиальной неопределённостью субъекта, подрывающей категорию идентичности как таковую» в «Путешествии» можно →

«служить, перейти в другое, не явленное в чудесах», поскольку чудо поэзии всегда больше субъекта, оно находится в слепых зонах, доступ к которым ограничен «слишком плотным телом, чтобы могло пропускать свет».

В «Путешествии» телесность осмысливается Е. Фанайловой двояко: с одной стороны, чрезмерная «плотность» физической оболочки не дает субъекту возможность полностью освободиться от чувственности, препятствующей легкости интуитивного понимания. Она увеличивает дистанцию между я и миром, поскольку ощущения интерпретируют событие встречи земного и запредельного, основываясь на опыте, а не на специфике момента. Телесность, как бы тому не сопротивлялся субъект, служит буфером, амортизирующим пространственные сигналы, помещающим поэтическое в устоявшиеся грамматические формы. С другой стороны, тело настраиваемо, как музыкальный инструмент или инженерный механизм. Оно способно превратиться из препятствия в проводник в том случае, если установка на обретение и присвоение сменится существованием в потоке различий³. В этом случае пространственность мира сможет синхронизироваться с пространственностью тела, и субъект станет медиумом, не дающим оценок и не предлагающим перевод.

В текстах сборника Фанайлова пытается задокументировать процесс такой настройки, обнаружить точки, в которых вероятна координация субъектных и пространственных форм. Отметим, что ключевым здесь выступает возможность обнаружения совпадений, а не само совпадение, и то, как и при каких условиях оно происходит. Интересен в таком случае становится не столько результат взаимодействия, сколько путь к нему, то самое путешествие без цели и маршрута, ценное своей непоследовательностью и случайными хаотичными остановками.

*Ты видишь: меж оконных рам глухой аптеки либо почты,
Среди зимы, когда звериные созвездия остановились,
Друг другу кажут второпях еще зеленые, бескровные пупочки
Античные герои — кливия и амариллис.*

*Вот нежная их болтовня, и мелко задрожит рябина,
По коже рябь, смотри, бежит, и зеркало ее мутится,
Уже не надо ничего, лишь слабый голос Керубино -
Двуполюй звук, его волна летит удариться и откатиться.
(Фанайлова 1994)*

→ определить как координацию форм субъектно-пространственной репрезентации, формирующую поэтическое как способ существования на границе открытости и изолированности.

В тексте субъект останавливает взгляд на комнатных растениях, защищенных от зимних морозов оконной рамой. Эта встреча, короткая и непреднамеренная, становится той самой точкой совпадения, сигналом, инспирирующим движения мира, который субъект принимает, находясь по ту сторону границы. Важным становится состояние до контакта — и пространство, и субъект находятся в состоянии инерции, субъект не предчувствует встречу и не готовится к ней, поскольку чем выше желание взаимодействия, тем ниже его вероятность. Но постепенно и субъект, и пространство выходят из состояния покоя: «античные герои», прячущиеся за стеклом глухих зданий, начинают «болтовню», которая передается рябине и постепенно доходит до лирического героя, как камешек, пущенный по воде, оставляющий на ее поверхности еле-заметные волны — «по коже рябь, смотри, бежит, и зеркало ее мутится». И в этот момент, когда субъект-получатель принимает сигнал, «глухое» пространство перестает быть к нему безучастным, тишину разрушает двуполая волна арии из оперы Моцарта (партия Керубино, страстного и легкомысленного пажа из «Женитьбы Фигаро»,

написана для женского меццо-сопрано, потому мужскую роль играла, как правило, юная актриса), которая «летит удариться и откатиться». Следует отметить амбивалентность субъектно-пространственного взаимодействия: то ли страсть ботанических любовников до того сильна, что, обличенная в звук, разрушает границу и настигает субъекта, то ли субъект, совпавший в чувственности с растениями, инспирирует движения пространства, стремясь ощутить то же, что и они, «кажущие» друг другу «еще зеленые, бескровные пупочки». Однако неважным становится, кто именно отправил сигнал, импульс запускает цепочку изменений, затрагивающих и пространство, и субъекта, обнаруживающего совпадения между телесным и растительным: «Зачем природа создала смешные раковины гениталий, / улиточки ходы коры и мякоть спинномозговую — / весь этот умный, сонный сонм несуществующих деталей, / которых и не назову я?». В результате этой случайной встречи, касания, субъект открывает для себя, что чувствительность и восприимчивость — неотъемлемые характеристики телесности — не препятствуют проникновению за пределы видимости, а наоборот, задуманы природой как способ коммуникации с теми формами жизни, которые, на первый взгляд, герметичны и недоступны. Разность языка не препятствует и не противоречит схожести формы, обнаруживающейся в тот момент, когда перевод не требуется, поскольку структура переживания момента одинакова для всех акторов, обладающих способностью откликаться на изменения среды: «И повернула, как алмаз, честолюбивое либидо, / и вегетатику системы корневой, и клубеньковую, и нитчатую лютную, / Подсыпав чокнутого порошку бытописателям происхожденья вида, / Пускалась в генеалогические плутни?». Связь с миром не только на метафорическом

уровне, но и буквально через физиологическое совпадение становится для субъекта той самой перенастройкой, способностью взаимодействовать со структурой объектов, не исключая собственную структуру и находя те области совпадения форм и движений, в которых отражение не является лишь повторением исходного сигнала, а, отраженное многократно, становится способом понять, как работают механизмы реальности. Потому волна, которая «летит удариться и откатится», находит отклик в субъекте-ревербераторе и дает ему возможность хоть на мгновение понять морфологию мира:

*Шафрановый оттенок век, садится солнце восковое,
Полуприкрытые глаза, теплеет свет, и лишь одну,
Рождающей на высоте движенье роковое,
Мир держится парящею струною.*
(Фанайлова 1994)

Примечательно, что в завершающей текст строфе субъект взаимодействует с «видимостью» мира и с помощью зрения, и с помощью слуха, оставаясь при этом на достаточной удаленности, позволяющей пространству и субъекту оставаться автономными и независимыми. Такая степень свободы необходима, чтобы поэтическое возникало в результате свободного пересечения связей и оставалось таким способом исследования мира, который невозможно сжать до алгоритма, поскольку постоянно будут меняться не только значения переменных, но и сами переменные. Соответственно, чем теснее взаимодействие, тем больше неисследованных областей, остающихся за его пределами, поскольку абсолютная мимикрия исключает необходимое для обнаружения

«видимости» расстояние. Таким образом, зрение и слух — это максимально возможные механизмы близости субъекта и пространства, позволяющие избежать тотальности определения, которое, будучи схваченным всеми органами чувств, перестает быть точным («Что глубину небес лучше лота светил / Может измерить? — Голос и взор»):

все формы артикуляции предполагают определенную потерю, от молчания письма до приглушения гула мира. В то время как зрение осуществляет охватывание, слух имеет тенденцию работать как остранение, особенно когда возникает дистанция. Мы слышим звуки изнутри себя — мы всегда находимся «там» и «здесь», — но в то же самое время, когда мы прислушиваемся к звуку, мы участвуем в движении к запредельному, еще куда-то, к тому, что никогда не может быть полностью достигнуто. Этот дрейф — наш способ принадлежать к миру; мир — его якорь. Шум сжимается или проникает внутрь; он разрушает принадлежность, прерывая перемещение. Но оно возвращается в тот момент, когда шум прекращается (Крамер 2023: 47).

Отметим, что теснота взаимодействия субъекта и пространства в «Путешествии» в основном пропорциональна соотношению случайного и потенциального возможного, однако она возрастает в моменты, когда структура пространства совпадает со структурой аффекта лирического субъекта.

*В закрытом ящичке, трепещи,
Тут мозга бабочка металась,
Как мышшь летучая, пища,*

Как бы горошина, каталась,
 Сжимаясь в шелковый комочек,
 Влипая в паутину оболочек
 Внутри коробки черепной,
 Как обувной, как из картона,
 И кто здесь говорит со мной
 Внутри пещеры слуховой,
 Почти не повышая тона,
 Внутри сокровищницы ушной,
 Серебряного геликона?
 (Фанайлова 1994)

В цитируемом тексте уже нет сближения-отдаления объектов и локаций, субъект изначально помещен в пространство собственных ощущений, совпадающих по форме с различными реальными объектами: ящичек, коробка, пещера. Однако у Фанайловой пространство сохраняет свою инверсивную природу, и потому узкие, замкнутые объекты, ограничивающие «мозга бабочку» и определяющие ее движение («металась», «катаясь», «сжимая», «влипая») вдруг расширяются и начинают звучать, причем звук пространства наслаивается на голос субъекта, но не совпадает с ним: «И кто здесь говорит со мной / внутри пещеры слуховой, / почти не повышая тона, / внутри сокровищницы ушной, / серебряного геликона?». Подобное совпадение пространства и эмпирического опыта субъекта можно определить, вслед за В. Поляковским, опытом примерности: «Примерность, в конце концов, означает тот опыт, который принадлежит практически любому субъекту письма: опыт приблизительного, неточного диалектического соотношения с якобы существующей реальностью, опыт признания её как реальности,

помещения себя с ней в рамки единого дискурса, но отсутствие точного совпадения с ней, отсутствие объединяющей парадигмы» (Поляковский 2006).

Такое примерное, приблизительное совпадение реализуется на протяжении всего сборника через метафору сетки. В тех стихотворениях, в которых субъект скользит сквозь пространства («В народе царит воскресенье, гульба»; «Черным по белому, с блистающей слюночкой на подбородке»; «К Психее» и др.), пытаюсь обнаружить нити невидимой связи, останавливаясь в той или иной локации, чтобы не схватить, но бережно прикоснуться / ощутить, сетка не оружие, а инструмент (в геометрии такую сетку называют полигональной — совокупность вершин, ребер и граней многогранного объекта), карта, на которую наносятся условные координаты точек пересечения: «Теперь / Это его привилегия, право, когда все позади. / После он видит грязный безлюдный убудочный пляж, / Берегом серой реки, фантики, автомобиль, двух-трех собак / Зной, равнодушие. Так вот каким ты стал: / Каким-никаким. Равным пейзажу: / Не искажая его. Ничего не стремясь утолить». Взгляд субъекта определяет свободу его перемещений, он, путешествуя по местам и локациям, отмечает их как остановки в дорожном листе, как точки объемной фигуры, в которых поэтическое распределено по пейзажу, скрыто за ландшафтом, и встреча с ним, непреднамеренное приближение, оставляет интервал осознанного умолчания — условия, необходимого для дальнейшего движения.

Однако стоит лишь субъекту и пространству совпасть, подобно упоминаемой в предисловии к сборнику птице и словно бы ожидавшей принять ее земле, в тот же момент пространство «ловит» субъекта сетью его же ощущений, эмоций и переживаний:

Я вижу сетку мира, клетку крепкую,
 Обмен людей молекулярными мирками.
 Схватила бы меня любовь за горло, цепкая,
 Душила взаперти костлявыми руками.
 Схватила бы меня любовь за горло, мучала,
 Шипели бы вокруг рассерженные твари,
 Потом тревожное, растрепанное чучело
 Несли участники бы шаривари.
 Зачем ворота я? Еще: зачем не тряпка я?
 Зачем урок сопротивленья матерьяла?
 Чтобы любовь своей когтистой лапкою
 Лушила по лицу, и реяла, и проверяла?
 (Фанайлова 1994)

Словно птицелов, попавший в собственно установленную ловушку, субъект пойман пространством в самом себе — крепкой клетке рефлексии, вырваться из которой почти невозможно. Такое взаимодействие, абсолютная тождественность, становится для субъекта способом коммуницировать не с пространством внешним, а с пространством внутренним, «чтобы любовь своей когтистой лапкою / лушила по лицу, и реяла, и проверяла». Отметим, что при таком взаимодействии пространство по-прежнему инверсивно: «схватив» субъекта формой и перенеся его из точки, находящейся снаружи, в точку его внутренних ощущений, пространство не подчиняется субъекту, как кажется на первый взгляд, а наоборот, отстраняется и перестает находиться в центре изучения, оставляя субъекту лишь инструмент для исследования собственного я как пространства, структура которого схожа с пространством реальным, но не тождественна ему.

Подводя итог, вновь обратимся к предисловию Драгомощенко и отмеченному им в стихах Е. Фанайловой предчувствию зимы. По мнению поэта, оно является лишь «опытом других», так как летом о зиме мы ничего не знаем, а зимой предчувствие трансформируется в чувство, теряя неуловимость и неопределенность. Думается, что взаимодействие субъекта и пространства в «Путешествии» существует по тому же принципу: пока субъект взаимодействует с ним как с «опытом других», перемещается по реальным и воображаемым местам, не схватывая их, а лишь изредка переживая случайные озарения, оно свободно и амбивалентно, движется с и от субъекта с одинаковой скоростью, равной возможности видеть и быть видимым. Но как только пространство становится для субъекта ощущением, оно исчезает как предчувствие и становится формой чувств, которую невозможно «удержать зрением», но, как убедительно доказала Е. Фанайлова в следующих за «Путешествием» книгах стихов, можно исследовать и называть, находить способы конвертировать язык этого внутреннего, совпавшего с внутреннем «Другого», пространства, чтобы получался «сложный текст / даже когда он притворяется простым / как сейчас» (Фанайлова 2011). ♡

Литература

- БАШЛЯР, Г., 2004: *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: Российская политическая энциклопедия.
- ДРАГОМОЩЕНКО, А. Предчувствие зимы. *Фанайлова Е. Путешествие*. [<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova1.html>] (25.02.2025).
- КАЙУА, Р., 2003: *Миф и человек. Человек и сакральное (пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина)*. Москва: ОГИ.
- КРАМЕР, Л., 2023: *Гул Мира: Философия слушания*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М., 2010: *Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой. Воздух. № 2*. [<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/>] (24.02.2025).
- ЛЬВОВСКИЙ, С., 2009: *Елене Фанайловой. Воздух. № 1/2* [<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/fanailovoy/>] (24.02.2025).
- ПОЛЯКОВСКИЙ, В., 2006: *Елена Фанайлова: коллаж. Вл. Поляковский о стихах Е. Фанайловой. Воздух. № 4*. [<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/collage/>] (26.02.2025).
- СКИДАН, А., 2001: *Елена Фанайлова. С особым цинизмом. Новая русская книга 2*. [http://www.litkarta.ru/dossier/skidan-o-fanailovoi/dossier_2050/] (11.02.2025).
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2011: *Лена и люди*. Москва: Новое издательство. [<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html>] (28.02.2025).

ФАНАЙЛОВА, Е., 1994: Путешествие. Санкт-Петербург: Митин Журнал. [<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova1.html>] (25.02.2025).

ФУКО, М., 2006: Другие пространства. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Москва: Праксис. Ч. 3. С. 191–204.

ЯМПОЛЬСКИЙ, М., 2000: «Поэтика касания». Драгомощенко А. Описание. Санкт-Петербург: Издательский центр «Гуманитарная академия». С. 355–378.

Summary

Elena Fanailova is a Russian poetess, journalist, and translator. In 1999, the author received the Andrei Belogo Prize, and in 2003 she became the first winner of the Moscow Account Prize. Her first poetry collection “Journey” was published in 1994 as a supplement to *Mitya’s magazine* and was highly appreciated by fellow poets and researchers, but in the context of contemporary conversation about the author’s poetics is almost never mentioned. It seems that *The Journey*, in spite of not so close attention to socio-political landscape and more lyrical intonation, became the starting point of formation of the poet’s individual style, vividly manifested in such books as *With Special Cynicism* (2000), *Transylvania Disturbed* (2002), *Lena and the People* (2011). In her debut collection, Fanailova’s research passion (transformed into a reporter’s passion in later books) simultaneously coexists with a careful and attentive gaze at objects, an attempt to penetrate the other side of visibility in such a way as not to disturb the fragile configuration of the world. In the article the semantic-functional interaction of such artistic categories as subject and space is considered in the poetess’s texts, different forms of their interaction are studied. It is thought that a more detailed study of subject-space relations in Fanailova’s early texts will allow to pay attention to those aspects of her poetics that have not been previously noted by researchers, and will make it possible to find a connection between the author’s early work and her later works.

Елена Андреевна / Yelena Andreevanova

Yelena Andreevanova is an independent researcher, PhD in Philology, living in Ivanovo. She works as an editor at the publishing house of Ivanovo State University. She is the author of scholarly articles on contemporary Russian-language poetry and reviews in the poetry journal Vozdukh. Among the author's scientific interests are such artistic categories as the subject of the text, artistic space, pragmatics of utterance, the relationship between poetry and contemporary culture.



**Своеобразие женского
поэтического субъекта
в циклах Елены Фанайловой
о Лисистрате**

The Peculiarity of the Female
Poetic Subject in Elena Fanailova's
Cycles about Lysistrata

Циклы «# лисистратапишет» и «Троя vs Лисистрата» развивают характерные для Елены Фанайловой поэтические темы. Чаще всего она исследует насилие, в том числе государственное, военное и репродуктивное. В этих двух циклах она помещает в современные реалии и переосмысляет известный античный сюжет. Лисистрата Аристофана — активная женщина, которая смогла задумать и осуществить масштабную политическую акцию. Героиня Фанайловой сосредоточена на проживании травмы, ей важно выговориться и обозначить свою точку зрения. Сказать — значит совершить поступок. Активное начало заключено здесь прежде всего в факте высказывания. Лисистрата Фанайловой — плакальщица и причитальщица, которая своей сбивчивой речью пытается заклисть страшную историческую стихию. Античная Лисистрата борется и побеждает, героиня Фанайловой оплакивает прошлое и скорбит о несовершенстве жизни в постсоветской России. Можно сказать, что вся лирика Елены Фанайловой — это попытка как-то осмыслить и пережить травматичный советский опыт.

ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВА, РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАСИЛИЯ, ГЕНДЕРНАЯ ОПТИКА, ПОЭТИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ, АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ, СОВРЕМЕННАЯ РУССКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ

The cycles “# lysistratapishet” and “Troy vs Lysistrata” use typical for Elena Fanailova poetic themes. Most often, she explores violence, including military violence, reproductive violence and violence of state. In these two cycles, she puts into modern realities and rethinks the famous ancient plot. Aristophan’s Lysistrata is an active woman who was able to conceive and carry out a large-scale political action. Fanailova’s heroine is focused on living through trauma, it is important for her to speak out and express her point of view. The activity here lies primarily in the fact of utterance. To say it is to commit an act. Fanailova’s Lysistrata is a mourner and a wailer who, with her confused speech, tries to conjure a terrible Russian history. The ancient Lysistrata fights and wins, the heroine of Fanailova mourns the past and mourns the dreads of life in post-Soviet Russia. Maybe just all of Elena Fanailova’s lyrics is an attempt to somehow comprehend, live through and relive the traumatic Soviet experience.

ELENA FANAIOLOVA, REPRESENTATION OF VIOLENCE, GENDER OPTICS, POETIC SUBJECT, ANCIENT MOTIFS, MODERN RUSSIAN-LANGUAGE POETRY

Лирика Елены Фанайловой отличается глубиной и большим разнообразием содержания, что при этом не исключает и формальных поисков — экспериментов с ритмом стихотворения и формой его записи. В этом корпусе важных и достаточно сложно устроенных текстов особенно выделяется цикл «# лисистратапишет», в котором соединяются несколько ключевых для Фанайловой тем и мотивов. Он примыкает к большому циклу «Троя vs Лисистрата», который начал создаваться во второй половине 2010-х годов. Марк Липовецкий выводит все это тематическое направление из стихотворения «Они опять за свой Афганистан», написанного в августе 2001 года. В основательной статье «Елена Фанайлова: эрос насилия» Марк Липовецкий подробно разбирает это стихотворение и приходит к выводу об основополагающей важности для творчества поэтессы темы государства как источника насилия (Липовецкий 2021). Исследователь также отмечает ключевое значение этого стихотворения для всей последующей линии политической поэзии, которая возникает в России после протестов 2011-2012 годов.

Надо отметить, что не только Марк Липовецкий обращается именно к политическому содержанию поэзии Елены Фанайловой. Д. Г. Ермакова рассматривает лирического субъекта Фанайловой через проблему отношений с нацией, что дает поэтессе возможность переосмыслить различные общественные и культурные явления (Ермакова 2021). Н. В. Барковская в статье об отражении политических реалий в поэзии 1990-х и 2000-х гг. анализирует цикл «Черные костюмы» и подробно показывает, как Фанайлова отображает насилие в качестве коммуникативной нормы (Барковская 2010). Т. В. Зверева обратилась к важной теме трансформация имперского мифа в поэзии конца XX – начала XXI вв. и в том числе

рассмотрела стихотворения Елены Фанайловой из цикла «Балтийский дневник» (Зверева 2018). Для поэтессы, считает исследовательница, в этом цикле важнее всего феномен пространства, ускользающего от власти. Л. Д. Гутрина проследила реализацию семантического комплекса «тоска по родине» (выражение М. Цветаевой) в творчестве современных поэтесс. Исследовательница отмечает, что для Елены Фанайловой «свойственно понимание “русского мира” как аморального, все происходящее в России для Фанайловой — насилие и произвол» (Гутрина 2012). Таким образом, циклы «# лисистратапишет» и «Троя vs Лисистрата» продолжают и развивают уже присущие Фанайловой поэтические темы, которые так или иначе сводятся к исследованию насилия, в том числе государственного, военного и репродуктивного.

В связи с этим прежде всего следует вспомнить интервью Елены Фанайловой, опубликованное в киевском журнале «ШО» 24 марта 2019 года. В рамках этого интервью критик и литературный обозреватель Юрий Володарский задал вопрос, чему посвящен цикл «Троя vs Лисистрата». Елена Фанайлова ответила следующее: «Он про ощущение войны, в котором мы живем. \<...\> Это стихи про смерть, про утрату, про трагедию. Про то, что война — это экстремальный опыт, который все эти вещи обнажает. Она обнажает человеческую природу, хрупкость существования, близость смерти. \<...\> Это вообще очень женский взгляд. Троя — некий архетип военных действий, а Лисистрата... У Аристофана какой сюжет? Грубо говоря, бабы там объявляют: мужики, перестаньте воевать, а то мы вам давать не будем, и сдерживают слово. Так что в целом это огромная пацифистская поэма» (Фанайлова 2019).

Сюжет «Лисистраты» уже много веков существует в мировой культуре. Древнегреческий комедиограф Аристофан (родился

около 446 года до н. э. — умер между 387 и 380 годом до н. э.) создал эту комедию около 411 г. до н.э. Действие происходит во время Пелопонесской войны, которую вели союзы греческих городов: один возглавляли Афины, другой — Спарта. Афинянка Лисистрата решает остановить войну, от которой все устали. Она собирает представительниц разных городов и договаривается с ними о своеобразной «забастовке» — женщины будут отказывать мужчинам в сексе до тех пор, пока они не образумятся и не прекратят военные действия. Кроме того, женщины захватывают Акрополь, где хранится казна, предназначенная для военных нужд. После разнообразных событий мужчины вынуждены прекратить военные действия и заключить мир. Этому произведению посвящено много исторических, социологический и гендерных исследований. К примеру, Ю. С. Обидина в двух статьях на материале комедий Аристофана исследует гендерные представления в античном полисе и приходит к выводу, что роль женщины была достаточно важна (Обидина 2014). А. Е. Петракова рассматривает с точки зрения гендерных стереотипов костюмы героев, описанные в комедии Аристофана (Петракова 2008).

Однако кроме собственно текста в классическом переводе А.И. Пиотровского, есть и киноинтерпретации этого сюжета. В 1989 году вышел на большие экраны, а также был показан по телевидению фильм «Комедия о Лисистрате» (режиссер и автор сценария Валерий Рубинчик), снятый киностудией «Мосфильм» в сотрудничестве с греческой и английской кинокомпаниями. Главные роли исполняли Елена Коренева и Александр Калягин. Год выхода картины очень важен: с 15 мая 1988 по 15 февраля 1989 года происходил вывод войск из Афганистана. А тема афганской войны, как подробно показал в своей статье Марк Липовецкий,

не только крайне важна для Елены Фанайловой, но и вообще стала отправной точкой всей ее политической лирики. Кроме этого зловещего и наверняка прекрасно прочитывавшегося современниками антивоенного подтекста, визуальный ряд фильма предлагал невиданную до того в советском кинематографе телесную раскрепощенность. И если в пьесе Аристофана основной акцент сделан на диалогах героев — его Лисистрата много и умело спорит со своими оппонентами, то в фильме естественным образом на первом плане оказался визуальный ряд, который подчеркивал мотив сексуального влечения и возникающее между героями эротическое напряжение. Лисистрата, таким образом, из женщины-вождя превращается в женщину, в первую очередь страдающую из-за отсутствия мужчины. Поэтому особенно интересно проследить, как этот образ представлен в лирике Елены Фанайловой.

Для циклов «# лисистратапишет» и «Троя vs Лисистрата» важен не только контекст появления, но и место первой публикации — это личный блог Елены Фанайловой в одной из социальных сетей, где стихотворение появляется, вероятно, сразу после его написания. Особенности существования поэзии в блогосфере как новом и постоянно изменяющемся информационном и коммуникативном пространстве исследовала в своей статье Т. В. Алешка. Прежде всего это наличие у стихотворного текста совершенно иной визуальной и контекстуальной оболочки: «Каждый стихотворный текст в Фейсбуке оказывается во множестве контекстов, как предсказуемых (пространство личной страницы писателя), так и случайных (пространство различных френдлент). В контексте блога текст обусловлен имиджем писателя, совокупностью маргинальных полей блога, личными записями» (Алешка 2017).

Также важны при публикации в блоге всеобщая персонификация, сближение и даже отождествление субъекта и объекта, статус неопределенности высказывания, наличие комментариев, которые не только смещают границу между читателем и писателем, но и могут реализовывать массовое через анонимно личное. И когда мы читаем стихи Елены Фанайловой, то всегда в них незримо присутствует этот самый читатель из блога, иногда даже в роли античного хора, что особенно актуально для стихов о Лисистрате.

Для анализа в данной статье было отобрано несколько публикаций на различных литературных ресурсах, которые представляют текст в более традиционном виде, а не как в информационной ленте социальной сети. Тем не менее, на наш взгляд, это многоголосие сохраняется в них в самой форме подачи текста. Это публикация фрагмента цикла «Троя vs Лисистрата» на ресурсе «Сноб» от 12.06.2017, три стихотворения о Лисистрате в 3-м выпуске интернет-альманаха «Артикуляция» (декабрь 2018 года) и еще одна подборка «# лисистратапишет» из 17-го выпуска «Артикуляции» (октябрь 2021 года). При анализе этих публикаций сразу же бросается в глаза разница формы записи стихотворений. Если первые две подборки содержат тексты, записанные традиционно для стихов «в столбик», то публикация 2021 года предлагает читателю тексты, записанные как бы в строчку. При этом членение на значимые стихотворные отрезки сохраняется. Фанайлова по-прежнему начинает стихотворную строку с заглавной буквы, только теперь эта буква выделяется среди отформатированного по обеим краям страницы текста. Вот, к примеру, такой фрагмент:

Возлюбленные смеются, рождаются, умирают Не сдаются, не отвечают, не признаются. Вызывай их на блюде мертвых Теряют

себя, карают Рисуют карикатуры И пишут суры черные перья О,
 весь я стоял, состоял когда-то из недоверья Когда моя мать мол-
 чала когда папаша не отвечал Да ладно Мы состоим из упреков
 родителей, это просто начало начал Мы состоим из отказов,
 провалов, убитых дедлайнов и стертых эфиров Я не люблю тебя,
 говорит в тот момент, суко, когда я полностью умирал. Я не могу
 с тобой встретиться, когда мне надо, и мне тут одной не пройти
 до дна Я люблю тебя, говорит, когда мне оно вообще не надо ни разу
 Ни алмазов Твоих, Хосспади, ни сапфиров Ну правда, скорее это
 картинка ада, чем рая? Я искреннее удивлена, что покуда жива
 и не умираю Но я обожаю свое состоянье, когда вообще одна Все
 провалено, суко, как говорит мой брат в этих случаях, мы все
 проебали Ебля случайная страстная без презервативов ходьба
 по краю Я хотела бы быть хорошей девицей, но вышло так себе,
 трали-вали, и мне плевать, где тут моя страна Да она и моя ли.
 (Фанайлова 2021).

Такая запись создает ощущение сбивчивой и очень эмоциональ-
 ной скороговорки, даже, быть может, характерной для социаль-
 ных сетей небрежности. Стихотворение словно бы изначально
 адресовано понимающей и расположенной к автору аудитории,
 которой ничего не надо объяснять дополнительно. Тем не менее
 при желании читатель может обратить этот текст во вполне кон-
 венциональное состояние, просто скопировав фрагмент в соб-
 ственный файл и расставив перед заглавными буквами знаки
 абзацев. Давайте попробуем сделать это для примера:

Возлюбленные смеются,
 рождаются, умирают

Не сдаются, не отвечают, не признаются.
 Вызывай их на блюде мертвых
 Теряют себя, карают
 Рисуют карикатуры
 И пишут суры черные перья
 О, весь я стоял, состоял
 когда-то из недоверья
 Когда моя мать молчала
 когда папаша не отвечал
 Да ладно
 Мы состоим из упреков родителей,
 это просто начало начал
 Мы состоим из отказов, провалов,
 убитых дедлайнов и стертых эфиров
 Я не люблю тебя, говорит в тот момент,
 суко, когда я полностью умирал.

Написан этот цикл акцентным стихом, то есть тонической, близкой к народной, формой стихосложения. Фанайлова активно использует аллитерации, грамматические повторы и внутренние рифмы, создавая ощущение взволнованной и очень быстрой спонтанной речи. Как отметила в своей статье Л. Д. Гутрина: «Пафос стихотворений Е. Фанайловой — остро социальный, эмоциональная доминанта — крик ужаса, прерываемый ненадолго словами жалости и надежды» (Гутрина 2012). И соответственно ее Лисистрата — это в первую очередь страдающая женщина, лишенная базовых условий человеческого существования — ощущения безопасности и уверенности в завтрашнем дне. Она может только фиксировать и одновременно с удвоенной энергией проживать происходящее,

оставаясь при этом пассивной стороной. Как отметила та же Л. Д. Гутрина: «У Е. Фанайловой нация — баба, дочка, сестра, жена, подруга — существо, “пораженное в правах”. Образ нации создается у нее на контрапункте экспрессионистских средств поэтики и лирической интонации» (Гутрина 2012). И в этом главное отличие героини Фанайловой от античной Лисистраты, которая проявляет не только активность, но и политическую прозорливость, умение добиваться задуманного и вести хорошо выстроенные с риторической точки зрения диалоги. Она борется и побеждает, в то время как героиня Фанайловой оплакивает прошлое и скорбит о несовершенстве жизни в постсоветской России.

Но это не случайно — российская реальность не оставляет места для других моделей поведения. И к моменту появления стихов, написанных как бы от лица Лисистраты, и самой поэтессе, и ее лирическим персонажам пришлось пережить много страшного. Недаром Н. В. Барковская еще в 2010 году, разбирая цикл Фанайловой «Черные костюмы», отметила следующее: «Позиция героини — нонконформизм, абсолютная ненависть, готовность бороться до конца в той тотальной гражданской войне, которая продолжается. Но \<...\> теперь героиня кажется одинокой, уставшей, ее вот-вот покинет мужество. Больше всего ее мучает смерть близких людей, перед которой она беспомощна. Так в социальные мотивы вплетаются мотивы экзистенциальные, гневные инвективы чередуются с поэтикой плача или причитания» (Барковская 2010). По сути дела, вся лирика Елены Фанайловой — это попытка как-то осмыслить, прожить и пережить травматичный советский опыт. И особую ценность на этом пути, конечно, приобретают близкие люди, которые тоже втянуты в этот постоянный круговорот боли и насилия.

Марк Липовецкий в упомянутой выше статье приходит к выводу об основополагающей важности темы насилия в творчестве поэтессы: «Фанайлова выработала поэтическую оптику, которая позволила ей следить за возвращением эроса насилия в постсоветской культуре и политике на протяжении всех последующих лет в течение которых ностальгия по эросу насилия будет производить новое насилие — в Чечне (тьнь этой войны возникает в первой строфе благодаря упоминанию Грозного), в Украина — в Крыму и на Донбассе, в Беларуси, на московских и петербургских площадях, где полицейские дубинками вколачивают уважение к власти в головы молодых людей, в тюрьмах, наполняемых политзаключенными» (Липовецкий 2021). И в этом контексте использование образа Лисистраты — это своего рода попытка заковать войну, выторговать у судьбы благополучный исход для близких людей, и если не получается преодолеть и победить, то хотя бы высказать или даже прокричать все то, что накипело внутри героини. Рассмотрим еще один фрагмент из цикла # лисистратапишет:

*Дождь в одной из столиц Восточной Европы, холодный дождь.
Куплено черное платье Армани и белые трусы за копейки, в которых сейчас моя жопа сидит на стуле. Во дворе завтра примерно в семь утра будут биться коты и собаки, и дворники включают телек, где транслируется канал Звезда. Эта советская интонация старых фильмов входит мне в уши два месяца, как я сплю по утрам, сова, и будет входить, пока не придет зима, эти добрые люди не закроют лавку воображаемого эфира. Много тут ваты-лайт, как, впрочем, и в Бухаресте, где молодой водитель с аэропорта успел сказать нам с чешским партнером*

по фестивалю: я хотел бы нового Чаушеску. Мы с чехом спросили: дорогой, ты точно такое помнишь? Он ответил: родители знают, и я им верю. Чудь, мера и весь. Отженись от меня, Ультима Туле. Я хочу добровольных союзов, а не силового захвата Но тут я одна, никто и ни с кем не вместе (Фанайлова 2021).

Здесь уже оказывается, что советское мышление сохраняется не только в России, но и во многих странах из так называемого бывшего советского блока. Дворники смотрят телеканал «Звезда», который курирует министерство обороны РФ. Румынский таксист мечтает о возвращении Чаушеску, то есть вкус к насилию передается даже через поколение. И недаром спутник лирического персонажа обозначен как «чех», ведь именно Чехословакия больше всего пострадала от советского вторжения в 1968 году. И Советский Союз, эта «Ультима Туле», внезапно оказывается слишком близко от героини, которая с ужасом предвидит будущие битвы и не может ничего сделать, чтобы их остановить. И вот эта сложная конструкция стихотворения, которую описывает в своей статье Т. В. Алешка применительно к существованию текста в социальных сетях, оказывается актуальной и для Елены Фанайловой: «В соц-сетях субъект, будучи даже вполне устойчивым и конкретным в обычной ситуации творчества, становится менее целостным. Во-первых, в контексте личной информации он осложняется новыми элементами конструирования, во-вторых, он видоизменяется из-за утраты границы с читателем, в-третьих, каждый раз, когда текст попадает во френдленту, субъект, по сути, конструируется заново. Постоянно меняющийся контекст вынуждает искать ключ к тексту в самом тексте, что, безусловно, усложняет его восприятие, но уже с другой стороны» (Алешка 2017).

Таким образом, Елена Фанайлова не только помещает в современные реалии древний античный сюжет, но и вписывает его в совершенно новую среду, отчего он перенимает многие черты этой среды, удивительным образом как бы к ней подстраиваясь. При этом сам исходный сюжет Фанайловой значительно переосмыслен. Из активной женщины, задумавшей и осуществившей масштабную политическую акцию, Лисистрата превращается в плакальщицу и причитальщицу, которая своей сбивчивой речью пытается заклисть страшную историческую стихию. Героиня Фанайловой сосредоточена не на действии, а на проживании травмы. Ей в первую очередь важно выговориться и донести до окружающих свою точку зрения. Активное начало заключено здесь прежде всего именно в факте высказывания. Сказать — значит совершить поступок. Возможно, здесь можно еще увидеть и отголоски литературоцентризма, характерного в первую очередь именно для русской литературы. Как бы там ни было, страстной, глубоко чувствующей и бескомпромиссной героине Фанайловой удалось добавить новые грани к нашему представлению о сюжете древнегреческого драматурга. ♡

Литература

- АЛЕШКА Т. В. «Поэзия онлайн: поэт и субъект». *Уральский филологический вестник. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*. № 3 (2017). С. 112–123.
- БАРКОВСКАЯ Н. В. «"И далее по тексту": политические реалии в современной поэзии». *Политическая лингвистика* 3(33) (2010). С. 128–132.
- ГУТРИНА Л. Д. «"Тоска по родине" М. Цветаевой в современной женской поэзии». *Филологический класс*. 3(29) (2012). С. 88–93.
- ЗВЕРЕВА Т. В. «Имперский миф: от классицизма к модернизму». *Вестник Удмуртского университета. История и филология*. Т. 28. Вып. 3 (2018). С. 313–322.
- ЕРМАКОВА Д. Г. «Равенство лирического субъекта с нацией (на материале поэзии Е. Фанайловой)». *Уральский филологический вестник*. № 4 (2012). С. 75–83.
- ЛИПОВЕЦКИЙ МАРК. «Елена Фанайлова: эрос насилия». «Цирк «Олимп»+TV» № 36/69 (2021). [<https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya>].
- ОБИДИНА Ю. С. «Женские образы в комедиях Аристофана: источниковедческая перспектива и воображаемый реализм». «Запад-Восток». *Научно-практический ежегодник*. № 7 (2014). С. 119–125.
- ОБИДИНА Ю. С. «Специфика гендерных ролей в античном полисе: роль греческой драмы в становлении женской идентичности». *Вестник Марийского государственного университета*. (2014). С. 150–153.

- ПЕТРАКОВА А. Е. «Юноша в чепчике: костюм и гендер в Аттике архаики и классики». *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. (2008). [<https://cyberleninka.ru/article/n/yunosha-v-cherchike-kostyum-i-gender-v-attike-arhaiki-i-klassiki>].
- ФАНАЙЛОВА ЕЛЕНА. «День независимости (Троя vs Лисистрата)». *Сноб*. 12.06.2017. [<https://snob.ru/selected/entry/125462>].
- ФАНАЙЛОВА ЕЛЕНА. «Лисистрата». *Артикуляция*. Выпуск 3 (2018). [<http://articulationproject.net/1409>].
- ФАНАЙЛОВА ЕЛЕНА. «# лисистратапишет». *Артикуляция*. Выпуск 17 (2021). [<http://articulationproject.net/13272>].
- ФАНАЙЛОВА ЕЛЕНА. «Свобода Елены Фанайловой»; беседовал Юрий Володарский. *Шоиздат*. 24.03.2019. [<https://shoizdat.com/svoboda-eleny-fanailovoi/>].

Povzetek

Cikla # *lisistratapiše* in *Troja vs. Lisistrata* razvijata značilne pesniške teme Jelene Fanajlove. Najpogosteje raziskuje nasilje – tudi državno, vojaško in reproduktivno. V teh dveh ciklih umešča znano antično zgodbo v sodobno resničnost in jo na novo premisli.

Aristofanova *Lisistrata* je aktivna ženska, ki je uspela zasnovati in izvesti obsežno politično akcijo. Junakinja Fanajlove pa je osredotočena na doživljanje travme – pomembno ji je, da spregovori in izrazi svoje stališče. Govoriti pomeni delovati. Aktivno načelo je tukaj predvsem v samem dejanju izrekanja.

Lisistrata Fanajlove je žalovalka in tožnica, ki s svojim raztresenim govorom skuša začarati strašno zgodovinsko silo. Antična *Lisistrata* se bori in zmaguje, junakinja Fanajlove pa žaluje za preteklostjo in trpi zaradi nepopolnosti življenja v postsovjetski Rusiji.

Lahko bi rekli, da je vsa lirika Jelene Fanajlove poskus, kako osmisliti in preživeti travmatično sovjetsko izkušnjo. Posebno vrednost v tem kontekstu dobijo bližnji, ki so prav tako vpeti v ta nenehen krog bolečine in nasilja. Prav njim so namenjeni temperamentni govori *Lisistrate* Jelene Fanajlove.

Анна Голубкова / Anna Golubkova

Анна Голубкова – кандидат филологических наук и независимый исследователь.

Anna Golubkova is a Candidate of Philological Sciences and an independent researcher.



**«Крылья, которые нравились
мне»: русский рок как
язык насилия в поэзии**

Елены Фанайловой

“The Wings I Liked”: Russian Rock
as A Language of Violence
in The Poetry of Elena Fanailova

Статья посвящена роли русского рока в поэзии Елены Фанайловой. Русский рок, к которому принято относить имеющих мало общего друг с другом в музыкальном плане групп и исполнитель:ниц, представляет собой не конкретный жанр, а скорее специфический культурный феномен, характерными чертами которого является текстоцентричность, социальная направленность, противопоставление себя «бездуховной» популярной музыке. Несмотря на изначальный протестный потенциал, со временем русский рок теряет его и перестаёт противоречить идеологии. Автор статьи рассматривает, как Фанайлова критически осмысляет феномен русского рока и его изменившийся статус в русскоязычной культуре.

ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВА, РУССКИЙ
РОК, БИ-2, КИНО, НАУТИЛУС
ПОМПИЛИУС, БРАТ

The article explores the significance of Russian rock in the poetry of Elena Fanaylova. Russian rock, which is usually considered to include bands and performers that have little in common with each other in musical terms, is not a specific genre, but rather a specific cultural phenomenon, the characteristic features of which are text-centricity, social orientation, and opposition to “soulless” popular music. Despite the initial protest potential, over time, Russian rock loses it and ceases to contradict ideology. The author investigates Fanaylova’s interpretation of the Russian rock phenomenon and its evolving status within contemporary Russian-speaking cultural landscapes.

ELENA FANAYLOVA, RUSSIAN ROCK,
BI-2, KINO, NAUTILUS POMPILIUS, BRAT

Рок-культура уже в середине 1980-х годов, по мнению И. Кормильцева и О. Суровой, перестала быть субкультурой и «стала превращаться в контркультуру» (Кормильцев, Сурова 1998: 11), взаимодействуя при этом с неподцензурной поэзией и другими формами андеграундной культуры. Однако после распада Советского Союза трансформируется поле и вместо прямых пересечений возникают разнообразные механизмы влияния рока на поэтов и поэтесс. В 2010 году в журнале «Воздух» в рамках рубрики «Вентилятор» был опубликован осмысляющий эту проблему опрос «О рок-поэзии», где поэтесса Елена Фанайлова указала, что в отсутствие доступа к неподцензурной литературе в Воронеже («ни лианозовцев, ни московских концептуалистов, ни питерского андеграунда»), значимую роль в её формировании как поэтессы сыграл именно «русский рок». В частности, она упоминает имена Бориса Гребенщикова, Виктора Цоя, Егора Летова, Янки Дягилевой и Константина Кинчева (О рок-поэзии 2010). О взаимодействии русского рока и поэтики Елены Фанайловой и пойдёт речь в этой статье.

Прежде всего отметим, что песни перечисленных ей исполнительниц, имеют мало общего в плане звучания, а их сходство зачастую ограничивается наличием среди инструментов акустической или электрической гитары. Жанровая принадлежность композиций даже одного автора на протяжении карьеры, могла меняться неоднократно, что хорошо видно на примере Егора Летова, в разные периоды жизни обращавшегося к панку, бардовской песне и психоделическому року. Между тем, творчество всех этих авторов:ок традиционно относится к «русскому року» и составляет его негласный, но понятный фанатам канон (Сапрыкин 2024) К данному жанру относят и треки таких мало похожих друг на друга исполнительниц, как Диана Арбенина («Ночные Снайперы»),

Александр Васильев («Сплин»), Земфира. Характерно и то, что в ротацию «Нашего радио» (крупнейшей части инфраструктуры «русского рока», ответственной за его институционализацию в форме музыкального фестиваля «Нашествие») попадают группы, играющие в диапазоне от бард-рока до хоррор-панка. Такая разноплановость позволяет сделать вывод, что «русский рок» представляет собой не конкретный жанр, а скорее специфический культурный феномен, существующий на постсоветском пространстве.

Музыкальный критик Иван Белецкий описывает его как «максимально усредненный слепок русскоязычной популярной музыки, наследовавшей в первую очередь року ленинградскому и свердловскому, с лёгкой примесью других влияний» (Белецкий 2022: 174), связывая его с деятельностью упомянутого выше «Нашего радио». Белецкий также подчеркивает, что за годы функционирования станции сформировался даже характерный звук «нового русского рока», свойственный эпигоном и «подчинивший себе группы, с которых он начинался» (Белецкий 2022: 174). Помимо особенностей звучания, общим местом для причисляемых к «русскому року» исполнительниц и групп становится текстоцентричность, обращение к традициями русской литературы, «социальная направленность» (Буйнов 2010: 12). Так, Иван Белецкий, ссылаясь на культуролога Артема Рондарева, определяет русский рок как идеологически окрашенное явление, определяющее себя через противопоставление «бездуховной» коммерческой поп-музыке, ВИА или кабацким музыкантам». Исполнительницы и слушательницы «русского рока» осознают его как музыку, в противовес «попсе» проговаривающую «экзистенциально важные вещи» (Белецкий 2021: 51).

В случае с Еленой Фанайловой, взаимодействие с русским роком происходит на нескольких уровнях. Во-первых, для стихотворений

Фанайловой характерны отсылки к текстам популярных рок-исполнительниц. Так, строчка «Здесь птицы не поют и деревья не растут и только мы плечом к плечу ничё не говорим врачу» (Фанайлова 2008а) из цикла «Балтийский дневник» одновременно отсылает к Булату Окуджаве и началу трека «Романс» группы «Сплин». Для Фанайловой характерно не столько простое упоминание, сколько попытка вступить в диалог с корпусом текстов рок-поэзии. Так, субъект её стихотворения из цикла «Ближе к со-рока» в своей рефлексии напоминает повзрослевших героев трека «Анархия» группы «Кино»:

*Молодость ушла с ея портвейном,
Отрицанием святынь благоговейным
(Фанайлова 2000)*

Использование характерной лексики вроде слова «портвейн» (этот напиток И. Кормильцев и О. Сурова относят к элементам «практики субкультуры» (Кормильцев, Сурова 1998: 22, 27)) позволяет, не указывая на это прямо, определить субъекта поэтического высказывания Фанайловой как человека, когда-то относившегося к рок-субкультуре и обладавшего собственными ей ценностями.

Во-вторых, ключевые стихотворения Фанайловой характеризуются социальной направленностью, что, как было написано выше, также относится и к типичным чертам рок-поэзии. По мнению Линор Горалик, поэтесса в своих текстах пересобирает национальную идею, «создает для Родины смыслы» (Горалик 2008). Горалик называет поэзию Фанайловой «ощупыванием болезненных точек национального прошлого» и осмыслением собственного отношения к ним, попытками поэта соотнести себя с историей. (Горалик

2008). Тем не менее, несмотря на схожесть методов, рок-поэзия и поэзия Елены Фанайловой не тождественны. Для Фанайловой русский рок и его корпус текстов скорее становятся одним из объектов исследования. Такое разграничение связано в том числе с изменением роли русского рока, лишившегося на постсоветском пространстве статуса протестного жанра: так, Т.А. Сибеева отмечает, что «сегодня не существует такой острой конфронтации между рок движением и государственной властью, идеологией» (Сибеева 2011: 29).

Тексты Фанайловой осознают и исследуют это преобразование. Поэтический субъект в них репрезентирует читатель:ниц, идентифицирующих себя как активных слушатель:ниц «русского рока», а их отношение к нему строится на противоречии: с одной стороны, они негативно воспринимают тенденцию обращения рок-музыкант:ок к реакции и политическому консерватизму, с другой — любят их песни. На таком двойственном отношении строится и стихотворение «Москва» из книги «Черные костюмы», постулирующее если не отказ от кумиров молодости, то хотя бы высвобождение их из рамок канона утратившего протестный характер «русского рока»:

*Я становлюсь каким-то Кибировым.
Какой-то Земфирую-простодырой.
Простите меня, Леонид Аркадьевич,
Мне не вставляют её альбомы,
Как и альбомы Егора Летова,
И я их слушаю не для этого,
Но я их слушаю по-любому.
(Фанайлова 2008b)*

Так, субъект Фанайловой «не вставляют» альбомы Земфиры и Егора Летова, то есть двух пользующихся большой популярностью представителей рок-поэзии. При этом если Земфиру она отвергает категорически (уничижительно называя «Земфирую-простодырой»), то от более интеллектуального Летова не отказывается, но слушает его не для того, чтоб «вставляло», то есть уже не как часть субкультурного канона.

Одним из символов нового статуса русского рока можно назвать диологию фильмов Алексея Балабанова «Брат» и «Брат 2», чей главный герой, преступник и по совместительству большой фанат русского рока Данила Багров приобрел в современной России статус национального героя (Стишова 2019). Взаимное влияние этих фильмов и «русского рока» сложно переоценить. С одной стороны, популярность диологии способствовала продвижению групп, песни которых вошли в её саундтрек. С другой стороны, «русский рок» не только выступает в качестве саундтрека, но и попадает «внутрь» фильма, влияя на мотивации героя, например, в сцене поиска кассеты группы «Наутилус Помпилиус». По мнению Ю.В. Доманского, в «Брате» «лирический рок-герой вступал в диалогические отношения с главным героем фильма, благодаря чему два героя» «неразрывно дополняли друг друга» (Доманский 2013: 21). При таком синтезе треки и фильм становятся частью одного контекста, в котором, например, изначально аполитичный текст песни группы «Би-2» «Полковнику никто не пишет» оказывается неразрывно связан со сценой перестрелки Багрова с американскими бандитами.

В стихотворении из цикла «Балтийский дневник» Фанайлова обращается к «Крыльям» группы «Nautilus Pompilius», также вошедшей в саундтрек диологии и неразрывно связанной с образом Багрова. Начинается оно с дословной цитаты из трека:

*Крылья, где мои крылья
Которые так нравились мне
(Фанайлова 2008a)*

Далее Фанайлова отходит от текста трека. Меланхолию оригинала сменяют социальные мотивы (неслучайно используется устойчивый образ крестьянских вил как спонтанного бунта). Стихотворение в этом следует за «Крыльями», но не как самостоятельным произведением, а как элементом балабановской диалогии, как бы повторяя мысли Багрова, после поиска кассеты с треком «Наутилусов» отправившегося совершать преступления из чувства социальной справедливости.

*Где мои вилы
На которые подняты будут землевладельцы
(Фанайлова 2008a)*

Но, как и в случае с Багровым, которому не получается сделать мир лучше при помощи насилия, субъект стихотворения не добивается своих целей. Рефрен оригинала окончательно теряется, стихотворение завершается характерными образами войны и тюрьмы, а также недоуменным вопрошанием субъекта высказывания:

*Где мои пальцы
На которых распяты
Удаляются в омут солдаты
Отправляют этапом
Где мои братцы?
(Фанайлова 2008a)*

Таким образом, стихотворения Елены Фанайловой репрезентируют не только её личный опыт, но и коллективный опыт людей, выросших на русском роке, но не принявших его новый, лояльный к господствующей идеологии статус. Примечательно, что данная работа, пусть и на более поверхностном уровне проводится и молодыми представительницами русского рока, как, например, в треке «Сон говнаря» тамбовской панк-группы «Операция Пластилин». (Операция Пластилин 2019). Однако, в отличие от текстов Фанайловой, такие треки, пусть и проблематизируют нынешние отношения русского рока и идеологии, но оказываются не способны выявить их причины и последствия. Тем важнее в условиях недостаточности рефлексии у представительниц жанра, что субъект стихотворениях Фанайловой не критикует русский рок извне, а осмысляет его при помощи включенного наблюдения. Такая позиция позволяет ей выявить проблемные места жанра без построения оппозиции современной литературы и рок-поэзии. ♡

Литература

- БЕЛЕЦКИЙ, и., 2021: «Просто хорошие песни»: эволюция звукового канона русского рока // *Новая критика. Звуковые образы постсоветской поп-музыки* / сост. Л. Ганкин. Москва: Автономная некоммерческая организация поддержки и развития музыкальных инициатив «ИМИ».
- БЕЛЕЦКИЙ, и., 2022: *Хоть глазочком заглянуть бы. Очерки об утопии и ностальгии в постсоветской поп-музыке*. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2022.
- БУЙНОВ, и.а., 2010: Эстетическая концепция рок-поэзии // *Rhema*. Рема. №2.
- ГОРАЛИК л., 2008: О «Балтийском дневнике» Елены Фанайловой // *OpenSpace.ru*, 10 июля [http://www.litkarta.ru/rus/dossier/goralik-o-fanailovoi/dossier_2050/] (30.04.2025)
- ДОМАНСКИЙ, ю.в., 2013: Рок-поэзия: перспективы изучения // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. №14.
- КОРМИЛЬЦЕВ, и., СУРОВА, о., 1998: Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. №1.
- О рок-поэзии // *Воздух*. 2010. № 1 [<http://www.litkarta.ru/rus/projects/vozdukh/issues/2010-1/about-rock/>] (30.04.2025)
- ОПЕРАЦИЯ ПЛАСТИЛИН, 2019: Сон говнаря [текст песни] // *Рейв* // *Genius*. 14 января [<https://genius.com/Operation-plasticine-govnars-dream-lyrics>] (30.04.2025)
- САПРЫКИН, ю., 2024: Нескончаемая молодость. Как русский рок стал зацикленным на самом себе // *Коммерсант*. 25 октября [<https://www.kommersant.ru/doc/7233480>] (30.04.2025)

- СИБАЕВА, Т. А., 2011: Государственная символика в рок-культуре. Понятие патриотизма // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. №12.
- СТИШОВА Е., 2019: Апология «Брата»: Данила Багров как фольклорный герой // *Искусство кино*. 3 марта [<https://kinoart.ru/opinions/apologiya-brata-danila-bagrov-kak-folklornyy-geroy>] (30.04.2025)
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2000: *С особым цинизмом*. Москва: Новое литературное обозрение [<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova6-2.html>] (30.04.2025)
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2008a: Балтийский дневник // Знамя № 7 [<https://znamlit.ru/publication.php?id=3631>] (30.04.2025)
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2008b: *Черные костюмы*. Москва: Новое издательство [<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>] (30.04.2025)

Povzetek

Članek je posvečen vlogi ruskega roka v poeziji Jelene Fanajlove. Ruski rok, kamor se uvrščajo glasbene skupine in izvajalci, ki imajo med seboj pogosto malo skupnega v glasbenem smislu, ni toliko določen žanr kot prej specifičen kulturni fenomen. Njegove značilne lastnosti so osredotočenost na besedilo, družbena kritičnost ter nasprotovanje »brezduhovni« popularni glasbi. Kljub začetnemu protestnemu potencialu ruski rok sčasoma ta naboj izgubi in se preneha zoperstavljanjati vladajoči ideologiji. Avtor članka obravnava, kako Fanajlova kritično reflektira fenomen ruskega roka ter njegov spreminjajoči se status v ruskojezični kulturi.

Максим Эдуардович Хатов

Хатов Максим Эдуардович, независимый исследователь. Редактор литературно-теоретического журнала «ХЛАМ» и проекта «Метажурнал».

**Poetry Free Europe:
заметки о близости
(в) новейшей истории
Европы в поэзии
Елены Фанайловой**

Poetry Free Europe: Notes on
Closeness (of/to) the Recent
History of Europe in the Poetry
of Elena Fanailova

В статье рассматриваются различные подходы к образам европейского пограничья в поэтических текстах Елены Фанайловой: как в рамках современной истории России, так и в более широком контексте, включающем гражданский конфликт в странах бывшей Югославии и дискуссии о Центральной Европе. Образы Центральной Европы оказались продуктивными для историко-политической оптики Фанайловой. Особое внимание в статье уделяется оптике близости, позволяющей прояснить место лирического «я» в реконструируемых Фанайловой историко-политических обстоятельствах.

ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВА,
СОВРЕМЕННАЯ РУССКОЯЗЫЧНАЯ
ПОЭЗИЯ, ЦЕНТРАЛЬНАЯ
ЕВРОПА, ИСТОРИЯ БАЛКАН

The article examines various approaches to the images of the European borderland in the poetic texts of Elena Fanaylova: both within the framework of contemporary Russian history and in a broader context that includes the civil conflict in the countries of the former Yugoslavia and discussions about Central Europe. Images of Central Europe turned out to be productive for Fanaylova's historical and political optics. Particular attention in the article is paid to the optics of proximity, which allows us to clarify the place of the lyrical "I" in the historical and political circumstances reconstructed by Fanaylova.

ELENA FANAIOVA, CONTEMPORARY
RUSSIAN-LANGUAGE POETRY, CENTRAL
EUROPE, HISTORY OF THE BALKANS

1

По видимому, первая поэтическая публикация Елены Фанайловой состоялась в легендарном рижском журнале «Родник» (№11 за 1990), чья редакционная политика вкупе с нахождением за пределами метрополии, сделали его одним из ведущих литературных изданий рубежа 1980-1990-х гг. Важную роль играла культурно-политическая ориентированность редакции на то, что Илья Кукулин позднее назовет «открытым пограничем», то есть ощущением себя как части «преемственной, пусть и постоянно рвущейся европейской (или восточноевропейской) истории», в противоположность «русско-имперской истории, которая может быть понята как \<...\> время коллективной катастрофы, вырванного из общемирового контекста истории \<...\>» (Кукулин 2002).

Подобное восприятие исторического времени возникло в действительно уникальной ситуации. Авторы журнала *volens nolens* обнаружили себя в точке пересечения взаимно дополняющих и наслаивающихся друг на друга культурных контекстов: как возвращенной эмигрантской, так и актуальной на тот момент русскоязычной словесности, но также и латвийской литературы досоветского периода, переводов модернистской и постмодернистской классики, новой культурологии, etc. В результате этого публикационного бума, формировавшаяся авторская идентичность предполагала принципиально иной, нежели чем ранее, тип отношений как «к инокультурным событиям», так и «к собственному опыту и существованию “я” во времени» (Кукулин 2002). Ниже я попробую конспективно сформулировать, как подобная установка реализовалась в поэзии Елены Фанайловой,

для которой всегда было свойственно то, что Аллен Бадью называл страстью к реальному¹.

Но прежде чем перейти к «я» в текстах Фанайловой, попробуем в самом общем виде очертить контур времени, в которое оно погружено. 1990 год был последним в истории Советского союза; помимо последовавшей 14 марта отмены Шестой статьи Конституции о монополии КПСС на верховную власть, одним из центральных – если не центральным – событием стало принятие 12 июня Закона о Печати, облегчившего жизнь многим неподцензурным и официальным изданиям, в том числе и «Роднику». В более широком смысле, не исчерпывающемся лишь внутрисоветской повесткой (за пределы которой и хотели выйти редакторы и авторы «Родника»), можно было говорить о различных попытках «демонтажа дискурса Холодной войны» (Бак-Морс 2011: 558), последовавшем за падением Берлинской стены в 1989 году и призванном снять идеологическое напряжение между Востоком и Западом, которые были не столько точками на карте, сколько, согласно писавшему по другому поводу Дипешу Чакрабартти, «гиперреальными терминами в их отношении к некоторым воображаемым образам, географические карты которых остаются несколько неопределенными» (Чакрабартти 2021: 46). Несмотря на то, что на первых порах преодоление антагонизма между Востоком и Западом в сфере *realpolitik* произошло *относительно* безболезненно, в культурно-идеологическом плане оно было проблематичным и обнаруживало все новые и новые противоречия в преодолении логики Холодной войны. Многие из них вскрылись на состоявшемся в октябре 1990 года ежегодном философском конгрессе в тогда еще югославском (а сегодня хорватском) городе Дубровник, куда были приглашены известные гуманитарии из США и СССР, а также стран

1 Страсть к реальному (не без лаконианских смысловых оборотов), заключалась в стремлении интеллектуалов выйти из теоретического модуса в сторону грубой практики, которая прорывает брешь в символическом мире. В качестве примера Бадью приводил работу кембриджских интеллектуалов на советскую разведку, а Славой Жижек – преклонение Брехта перед колонной танков, едущих подавлять берлинское восстание рабочих в июле 1953 года. На что-то подобное, но уже за пределами бадьюанского «века», намекает и Елена Фанайлова, говоря о своем журналистско-репортерском опыте: «Если бы не работа на радио «Свобода», я бы осталась провинциальной пиздострадалицей \<...>» (Гольдштейн 2005).

2

Состав участников был достаточно разнородным. Помимо уже названных Джеймсона и Бак-Морс, на конгрессе присутствовали Мераб Мамардашвили, Валерий Подорога, Елена Петровская, Борис Гройс, болгарский искусствовед Лучезар Бояджиев, литературоведы Вольфганг Фриц Хауг и Петер Медсен, польский философ Елена Козакиевич, а также словенский философ (и на тот момент политик) Славој Жижек.

Варшавского договора². В пронизательном эссе «Единый мир», посвященном анализу результатов данного конгресса, присутствовавшая на нем американская философиня Сьюзан Бак-Морс приходит к выводу, что интеллектуалы не вполне были готовы к встрече друг с другом и поэтому не смогли найти общий язык для обсуждения ключевых для обеих стран вопросов. Конгресс высветил ряд проблем, которые, к сожалению, оставались актуальными на протяжении всего постсоветского периода (или, как называет его Бак-Морс «post-communist condition»).

Самый зримый разлом между участниками проходил по линии исторической памяти и особенно политико-экономического устройства двух обществ – советской/восточноевропейской версий социализма и американского капитализма. Так, например, для известного своими исследованиями идеологии и культуры позднего капитализма Фредрика Джеймсона показывающие неприглядную сторону советской истории свидетельства советских и восточноевропейских участников «звучали \<...\> как клише холодной войны» (Рыклин 2002: 201). С другой стороны, предложенная Джеймсоном и Сьюзан Бак-Морс критическая аналитика общественных отношений на Западе воспринималась Мерабом Мамардашвили и Валерием Подорогой «\<...\> как повторение идеологических марксистских клише, которыми их кормили столько лет» (Рыклин 2002: 201). Советские и восточноевропейские философы стремились представить своим западным коллегам глубокую укорененность в советских политических практиках brutального государственного насилия, требующего внимательного исследования за счет обращения к подходам, сформированным в традиции западной метафизики. На уровне более приземленном речь шла о возвращении к нормальному

буржуазному существованию, которое ассоциировалась с западным образом жизни. Американские же коллеги, более «спокойно» подходящие к недавней советской истории и не понаслышке знакомые с западным социополитическим укладом, сделали объектом своего критического исследования «грезы (dream forms) как капитализма, так и социализма \<...\> чтобы спасти трансцендентный момент, которому они давали выражение» (Бак-Морс 2011: 561). Возможно, именно проблематизация «трансцендентного момента» - и «утопического импульса» как его инварианта – была одним из основных итогов встречи; в перспективе она позволяла задержаться в промежуточном состоянии в ситуации перехода от одной политической системы к другой. Переноса его в прикладную плоскость, присутствовавший на конгрессе Славой Жижек подчеркивал, что для восточноевропейских интеллектуалов «в эти смутные месяцы перехода от “реального социализма” к капитализму фантазия о “третьем пути” была единственной точкой, в которой антагонизм был не сглажен» (Žižek 1993).

Несмотря на возможные разногласия, Илья Кукулин и Славой Жижек говорят о близких вещах – внезапно возникшей в истории и культуре точке, в которой проявлялась бы не сводящаяся к противоборству или конвергенции политических систем истина истории, в которой персональное «я» получает почти неограниченную свободу познания мира, а также себя и другого.

Но как подобный сюжет может быть представлен в поэтическом тексте? Подборка Елены Фанайловой в «Роднике», с упоминания которой я начал этот текст, открывается небольшим, но программным стихотворением «Наблюдение»; через четыре года, уже без заглавия, оно же откроет ее первый сборник «Путешествие»:

Кто наблюдает рассвет в грандиозной восточной столице,
 Вряд ли забудет ее золотые кошачьи глаза,
 Черное жерло метро в половине седьмого утра
 Между Спортивной и Фрунзенской;
 вскрытое горло реки;
 Призрачный стадион, очертания тайные метеобашен;
 Хрупкую казнь тараканов янтарных на кухне,
 Меднокрылых и легких, безумных, как ветер;
 Вряд ли забудет, как кожа превращается в газировку:
 Пузырьки прозрачных мурашек бегут по ней.
 (Фанайлова 1994: 3)

Думается, место этого стихотворения в начале подборки и сборника соответственно, не случайно. В нем явно присутствует отмеченное Ильей Кукулиным «иное ощущение времени и истории»: несмотря на остаточные элементы позднесоветской оптики вненаходимости, стремящееся к экспансии лирическое “я” постепенно захватывает пребывающее в состоянии перелицовки пространство “грандиозной восточной столицы», еще совсем недавно центрировавшей политическую волю на половине континента, а сейчас рассыпающейся на множество элементов, отсылающих к различным поэтическим оптикам (символизм, экспрессионизм, etc.). Трудно удержаться от параллели с визуальными искусствами, главным образом с кинематографом, ведь фиксирующее движение образов поэтическое зрение подчинено эффекту последовательного приближения от зябкого центра Москвы в половине седьмого утра к телу, вернее, коже, служащей крайней границей между внешним и внутренним, а также указывающей на все возрастающую близость (или приближение) к объекту как способ познания разрозненных

элементов мира и связей между ними. Каждый из отдельных образов-элементов оказывается больше целого, которое уже не имеет ничего общего ни с образом сталинской Москвы, ни со столицей «второго мира» 1960-80х. Скорее, он напоминает Москву из фильма Шанталь Аккерман «С Востока», в котором столица расходящейся по щвам империи представлена как резервуар для множества малых «анонимных историй», герои которых словно бы зависли в тревожном ожидании того, в какую сторону двинется большая история.

2

Посвященную философскому конгрессу в Дубровнике главу своей книги «Dreamworld and Catastrophe» Сьюзен Бак-Морс заканчивает пронзительным пассажем, в котором, среди прочего, говорится о том, что через полгода отель, принявший советских и американских коллег, «будет охвачен пламенем» (Бак-Морс 2011: 561). Уже во время проведения конгресса было ощутимо напряжение между регионами еще существующей Югославии: «стали нарастать противоречия между Сербией и Словенией, Сербией и Хорватией – конфликты экономического, политического, а затем и этно-территориального характера \<...\> и итогом стали вооруженные столкновения в Словении между Югославской народной армией и силами самообороны в 1991 году и начавшаяся в том же году война в Хорватии, в которой, помимо регулярной армии принимало участие и население \<...\> в 1992 году разразилась война в Боснии и Герцоговине. \<...\> Оба конфликта – и война в Хорватии, и война в Боснии и Герцоговине – закончились только в конце 1995 года подписанием, соответственно, Эрдутских и Дейтонских соглашений» (Романенко 2011: 154-155).

В дремлющей фазе гражданский (этнотерриториальный) конфликт на территории бывшей Югославии продолжался значительно дольше, как минимум – до вызвавших неоднозначную реакцию бомбардировок Белграда силами войск НАТО в 1999 году. Сегодня можно сказать, что сам конфликт и его эпилог оказали значительное воздействие не только на российское общество 1990-х гг. «в моменте», но и на формирование политических и культурных диспозитивов последующих тридцати лет: на первый план, к сожалению, выходит рессентиментное антизападничество и нагнетания страха «югославского сценария» реваншистскими политиками, как системными, так и оппозиционными. Современная литература – и поэзия в частности – также не могла пройти мимо изменившего политическую карту Европы события, представив целый комплекс как непосредственных реакций (характерный пример – поэзия Юнны Мориц и подобных ей авторов), так и более нюансированных и сложносоставных сюжетов («Сербские притчи» Ксении Голубович, разножанровые тексты Эдуарда Лимонова, некоторые стихотворения Виктора Кривулина). Конечно, более подробная классификация и разбор темы югославских войн в современной литературе – материал для отдельного, гораздо более детального исследования. На данном этапе хотелось бы сосредоточиться именно на нескольких мотивах в поэтических текстах Елены Фанайловой, у которой балканская тема впервые возникает в книге «Трансильвания беспокоит»... вернее, в отсылающем к названию ныне забытой радиопередачи заглавию этого небольшого, но программного сборника 2002 года, являющегося не просто реакцией (как в случае Мориц) или историко-культурной рефлексией и политическим (мета)позиционированием (Кривулин или Голубович и Лимонов соответственно).

Фанайлова использует название одного из балканских топосов как своего рода интерфейс для изучения конфликтной природы российского общества рубежа XX и XXI вв. Тогда же Фанайлова осознает необходимость ангажированной поэзии, замешанной на этической «неуспокоенности»; важнейшей и едва ли не главной своей задачей она называет адаптацию, своеобразный перевод важнейших смыслов глобального мира на язык русской поэзии второй половины-конца XX века, за некоторыми важными исключениями не слишком чувствительной к политической проблематике в целом. Несмотря на присутствующую в ней иерархичность, адаптация все-таки предполагает известный демократизм, без которого невозможна, например, работа репортера (как известно, Фанайлова около тридцати лет работает на Радио Свобода). В репортерской работе, по-видимому, берет начало открытость поэзии Фанайловой голосам других и, шире, использование непосредственно-прямой речи как инструмента социально-политического анализа: в ее текстах звучат голоса как маргинализованных и вытесненных на обочину жизни персон, так и тех, кто осенен властью, в том числе силовой. Изменяется поэзия Фанайловой и структурно, ведь на смену более-менее конвенциональной поэтике приходит синкопированное письмо, «ритм становится все более раздерганным, нервным; в силлаботонику вторгается раёшник, верлибр (и наоборот)» (Скидан 2013: 64). На «противоритмическое прерывание» в поэтических текстах Фанайловой указывает и Елена Петровская, имея в виду «устройство ее письма», реагирующее на «современный мир, приходящий в соприкосновение с поэзией» (Петровская 2024: 242)

Что же за мир возникает в балканских текстах Фанайловой? Распавшийся в результате чудовищного гражданского конфликта

политический универсум, собираемый усилием близости. Но в отличие от близости как способа приближения к себе нуждающегося в понимании мира из ранних стихотворений, в поэтических текстах Фанайловой, посвященных балканским сюжетам, она носит откровенно эротический характер. Так, например, для своего программного цикла «По канве Брэма Стокера» Фанайлова заимствует из классического романа лишь любовную линию, которая еще нагляднее показывает, насколько сложно на окраинах Европы прошивают друг друга история и география. Эта же тема развивается в поэтическом цикле, объединенной темой Сараево, которое «поражает в самое сердце». Несмотря на погруженность столицы Боснии и Герцоговины в «international, смертный металл», она еще несет на себе следы артобстрелов и память о планомерном уничтожении гражданского населения. Фанайлова стремится воссоздать поствоенную историю города через историю тел: будь то умирающий от рака профессор русской литературы или ищущие уединения в гостинице Европа возлюбленные:

*Сколько поколений любовников
Входили, немного нервничая, в отель Европа
Под взглядами официантов и ночных портье
|<...|>
Как они чувствовали себя: как провинциалы
Или как граждане мира
Затерянные в этом великом маленьком городе
Как никто, как просто в эротических зеркалах
Театра
Послевоенных действий (Фанайлова 2012)*

В этих строках присутствуют столь интересующая Фанайлову тема «человеческого тела во времени», оставляющего на нем явные или неявные следы. Уместно также сравнить ее подход с тем, как смотрел – в прямом смысле слова – на события югославской войны Эдуард Лимонов, поддерживающий сербскую сторону. Существует видео, на котором будущий военный преступник, а на тот момент президент республики Сербской Радован Караджич показывает Лимонову военные позиции и в общих чертах озвучивает сербский взгляд на причины конфликта. Но помимо приведших к войне этнотерриториальных и идеологических причин (обсуждение которых выходит за рамки нашей статьи), важно *место*, выбранное для разговора Караджичем и Лимоновым: это позиция сверху, синонимичная оптике снайпера (или дрона, если говорить о сегодняшнем дне), для которого другой это прежде всего боевая единица противника или случайно подвернувшийся под руку нонкомбатант, чья смерть не должна вызвать никаких сомнений и переживаний. Для Фанайловой же помещенный в рамку военного конфликта другой – это претерпевающий страдание, желающий любви или сомневающийся по поводу своей идентичности человек: тот, кто находится рядом и уже поэтому не может быть вписан в логику презрения или уничтожения.

3

Параллельно с поэтическим осмыслением новейшей истории Балкан, Елена Фанайлова откликается и на постепенно меняющиеся политико-культурные обстоятельства в РФ периода «суверенной демократии». В опирающихся на синкопированную

речь поэтических текстах все чаще звучат голоса субъектов насилия: представителей власти, силовых предпринимателей, военных, политических медиаторов, и др. Показательно, что одним из самых известных стихотворений Фанайловой становится то, что начинается словами «Они опять за свой Афганистан...», где мы слышим одного из рядовых участников военной кампании в Чечне, сквозь которую проявляется и почти не обсуждаемая в российском публичном поле Афганская война, начавшаяся в 1979 году и продлившаяся десять лет. Важно, что эта история рассказана с чужого голоса: комментируя свой текст, Фанайлова упоминает о том, как отдыхала вместе с подругой на пляже близ Воронежа, где и услышала монолог сидящего рядом мужчины, на голубом глазу рассказывающего своим близким шокирующую историю внеуставных отношений и сексуализированного насилия. Сохраняя нейтральную интонацию в описании подобных событий, Фанайлова показывает, как насилие становится своего рода клеем, скрепляющим общественные отношения в меняющихся политических реалиях начала двухтысячных годов:

*Кто за косы в кусты волок
И кто насилывал их по кустам,
Афганок лет шестнадцати на вид,
На деле же – двенадцати едва.
Насильника не больше двадцати
Родня не узнавала ничего
И медленно спускался потолок
Как будто вертолет, под бабий вой.
Теперь они бухают у реки
И вспоминают старые денъки*

И как бы тянет странный холодок
 Физическим телам их вопреки
 Теперь любовникам по сорока
 Сказать точнее мужу и жене
 Ребенку десять поздно для совка
 Их шрамы отвечают за себя
 Другой такой страны мне не найти.
 (Фанайлова 2002)

Интересно сравнить представленную здесь поэтическую оптику с той, что возникает в рассмотренном ранее, самом первом опубликованном стихотворении Фанайловой «Наблюдение». Можно сказать, что эти поэтические тексты располагаются на одной временной оси, но представляют две ее крайние точки: если в раннем тексте лирическое «я», как и перестающее быть тотальным пространство «восточной столицы», находится в процессе становления, то в более позднем стихотворении – открывшем новую страницу в творчестве поэтессы – формирование социального пространства, на которое обращен исследовательский взгляд поэта-антрополога, достигло точки невозврата, при которой преодолевающим антагонизм между политическими системами грезам уже не остается места. На первый план выходят социальные рефлексии, позволяющие адаптироваться в среде провалившейся «политико-экономической “модернизации”, стоявшей на повестке дня с конца 1980-х годов и параллельной “модернизации” культурной». При этом «геополитическая трещина, отделявшая Россию от Западного мира, никуда не делась, более того, вновь сделалась драматически ощутимой \<...\>» (Скидан 2013: 85). Эти обжигающе точные слова взяты из статьи Александра Скидана

«Сильнее Урана», написанной почти двадцать лет назад. После военно-политической катастрофы, начавшейся с российской аннексии Крыма в 2014 году и закончившейся вторжением в Украину в 2022 году, «трещина» превратилась в «разлом», преодоление которого видится практически невозможным. В период между 2005 и 2022 гг. поэзия становится для Фанайловой пространством для исследования этого тектонического «разлома», в котором сошлись имперское прошлое и постсоветское настоящее, продолжающие довлеть над социально-политическими процессами актуальной российской современности: будь то последовательный переход от «суверенной демократии» к настоящему авторитаризму в сборниках «Русская версия» (2005) и «Черные костюмы» (2007) или яростная критика растлевающей и смертоносной путинской власти в книге «За моих любимых» (2023).

Структурные причины обозначенного выше «разлома», коренящиеся в социально-политическом контексте 1990-2010-х гг., подробно обсуждались в уже упомянутом выше эссе Александра Скидана, а также в программной статье Марка Липовецкого с характерным названием «Негатив негативной идентичности» (Липовецкий 2010). Рассматривая поэтическую оптику Фанайловой, Скидан и Липовецкий исходили из специфически внутрисоссийских обстоятельств провала «догоняющей модернизации», которая, впрочем, не была направлена на преодоление антагонизма между воображаемыми Востоком и Западом, о чем мы говорили ранее. В тот же период сама Фанайлова – чуть ли не первая в русскоязычной поэзии рубежа веков – начинает рассматривать свои тексты в контексте широко известной дискуссии о Центральной (или Восточной) Европы, наиболее значимые концептуальные модели которых принадлежат польскому поэту Чеславу Милошу

и чешскому прозаику Милану Кундере. Несмотря на то, что Фанайлова посвятила последнему как минимум одно эссе (Фанайлова 2013) и выпуск авторской радиопередачи, ее поэтической работе гораздо более близка оптика Милоша, не столь радикальная как подход Кундеры в эссе «Похищение Европы», но, скорее, «стремящегося перенести на литературную карту всю нашу восточную неразбериху» (Милош 2011: 12)³. В недавнем интервью Фанайлова прямо говорит, что использует в своей поэтической работе «оптику Восточной Европы, или Центральной Европы \<...\> Это оптика восточного славянина. Она связана с моим большим интересом к странам бывшей Югославии, Польше, Чехии» (Лавут 2024). Подобное признание не только включает Фанайлову в контекст размышлений о Центральной/Восточной Европе, но и предполагает прояснение ее отношений с mother tongue, неизбежно претерпевающим изменения: « \<...\> я стала писать на русском языке, но на другом. \<...\> Я поняла, что не должна писать из точки русского мира, из центра русского мира. Что существуют другие русские языки. Существует другое пространство высказывания» (Лавут 2024).

Но как можно описать эту поэтическую оптику, ускользающую от централизации, но не от ответственности? Как внутри языка может возникнуть «другой» язык, стремящийся деконструировать картину мира, лежащую в основе первого языка? В поэтических текстах последних десяти лет Фанайлова стремится замкнуть друг на друге два характерных для нее подхода: с одной стороны – поэтическую оптику близости, позволяющей максимально приблизиться к исторической реальности, с другой – использование несобственно-прямой речи, позволяющей создать речевую экспозицию общественных отношений.

3
 Подробнее о проблематике Центральной Европы в литературе второй половины прошлого века (Поляков 2023)

Так появляется фигура идеального собеседника, который чаще всего оказывается реальным человеком, близким Фанайловой по взглядам на политику, историю и географию: к таковым, например, относятся украинский поэт и прозаик Сергей Жадан, польский переводчик и исследователь Лешек Шаруга или российский режиссер-документалист Александр Расторгуев, убитый во время рабочей командировки в Центральную Африканскую Республику. Именно в цикле памяти Расторгуева «Ростовский иконостас» Фанайлова делает поэтический текст не только пространством исследования, но и местом невозможной коммуникации. В отличие от текстов прошлых лет, Фанайлова озабочена уже не поэтикой, но риторикой, уместностью и, главное, точностью передаваемого сообщения, которое оказывается не только плачем по погибшему другу и коллеге, но и холодным свидетельством на будущем суде истории. ♡

Литература

- БАК-МОПС, С., 2011: Единый мир. 1990-й: опыт изучения недавней истории: Сборник статей и материалов. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение.
- ГОЛЬДШТЕЙН, А.; ЮДСОН М., 2005: «Это не кризис. Это пиздец» (интервью с Еленой Фанайловой»). *Критическая масса*. № 3-4.
- КУКУЛИН, И., 2002: Фотография внутренностей кофейной чашки. *Новое литературное обозрение*. № 54. (2002)
- ЛАВУТ, Е., 2024: «Сейчас выступит Леночка Фанайлова. Она будет говорить на своем языке.» Интервью с Еленой Фанайловой. *Слова вне себя*. [<https://slova-vne.com/interview/seychas-vystupit-lenochka-fanaylova-ona-budet-govorit-na-svoem-yazyke>]
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М., 2010: Негатив негативной иедентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой. *Воздух*. № 2.
- ПЕТРОВСКАЯ, Е., 2024: «Противоритмическое прерывание»: роль цезуры в поэзии Елены Фанайловой. *Зборник Матице српске за славистику*. Vol. 2024, No. 106.
- ПОЛЯКОВ, Д. К., 2023: Центральная Европа как миф и модель в текстах Чеслава Милоша, Милана Кундеры и Данило Киша. *Славяноведение*. № 4.
- РОМАНЕНКО, С., 2011: Югославский Рубикон. 1990-й: опыт изучения недавней истории: Сборник статей и материалов. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение. 138-164.
- РЫКЛИН, М., 2002: *Деконструкция и деструкция. Беседы с философами*. М.: Издательство Логос.

- СКИДАН, А., 2013: *Сумма поэтики*. М.: Новое литературное обозрение.
- ЧАКРАБАРТИ, Д., 2021: *Провинциализируя Европу*. М.: Музей современного искусства «Гараж».
- ФАНАЙЛОВА, Е., 1994: Путешествие. СПб: Митин журнал.
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2002: *Трансильвания беспокоит*. М.: ОГИ.
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2012: *Лена и люди*. М.: Новое издательство.
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2013: Штыки и перья. *Радио Свобода*. 29 августа 2013. [<https://www.svoboda.org/a/25089593.html>]
- ŽIŽEK, S., 1993: *Enjoy Your Nation as Yourself. Terrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of ideology*. Durnam: Duke University Press.

Povzetek

Članek preučuje različne pristope k podobam evropskega obrobja v pesniških besedilih Elene Fanajlove – tako v okviru sodobne ruske zgodovine kot tudi v širšem kontekstu, ki vključuje državljanske spopade v državah nekdanje Jugoslavije in razpravo o Srednji Evropi. Podobe Srednje Evrope so se izkazale za plodne v avtoričinih zgodovinskih in političnih stališčih. Posebna pozornost v članku je namenjena optiki bližine, ki omogoča pojasnitev položaja lirskega subjekta v zgodovinskih in političnih okoliščinah, ki jih rekonstruira Fanajlova.

Денис Ларионов

Денис Ларионов — российский поэт, прозаик, критик и независимый исследователь.

Статья посвящена рассмотрению особенностей субъектной организации в поэзии Елены Фанайловой на примере стихотворения «Белые колготки». В центре внимания находится категория номадического субъекта, которая трактуется как форма отказа от фиксированной идентичности и устойчивых субъектных границ. Анализируется динамика местоимений, грамматических форм, временных и пространственных характеристик, множественность голосов и адресатов, что приводит к фрагментарному, вариативному типу лирического сюжета. Показано, что номадический субъект позволяет точнее описать поэтику Фанайловой и выявить характерные тенденции новейшей лирики, где нестабильность субъекта становится принципиальной художественной установкой.

НОМАДИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ,
СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА
ЛИРИКИ, ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ,
ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ, ПОЭЗИЯ
ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВОЙ

The article examines the peculiarities of subject organization in Elena Fanailova's poetry, focusing on the poem *White Tights*. Special attention is given to the category of the nomadic subject, understood as a form of refusal of fixed identity and stable subject boundaries. The analysis addresses the dynamics of pronouns, grammatical forms, temporal and spatial characteristics, as well as the multiplicity of voices and addressees, which together produce a fragmented and variable type of lyric plot. It is demonstrated that the notion of the nomadic subject allows for a more precise description of Fanailova's poetics and reveals characteristic tendencies of contemporary lyric poetry, in which the instability of the subject becomes a fundamental artistic principle.

NOMADIC SUBJECT, SUBJECT STRUCTURE
OF LYRIC POETRY, LYRIC PLOT, LYRIC
SUBJECT, POETRY OF ELENA FANAILOVA

Проблема субъекта является центральной в анализе лирического стихотворения, в силу особенностей лирики как рода литературы, которая в современных исследованиях определяется через специфику субъектной организации: это род литературы, который характеризуется перформативными формами высказывания (Тюпа 2013: 120) и субъект-субъектными отношениями. «Сохранив в своей архитектонике субъект-субъектные отношения, лирика вместе с тем законсервировала и синкретизм субъектов, отсутствие между ними четкой внешней границы», — писал С. Н. Бройтман (2004: 95). Отсюда следует, что центральной категорией при анализе лирического стихотворения оказывается лирический субъект, которого мы, вслед за С. Н. Бройтманом, понимаем как «носителя речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении» (2008: 112–113). Иными словами, это тот, кто видит внутренний мир произведения и кто нам о нем рассказывает. Однако способы репрезентации лирического субъекта в конкретных стихотворениях различаются, отсюда необходимость выстраивания типологии лирических субъектов — проблема, которая, на примере классической и модернистской поэзии, была рассмотрена в работах Б. О. Кормана (1964) и С. Н. Бройтмана (1999).

Проблема субъектной организации новейшей поэзии была поставлена в фундаментальной коллективной монографии *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика* (2018). В ней, однако, декларируется скорее отказ от построения единой типологии лирических субъектов и уж тем более от соотнесения ее с классическими образцами лирики. В своей недавней работе (Малкина 2023) мы попытались заполнить эту лакуну

и построить единую типологию лирических субъектов, опираясь на три основных критерия:

- 1) Точка зрения на мир. Для ее анализа надо обращать внимания на лексико-грамматические характеристики внутреннего мира стихотворения и на обозначения (в том числе пространственные и временные) субъекта в нем.
- 2) Формы речи и грамматические категории, характеризующие высказывание субъекта (местоимения, имена и другие номинации, обращения, времена глаголов, наличие / отсутствие прямой речи и т.п.).
- 3) Субъектные границы, целостность которых может, так или иначе, подвергаться сомнению. Вслед за Ю. М. Лотманом, мы понимаем границу как категорию, разделяющую (и в то же время объединяющую) миры, семантические поля и т. п. (1996: 183). Размывание или переход границы приводит к возможности существования лирического субъекта в двух (и более) семантических полях (мирах) одновременно.

Третий критерий оказывается важен в тех случаях, когда в стихотворении затруднительно или невозможно выделить основного носителя речи и доминирующую точку зрения, так как субъектная организация построена таким образом, что границы между субъектами речи, субъектами действия и точками зрения нестабильны, смещаются или исчезают. Это характерно для так называемых «диффузных» или «смешанных» форм репрезентации лирического субъекта, которых мы выделяем три.

Так, для неосинкретического субъекта характерно размывание субъектных границ; это проявляется в смене точек зрения,

форм речи, вообще внезапном изменении субъекта речи, действия или носителя точки зрения. В стихотворениях с таким типом субъектной организации границы оказываются нечеткими, они стираются или размываются.

О трансгрессивном субъекте мы говорим в тех случаях, когда граница есть, но субъект ее переходит, таким образом, точка зрения расщепляется, а картина мира раздваивается (под трансгрессией в данном случае мы подразумеваем переход конвенционально непереходимых границ, в том числе и границ “я” / другого).

Однако может быть вообще отказ от какой-либо — пусть даже меняющейся или расплывающейся — идентичности. К этому типу субъекту (свойственному в основном лирике конца XX — XXI вв.) применяли много разных терминов, из которых наиболее удачным кажется *номадический субъект*. Понятие номадизма (номадологии) было введено Ж. Делёзом применительно к культуре постмодерна (2010), и с тех пор достаточно активно развивалось. М. А. Можейко пишет, что «номадологический проект фундирован отказом от презумпции константной гештальтной организации бытия, и это находит свое выражение в конституировании постмодернизмом взамен традиционной категории “структуры” понятия “ризомы”, фиксирующего принципиально аструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий возможность для имманентной подвижности и, соответственно, реализации ее креативного потенциала самоконфигурирования» (Можейко). То есть номадический субъект — это субъект, отказывающийся от структурно (системно) выстроенных границ, в том числе и субъектных. Н. Фатеева использует этот термин для анализа интертекстуальных стихотворений (2018: 117–127), но представляется, что в данном случае его можно расширить до любого

случая отсутствия конкретного референта у «я» или «мы», т. е. когда «я» может потенциально присваиваться любимым говорящим (Северская 2018: 185–194).

В качестве примера подобного типа субъектной организации, рассмотрим стихотворение Е. Фанайловой *Белые колготки* (2011).

Для анализа субъектной структуры и типа субъекта нам надо обращать внимание, в первую очередь, на местоимения, наименования и формы глаголов, пытаюсь ответить на вопросы «кто говорит?», «кому говорит?» и «о ком говорит?», то есть определить позицию субъекта, объект и адресата. Но, так как нам важны не только грамматические способы репрезентации субъекта, но и его позиция / точка зрения на мир, мы будем обращать внимание также на характеристики внутреннего мира стихотворения: время, пространство и сенсорные образы. Также, поскольку речь идет о стихотворении, мы будем отмечать и особенности ритмики / звуковой организации текста.

Елена Фанайлова:

Белые колготки

*Я была ментом ла-ла-ла потом
лгала шепотом
речи разума были ниже чем
я тебя никак не увижу, че*

*не звучат чисто речи мужества
и военные почести
тяжело было все человеческое
чисто нордическое*

*действительно искалечившее
изменившее оптику
сбившее прицел*

*Не ходи к моему коту,
Может, он останется цел
(Фанайлова 2011: 9)*

Начнем с заглавия.

«Белые колготки» в предметном плане представляют собой элемент одежды, но для жителей постсоветского пространства этот образ связан, прежде всего, с легендой о женщинах-снайперах (возможно, прибалтийского происхождения), которые якобы принимали участие в вооруженных конфликтах на территориях бывшего СССР: от войны в Нагорном Карабахе до Чеченской войны. Впрочем, и в англоязычной Википедии «белые колготки» («White Tights») называются «российской городской легендой» (White Tights). Российская же версия представляет очень подробный анализ самой легенды и связанных с ней событий и историй (Белые колготки), к которому мы и отсылаем. Подчеркнем лишь несколько моментов: во-первых, это легенда, то есть достоверных сведений об отрядах женщин-снайперов нет и никогда не было; во-вторых, это исключительно живучая легенда: хотя она и возникла еще в 1990-е гг., до сих пор можно найти немало статей как с ее разоблачением, так и, наоборот, с развитием (Бежин; Поблажек не было; Снайперши «Белые колготки»; Белые колготки: как снайперши из России...); в-третьих, это достаточно известная легенда, которая фигурирует и в фольклоре, и в литературе, и в кино. Таким образом, высока вероятность,

что читатель, прочитавший название стихотворения, подумает в первую очередь о женщинах-снайперах, а не о нарядных девочках в детском саду.

Кстати, в сборнике *Лена и люди* (2011), в который входит данное стихотворение, «белые колготки» встречаются трижды. Первый раз — в анализируемом стихотворении. Второй — в стихотворении *Лена и люди*. В одной из строф там идет кумулятивное называние различных женских социальных ролей, и в их числе упоминаются «белые колготки»:

*Вологодские кружевницы
Ивановские ткачихи
Библиотекарши и учительницы младших классов
В школах для ЗПР
Женщины-матери
Женщины-дочери
Женщины-бабушки
Женщины-парашютистки
Белые колготки
Плечевые и шалашовки
И просто женщины
Нянечки, медсестры и санитарки
(Фанайлова 2011: 50).*

Здесь очевидно, что имеются в виду именно женщины-снайперы, не случайно «белые колготки» идут вслед за «женщинами-парашютистками», и обе строки выделяются из ряда более традиционных женских амплуа; кроме того, строка «белые колготки», в отличие от остальных, предполагает не прямое,

1 Наиболее часто встречаются черные колготки — три раза: собственно черные у Г. В. Сапгира в «Смерти любовницы» (1996) и у Л. М. Иоффе в «Девушках в Лондоне» (1987–1989) и вороные у А. М. Парщикова в «Термене» (1993). Еще один раз встречаются коричневые колготки (Л. М. Иоффе. Итальянка, 1997) и один раз «терпко-бежевые» (снова у Л. М. Иоффе, в «Девушках в Лондоне» (1987–1989)), остальные без цветового обозначения. И, кроме «Мамы и нейтронной бомбы» (1982) Е. Евтушенко, где упоминаются «детские колготки», во всех остальных случаях это предмет именно женской одежды.

а метонимическое название женщин и требует знания соответствующего контекста, то есть уже упомянутой городской легенды.

Третий раз «белые колготки» встречаются в пятом стихотворении из цикла *Публичная женщина*, где речь идет явно о предмете одежды:

*Ты глупа как пробка краткая юбка
Черные каблук
И мне обсуждать с тобою голубка
Мужские дела не с руки
Красные коготки
Белые колготки
И солнечные трусы
Золотые сердца весы
(Фанайлова 2011: 68–69)*

Здесь тоже есть кумулятивный ряд (прилагательное + существительное), описывающий женщину, в том числе, и при помощи цветowych деталей («черные каблук», «красные коготки», «белые колготки»), причем последние две соотносятся не только по цвету, но и по сочетанию звуков («коготки / колготки»), а также по отношению к рукам и ногам, соответственно.

Кстати, «колготки» не самое употребимое слово в российской поэзии: Национальный корпус русского языка показывает всего 15 примеров на 14 текстов (произведения Е. Фанайловой в их числе не входят), при этом ни разу — именно белые.¹ Таким образом, «белые колготки» — специфический образ именно поэзии Е. Фанайловой, причем двуплановый. На предметном уровне — это цветовая деталь, предмет женской одежды, в социальном

контексте — мифическая женщина-снайпер, и заглавие, взятое отдельно, актуализирует оба смысла сразу, так как читатель пока не знает, чего ожидать. Дальнейшее чтение стихотворение проясняет, что имеется в виду второе значение, хотя белые колготки в самом тексте не упоминаются.

Первая строка начинается с местоимения первого лица единственного числа, стоящего в именительном падеже, и затем сразу — глагола в прошедшем времени и женском роде («Я была»). Следующее слово — «мент» — создает некоторый диссонанс, так как предполагает мужской род (феминитива от этого слова, кажется, нет даже в разговорном языке). Затем следует не нагруженный семантически, но часто встречающийся в песнях звуковой повтор «ла-ла-ла» (в англоязычной традиции для обозначения такого явления используется термин «non-lexic vocabul»). К слову, в той же книге стихов у Е. Фанайловой он встречается почти в таком же виде еще один раз, в стихотворении *Лесной царь*: «Глядясь в зеркала, ла-ла» (Фанайлова 2011: 6). Это, во-первых, меняет ритмический рисунок строки (два безударных слога подряд, в то время как до и после — чередование ударного / безударного слогов). Во-вторых, вызывает музыкально-песенные ассоциации: поскольку пение — самая архаическая форма высказывания, в нем часто используются не имеющие семантики, но восходящие к магическим практикам заклинательные сочетания звуков (Бройтман 2004: 28–30). В-третьих, «ла-ла-ла» может использоваться как своего рода эвфемизм или замена длинному рассказу, а также обозначение непонятной речи.²

Финальное слово строки («потом») создает внутреннюю рифму к слову «ментом» и вводит следующий временной пласт, который разворачивается в следующей строке. Анжамбеман соединяет

2

См., например, примеры, которые предлагает НКРЯ: «Вот тут смотрел однажды, у него квартира, у нее квартира, шифоньер, диван, трюмо... и все недовольны, ла-ла-ла да ла-ла-ла...» (Сергей Довлатов. *Дорога в новую квартиру*, 1987); «И эти, из газет, тоже. Окружили меня: ла-ла-ла! ла-ла-ла! Ну, я им сразу: по-вашему, мол, ни бум-бум, а барин отдыхает и беспокоить не велел.» (Борис Васильев-Былиине были. Книга 1, 1988); «Ах, чтоб вы, та-та-та, ла-ла-ла!.. — орал с перекошенным, зверским лицом Фёдор Иванов» (А.В.Кузнецов. *Огонь* // Юность, 1969, №3–4).

обе части в одно целое («потом / лгала шепотом»), тем более, что на письме очевиден звуковой повтор, который, правда, при чтении вслух становится менее заметен из-за ударения на первый слог в слове «шепотом». Грамматически у нас по-прежнему прошедшее время, глагол также стоит в женском роде и относится к «я». И если в первой строке звук подразумевался имплицитно за счет «ла-ла-ла», то тут появляется тихая речь («шепот»), которым проносились ложь.

В третьей строке этот образ продолжается, так как она начинается со словосочетания «речи разума», которые, однако, грамматически с упомянутой выше ложью никак не связаны. То, что эти речи были «ниже», продолжает выстраивание звукового образа, поскольку вызывает ассоциацию с высотой голоса. На собственно звуковом уровне мы видим аллитерацию на звук [р], который появляется здесь первый раз. Лексически тут повтор с первой строкой («была» / «были»), грамматически продолжается прошедшее время. Строка обрывается на местоимении в творительном падеже «чем», обычно используемом в сравнительных конструкциях. Однако следующая строка никакого сравнения не содержит. Она начинается снова с местоимения «я» (таким образом, первый строфоид содержит анафору в начальной и финальной строках), затем появляется обращение и, следовательно, адресат («тебя»). Потом прошедшее время заменяется будущим, а звуковой образ — визуальным, хотя на самом деле, подчеркнутым отсутствием такого («никак не увижу»). Затем, после первой из трех запятых в стихотворении, следует разговорная форма «че», создающая графическую рифму с предшествующей строкой («чем» / «че»).

Во втором строфоиде первое лицо меняется на третье. Отрицание зримости («не увижу») дополняется теперь отрицанием

звучания («не звучат»), прошедшее время в первой строке меняется на настоящее, при том, что присутствует лексический повтор слова «речь». Таким образом, если «речи разума» существовали (звучали), то «речи мужества» (как и «военные почести») — уже нет.

В третьей строке снова появляется повтор глагола «было» и прошедшее время. При этом обратим внимание, что если в первом строфоиде глаголы были в каждой из четырех строк, то во втором на семь строк — только два глагола. После второго («было») следует определительное местоимение «все», а затем до конца строфоиды — собственно определительный ряд, состоящий из прилагательных и причастий в сочетании с наречиями и существительными. Сначала идет обобщающее «человеческое» («все человеческое»), затем оно уточняется, причем именно тут присутствует наиболее явная отсылка к легендам о женщинах-снайперах: здесь и «чисто нордическое» (вспомним, что по основной версии они происходят из стран Балтии), и «действительно искалечившее», и «сбившее прицел». Предпоследняя строка «изменившее оптику» приобретает, таким образом, двойной смысл: и настройка оптического прицела, и изменение точки зрения на мир. На звуковом уровне мы видим тут только одну очень условную графическую рифму («человеческое» / «нордическое»), зато большую концентрацию свистящих и шипящих звуков, повторяющихся в каждой строке, в отличие от звука [p], который встречается всего трижды: в первой, центральной и финальной строках («речи», «нордическое», «прицел»): редкое и отчасти внезапное употребление звука «р» можно сопоставить с эффектом выстрела.

Третий строфоид состоит всего из двух строк, причем начинается он с заглавной буквы — это важно, так как это всего вторая

заглавная буква в стихотворении. Первый раз она встречалась в личном местоимении «Я» в первой строке, второй — в отрицании «Не». Как мы помним, это третье отрицание к стихотворению: в первом строфоиде было «не увижу», во втором — «не звучат», в третьем — «Не ходи», причем во втором и третьем это отрицание встречается в первых строках, образуя еще одну анафору. Глагол при этом стоит в повелительном наклонении, личного местоимения нет, есть только притяжательное «моему», относящееся к «котику», то есть, видимо, к возлюбленному или другому близкому человеку. К нему же относится и последняя строка, в предположительной модальности и будущем времени. Она также начинается с заглавной буквы. Вообще третий строфоид наиболее конвенционален и в этом плане, и в плане знаков препинания: здесь две из трех заглавных букв и две из трех запятых в стихотворении (других знаков препинания в нем нет).

А вот к кому относится указание «не ходи», неясно: до этого в стихотворении было только одно обращение («тебя»), которое контекстуально скорее соотносится с «котиком», чем с его предполагаемым убийцей. В таком случае, его номинация меняется со второго лица на третье. Указание же «не ходи» может быть в равной степени адресовано и какому-то необозначенному лицу, и самой себе, если видеть в лирическом субъекте ролевую маску «белых колготок»; хотя последовательного ее воплощения в стихотворении, конечно, нет.

Таким образом, мы не можем однозначно определить точку зрения лирического субъекта: она меняется на протяжении всего стихотворения. На эту особенность субъектной структуры поэзии Е. Фанайловой уже неоднократно обращалось внимание. Так, Б. Дубин писал, что она решительно «отдает пространство

своих стихов голосам других», и эта «передача голоса, говорение устами других — источник лирической силы в борьбе не только с немотой, но и с анемией слова» (2006). М. Липовецкий разворачивает эту мысль и подчеркивает, что, применительно к поэзии Е. Фанайловой, «речь идёт о принципиальной неопределенности субъекта, подрывающей категорию идентичности как таковую. Такая неопределенность, с одной стороны, предполагает балансирование на грани социального отсутствия (т.е. социальной смерти), а с другой, в высшей степени политизирована, поскольку покушается на важнейшие условия социального бытия. Вернее, строит эти отношения на условиях субъекта, а не государства или общества. С этой точки зрения, возникающая у Фанайловой единичность ускользающего от определённости субъекта представляет собой весьма радикальный вариант политики субъективности» (2010). А К. Корчагин, обращаясь к современной политической поэзии (в том числе и творчеству Е. Фанайловой), пишет о «расщеплении субъекта»: «Расщепление субъекта может находить различное выражение в тексте: оно может быть дано непосредственно (в виде реплик своего рода внутреннего резонера), а может выдавать свое присутствие косвенным образом (в специфически маркированных дискурсивных единицах, особой композиции и т. п.)» (2013).

В данном стихотворении мы как раз видим такие особенности субъектной организации, которые позволяют определить тип лирического субъекта как номадический: отказ от собственной идентичности, «расщепленность», множественность представленных «голосов» без обретения целостности. Эта раздробленность распространяется и на остальные элементы лирического сюжета. Так, грамматическое время начинается с прошлого,

но почти сразу же переходит в будущее, после этого — в настоящее, снова в прошлое, затем в повелительное наклонение и будущее. Пространство вообще не определимо сколько-нибудь достоверно. То есть целостности художественного мира в этом стихотворении нет; он приобретает черты мира абсурдного, расколотого и не собранного обратно, раздробленного, принципиально неоднородного (Лавлинский 2019: 17–28). И если лирическую ситуацию еще можно примерно определить, опираясь на заглавие, то границы лирического события не могут быть реконструированы, т. к. будут зависеть от восприятия читателя: сосредоточится ли он на соотношении легенды о «белых колготках» с точкой зрения лирического субъекта, или воспримет стихотворение сугубо как ролевою лирику, или обратит внимание, в первую очередь, на переход к будущему и просьбу оставить «котика» целым.

Таким образом, отказ от целостной идентичности субъекта приводит и к отсутствию целостного лирического сюжета. Скорее, можно сравнить его с осколками в калейдоскопе: картинка будет каждый раз разная, и вариантов тем больше, чем больше там собрано элементов. Так и лирический сюжет в стихотворениях с номадическим субъектом может конструироваться по-разному в зависимости от позиции и точки зрения читателя: как именно он повернет «калейдоскоп», с какой стороны посмотрит на внутренний мир — в ту сторону и выстроится лирический сюжет, который оказывается таким же «кочующим», как и субъект.

Итак, анализ стихотворения Е. Фанайловой *Белые колготки* показал, что его субъектная организация строится на отказе от фиксированной идентичности и устойчивых субъектных границ. Неопределенность субъекта речи и адресата, постоянная смена времен и модусов, множественность голосов и точек зрения

формируют особый тип лирического субъекта, который можно определить как *номадический*.

Номадический субъект отличается от других «диффузных» форм: в отличие от трансгрессивного, он не преодолевает границу; в отличие от неосинкретического — не размывает ее. Здесь граница как таковая не возникает: субъектное пространство распадается на фрагменты, которые не стремятся к целостности. Лирический сюжет при таком типе субъекта также теряет линейность и развивается не как единая трансформация «я», а как серия вариативных фрагментов, сопоставимых с осколками калейдоскопа. Каждый раз при прочтении эти элементы могут складываться в разную конфигурацию, и сюжет оказывается столь же «кочующим», как и сам субъект.

Номадический субъект свойственен, разумеется, не только лирике Е. Фанайловой, но и многим другим образцам новейшей лирики, поскольку в ней формирование текстов, где есть нестабильность идентичности, множественность голосов и фрагментарность сюжета, становится принципиальной художественной установкой. ♡

References

- Belye kolgotki. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Белые_колготки] (Accessed 04.09.2023).
- Belye kolgotki: kak snaĭpersha iz Rossii navodila užas na vsju Čechnju. [<https://sensationalnews.net/66246-belye-kolgotki-kak-snaipersha-iz-rossii-navodila-uzhas-na-vsyu-chechnyu.html>] (Accessed 04.09.2023).
- BEZHIN, VLAD, 2023: «Belye kolgotki»: mify i pravda o pribaltiĭskikh snaĭpershakh v Chechne. [<https://www.infox.ru/usefull/297/263854-belye-kolgotki-mify-i-pravda-o-pribaltijskih-snaipersah-v-cecne>] (Accessed 04.09.2023).
- BROITMAN, SAMSON, 1999: Liričeskij sub”ekt. In: Vvedenie v literaturovedenie: literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponjatija i terminy. Ed. L. V. Chernets. Moscow: Vysshaja škola. 141–153.
- BROITMAN, SAMSON, 2004: Istoričeskaja poëtika. In: Teorija literatury. Vol. 2. Ed. N. D. Tamarchenko. Moscow: Akademija. 95.
- BROITMAN, SAMSON, 2008: Liričeskij sub”ekt. In: Poëtika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponjatij. Moscow: Kulagina, Intrada. 112–113.
- DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FÉLIX, 2010: Tysjača plato. Kapitalizm i šizofrenija. Ekaterinburg: U-Faktorija; Moscow: Astrel’.
- DUBIN, BORIS, 2006: Kniga neuspokoennosti: Boris Dubin o «Russkoj versii» Eleny Fanajlovoj. Kritičeskaja massa 1. [<https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>] (Accessed 04.09.2023).
- FANAĬLOVA, ELENA, 2011: Lena i ljudi. Moscow: Novoe izdatel’stvo.

- FATEEVA, NATALIA, 2018: K probleme «nomadičeskogo sub”ekta» v sovremennoj poézii. In: STAHL, Henrike, EVGRASHKINA, Ekaterina (eds.): Sub”ekt v novejšej russkojazyčnoj poézii — teorija i praktika. Berlin: Peter Lang. 117–127.
- KORCHAGIN, KIRILL, 2013: «Maska sdiraetsja vmeste s kožeï»: sposoby konstruirovanija sub”ekta v političeskoy poézii 2010-kh godov. *Novoe literaturnoe obozrenie* 6. [<https://magazines.gorky.media/nlo/2013/6/maska-sdiraetsya-vmeste-s-kozhej-br-sposoby-konstruirovaniya-subekta-v-politicheskoj-poezii-2010-h-godov.html>] (Accessed 04.09.2023).
- KORMAN, BORIS, 1964: *Lirika Nekrasova*. Voronež.
- LAVLINSKIJ, SERGEJ, MALKINA, VICTORIA, 2019: O kategorijakh fantastičeskogo, grotesknogo i absurdnogo. In: *Absurd, grotesk i fantastika v vizual’nykh izmerenijakh: sbornik statej*. Moscow: Editus. 17–28.
- LIPOVETSKY, MARK, 2010: Negativ negativnoj identičnosti: politika sub”ektivnosti v poézii Eleny Fanajlovoj. *Vozdukh* 2. [<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/>] (Accessed 04.09.2023).
- LOTMAN, JURI, 1996: *Vnutri mysljaščikh mirov*. Moscow: Jazyki russkoj kul’туры. (Jazyk. Semiotika. Kul’tura).
- MALKINA, VICTORIA, 2023: Tipologija liričeskikh sub”ektov. *Novyj filologičeskij vestnik* 4 (67). 20–31.
- MOŽEJKO, MARINA, 2001: Nomadologija. In: *Istorija filosofii: énciklopedija*. [<https://velikanov.ru/philosophy/nomadologija.asp>] (Accessed 09.08.2023).
- Poblašek ne bylo — Kak v Čečne postupali s Belymi kolgotkami. [<https://dzen.ru/a/ZBld8okG5yyjDwp6>] (Accessed 04.09.2023).

- SEVERSKAJA, OLGA, 2018: «Sub”ekt» sovremennoj poézii kak pragmatičeskaja peremennaja. In: STAHL, Henrike, EVGRASHKINA, Ekaterina (eds.): Sub”ekt v novejšej russkojazyčnoj poézii — teorija i praktika. Berlin: Peter Lang. 185–194.
- Snaĭpershi “Belye kolgotki”: kem oni byli na samom dele. [<https://russian7.ru/post/snaypershi-belye-kolgotki-kem-oni-by/>] (Accessed 04.09.2023).
- STAHL, HENRIKE, EVGRASHKINA, EKATERINA (EDS.), 2018: Sub”ekt v novejšej russkojazyčnoj poézii — teorija i praktika. Berlin: Peter Lang.
- ТУПА, VALERY, 2013: Diskurs / Žanr. Moscow: Intrada.
- White Tights. [https://en.wikipedia.org/wiki/White_Tights] (Accessed 04.09.2023).

Summary

The article addresses the problem of subjectivity in lyric poetry, focusing on the poem *White Tights* by Elena Fanailova. The analysis proceeds from the premise that lyric poetry, as a literary genre, is defined not through a vague category of “subjectivity” but through its specific subject organization. Following Boris Korman and Sergey Broitman, the lyric subject is understood as the bearer of speech and the encompassing point of view that structures the text. On this basis, it becomes possible to construct a typology of lyric subjects according to three criteria: the point of view on the world, the forms of speech and grammatical categories, and the stability or instability of subject boundaries. Particular attention is given to the so-called “diffuse forms” of representation, where the main bearer of speech and the dominant perspective cannot be clearly determined.

Within this typology, three types have been distinguished: the neosyncretic subject (characterized by the blurring of boundaries), the transgressive subject (crossing over boundaries), and the nomadic subject (marked by the refusal of fixed identity and structural boundaries). The notion of nomadism derives from the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari, where it is associated with rhizomatic, decentered structures of thought and culture. In post-Soviet humanities the concept has been further developed (Marina Mozhejko) and productively applied to the analysis of poetry (Natalia Fateeva). Thus, the term “nomadic subject” enables a more precise description of situations in which “I” or “we” are deprived of a stable referent, when speech positions shift freely, and lyric utterance is built on principles of fragmentation and variability.

The article demonstrates the analytical value of this category by examining Fanailova’s poem *White Tights*, which refers to the Chechen

wars and the urban myth of the so-called “sniper women” wearing white tights. At the level of language, the text reveals instability of subject positions: fluctuations of pronouns and verbal forms, changes of tenses and modes, the absence of a fixed addressee. The multiplicity of voices, together with sound repetitions (“la-la-la”), produces a sense of depersonalization and dissolution of identity. The title itself functions as a marker of cultural mythology, introducing the motif of anonymity and interchangeability. In this way, the poem embodies the main features of the nomadic subject: refusal of unity, displacement of boundaries, fragmentation of the lyric plot.

The lyric plot in this case loses linearity and is configured as a kaleidoscopic set of fragments. Instead of representing the transformation of a stable “I,” the text offers a series of unstable positions, each of which can be taken up by different speaking instances. The plot is therefore as “nomadic” as the subject itself, constantly shifting and incapable of closure.

In conclusion, the article argues that the category of the nomadic subject is not limited to a single case study, but may serve as an effective tool for describing broader tendencies of contemporary lyric poetry, where instability of identity, multiplicity of voices, and fragmentation of narrative configurations are elevated into fundamental artistic principles. The example of Fanailova demonstrates how poetic form not only reflects these processes but also constructs a mode of speaking that resists stabilization, thereby offering an alternative model of subjectivity in literature.

Малкина Виктория Яковлевна / Victoria Malkina

Малкина Виктория Яковлевна — кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Область научных интересов: поэтика исторического и готического романа, лирический сюжет, поэтика лирики, визуальное в культуре, фантастическое в лирике, историческая поэтика, историческая память в литературе.

Victoria Malkina — PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities (Moscow). Research interests: poetics of the historical and Gothic novel, lyric plot, poetics of lyric poetry, visuality in culture, the fantastic in lyric poetry, historical poetics, cultural memory in literature.

**Метаморфозы в книге
Елены Фанайловой
«С особым цинизмом»**
The Metamorphoses
in Elena Fanailova's book
With a Special Cynicism

✂ АЛЕКСАНДР МАРКОВ ▶ markovius@gmail.com

ОКСАНА ШТАЙН ▶ shtaynshtayn@gmail.com

В статье рассмотрены образы метаморфоз в центральной для темы поэтической книге Елены Фанайловой. Доказывается связь темы метаморфоз с телесной экстачностью, которую объяснил философ Владимир Бибихин. Экстачность понимается не как расставание с собой, но как концентрированность. В нарративной поэзии Фанайловой эта концентрированность означает схватывание собственного состояния до и после метаморфозы, столкновение уже не двух временных, но двух онтологических планов. Фанайлова рассматривает опыт умирания в ключе и религиозной медитации, и постоянного насилия образов, которые циничны в современной медиасреде. Бессмертие тогда понимается не как изменение экзистенциальной кодировки, но как обретение особого перволичного высказывания, требующего признания чужой боли, а значит, и особой политики отношений с другим человеком.

ФАНАЙЛОВА, МЕТАМОРФОЗЫ,
СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ, ТРАНСГРЕССИЯ,
ТЕЛЕСНОСТЬ, ЖИЗНЕННЫЙ ОПЫТ

The paper examines the imagery of metamorphoses in the poetic book of Elena Fanailova, which is pivotal to the issue. The link between the theme of metamorphosis and corporeal ecstasity, which was explained by philosopher Vladimir Bibikhin, is substantiated. Ecstasity is conceptualized not as parting with the self, but as concentratedness. In Fanailova's narrative poetry, this concentratedness means grasping one's own state before and after metamorphosis, the collision of not two temporal but two ontological perspectives. Fanailova addresses the experience of dying in the key of both religious meditation and the constant violence of images, which are cynical in the current media sphere. Immortality is then understood not as a change of existential identity coding, but as the acquisition of a distinctive first-person utterance that requires the recognition of another's pain, and thus a special politics of relationship with another person.

FANAILOVA, METAMORPHOSIS,
SOCIAL POETRY, TRANSGRESSION,
CORPOREALITY, LIFE EXPERIENCE

Внимательный читатель Елены Фанайловой замечает, сколь часты метаморфозы в ее поэзии, и что эти метаморфозы — не просто превращение одного в другое. Это не только «[п]ревращение крови и тверди в дым», но и выяснение отношений между предшествующей и последующей формой. Новая форма возмущается предыдущей, ненавидит ее, обрушивается на нее.

Это и можно назвать метасюжетом книги «С особым цинизмом»: визионерство лирической повествовательницы Фанайловой всегда обращено не на нечто высшее, а на то, что уже успело побывать и закрепиться в нашем мире, хотя бы как отражение или культурный намек. Тогда это *уже побывавшее* здесь переживается как прежнее тело, тело молодости или тело экстатического постижения окружающего мира, — а теперешнее состояние оказывается состоянием не экстаза, но аффекта.

Тело восприятия в этой метаморфозе изменилось, и оно своей данностью обступает субъект речи со всех сторон. Поэтому новое тело поневоле нападает на прежнее тело как уличение своей же собственной изменчивости, устраивает ему допрос. При этом новое тело не становится трансгрессивным. Ведь это не властная, а полностью аффективная речь, которая сохраняет статус предыдущего тела как уличающего тебя в качестве субъекта речи, — и именно благодаря этому твоя речь и может стать вдохновенной речью нового тела, собирающей образы преображенного мира, но не поддающейся очарованию этих образов и соответствующих речевых фигур.

В этой статье мы показываем, что такое понимание метаморфозы не как простой смены оболочки, но как суда над собой и постоянной постановки под вопрос своих переживаний, вполне укоренено в философских дискуссиях в русской мысли.

Поэтическая программа Фанайловой близка рассуждениям о метаморфозах в философии В. В. Библихина. Мы рассмотрим, как Библихин понимает метаморфозы, как это понимание позволяет объяснить и общий замысел книги *С особым цинизмом*, и ее отдельные образы.

Отношение Фанайловой к телесности не как к факту или вызову, но как к определенной темпоральности, разделяющей самосознание на реализм экстазов прошлого и аффекты опыта настоящего, может быть рассмотрено в разных аспектах, начиная с традиционного блейковского противопоставления невинности и опыта, воспринятого и в русской традиции (Сердечная: 78). При этом эта невинность и опыт не имеют отношения к жанровым противопоставлениям, например, идиллии невинности и элегичности опыта, как у Бродского, но разворачиваются у Фанайловой внутри одного жанра, который можно условно назвать современными метаморфозами. Фанайлова во многом принадлежит уже парадигме *contemporary art*, где жанрово-стилистическое расписание, роспись жанрово уместного, отменяется ради других принципов признания искусства.

О двучастности многих стихотворений Фанайловой, подразумевающей состояние до и после метаморфозы, критики уже писали. Наш подход во многом возник в диалоге с выводами А. А. Житенева, который писал о стихотворении Фанайловой «Перемещенные лица» 2018 года так: «“Переезд” – “переход” получает соотнесенность с телесными трансформациями субъекта, с изменениями его чувственности, что маркируется ослаблением зримого и параллельным с этим усилением аудиальности. (...) Характерно здесь появление слова “мутабор”, выступавшего в сказке инструментом волшебных превращений, а в стихотворении

приобретающего роль заклинания, призванного предохранить равно и от утраты связей с жизнью (“*taedium vitae*”), и от замыкания в собственном “я” (...) “Перемещенность”, получающая значение перехода в пространство без гарантий, во второй части стихотворения соотносится с прочитываемым в двойном смысле ключевым временным рубежом» (Житенев 2018: 102), рубежом нового года и нового бытия.

Житенев называет здесь несколько свойств поэзии Фанайловой. Это призрачность переживающего метаморфозу зрителя-созерцателя, который уже не видит, а только слышит, аффективно воспринимает свое же прежнее бытие. Это межеумочное положение субъекта речи в метаморфозах, противостоящего с помощью простого заклинания жанровым стратегиям, слишком эгоцентричным или капризным. Наконец, это сложное положение пережившего метаморфозу, который оказывается в лиминальном метафизическом состоянии, и обретает свою субъектность, только соединяя две лиминальности — уже очень определенное отношение к себе прошлому и столь же определенное ожидание совсем нового, неизведанного бытия для этого преобразившегося тела. Но самое удивительное, что эта схема метаморфозы вполне была обозначена в историко-философских работах В. В. Библихина.

Кратко изложим такую схему. Мое нынешнее тело не равно моему прошлому телу, потому что пережило метаморфозу. Мое прошлое тело было телом экстаза, оно стремилось к выходу за свои пределы, в нем был пыл молодости. Я знаю об этом потому, что могу обличить это свое прошлое тело, отнести к нему эмоционально, как к чему-то внешнему, но стремящемуся уличить меня. В результате мое нынешнее тело — тело аффектов, вовлеченного отношения к себе прошлому, ставшему образом, одной из известных

мною и названных мною форм. Не прошлое для меня призрачно, оно для меня *сверхреально*, — но я призрачен. Свою призрачность я могу преодолеть только благодаря особой открытости будущему, в которой моя метаморфоза становится выходом к новой уверенности в себе, в том, что я могу не внутри экстатического опыта, но внутри определенной заботы о себе здесь и сейчас узнать свою непреложность и свое спасение.

В статье «Место неоплатонизма в истории мысли» В. В. Бибихин декларирует метаморфозы как особенность поздней философии или «нео-» философии. Неоплатонизм — философия предстояния невыразимому, безмолвному, не нуждающемуся в словах и не требующего слов. Это постоянное уклонение от слова вводит само тело в то состояние, в котором оно чувствует себя всецело связанным этими модальностями, ему не принадлежащими. В ответ на это обступающее уклонение, тело начинает искать опору в самой открытости: «Решительное ограничение у Плотина притязаний души и ума, искусства и мысли, казалось, приглашало на сцену что-то другое, более непреложное» (Бибихин web1).

Такая открытость может быть истолкована как *теургия*, как продолжение действий божества и в нашем мире, благодаря чему и возникают модальности переживаний, и само бытие переживает о нас, когда мы связаны обстоятельствами и самими условиями нашего восприятия. Но теургию Бибихин и называет «главной метаморфозой его (Плотина) наследия» (*ibid.*) — основатель неоплатонизма оставался безмолвником, его «уникальное пользование сравнениями» было разговором, а не договариванием самим миром за божество чего-то существенного. Превращение безмолвного пользования сравнениями, на острие созерцания, когда просто не успеваешь договорить, но только сказать или

воскликнуть — в символично-аллегорическую теургию тогда и есть «метаморфоза», перемена формы.

Признак метаморфозы, по Бибахину — отношение к прежнему своему телу мысли как к чужому. Так, ученики Плотина комментируют тексты предшественников, чего сам Плотин не делал. Комментарий утверждает чуждость текущей мысли прежним телам мысли — он возвращается к ним как призрак. Не постигает их как призраки, но сам становится призраком, некоторым намеком на возможность нового тела. Он сам скорее готов принять новое тело мысли, заявить себя как «нео-», заявить новизну своих переживаний, в том числе мистических, чем согласиться с тем, что тело не претерпевает метаморфозу. Бибахин описывает утверждение символистской схоластики как метаморфозу начального переживания безмолвия, переживания своей закрытости, страха перед открытостью тебе замысла мира — метаморфоза открыта в той мере, в какой тело мистического и рационального опыта видит в себе свои текущие возможности, пусть небольшие, но уже неотменимые.

Согласно Бибахину, эти метаморфозы не раз происходят в истории мысли. В статье о Николае Кузанском для «Новой философской энциклопедии» Бибахин говорит: «Для Николая Кузанского характерны пластические метаморфозы, фигуры оживают, тяготеют к предельным параметрам, зеркало, железо, воск, циркуль, портрет, монета представляются самодеятельными и разумными» (Бибахин web2). Здесь, конечно, имеется в виду не представление о вещах в обыденном смысле, но предикация. Сами правила предикации у Николая Кузанского, с его стремлением к исчислению бесконечно малых, подразумевали, что вещь «хочет», «желает» или «принимает» что-то, что она соглашается, возмущается, смиряется.

То есть к вещи могут быть применены предикаты нашего опыта, как пришедшие на ум точные отгадки, и это описание вещи будет вполне правильным, потому что оно встраивает вещь в наш опыт. Иначе вещь будет призраком себя, некоторым аспектом свойства, исчезающим среди многообразия чувственного опыта. А так мы становимся призраками, навещаем вещь, которая может сказать о себе много и потребовать от нас обрести настоящее тело мысли, уверенность, в которой мы с полным правом говорим о вещах как отличных от их явлений.

Наконец, мастером метаморфоз Бибихин считает Антонена Арто, о котором пишет: «Торжество обновления измеряется его осязаемой телесностью. Человеческое тело преобразится так, как теперь пока еще невозможно знать. Восстав против Бога, отбросив всё, чем утешал себя человек, Антонен Арто по замечанию Деррида ждал в конце концов прямого и полного, телесно ощутимого спасения. Оно со своей стороны всегда уже готово и только ожидает человека. От него зависит сделать какие-то сейчас прочно забытые шаги» (Бибихин 2010: 310). Здесь, как мы видим, тема призрачности нашего действия, а не постигаемой реальности, собирает вокруг себя все темы, связанные с отношением старого и нового в мысли.

Как и для Плотина, для Арто тело человека должно пережить преобразующую метаморфозу, превращение в чистую светоносность. Но при этом сама речь человека не может быть эпигонским подражанием разговорам о светоносности, о чем-то благом. Напротив, пережитая метаморфоза требует восстания в речи против самой невозможности быть здесь и сейчас, против самой собственной актуальной призрачности, — чтобы утвердить режим ожидания, *чистое прибытие света мысли* как единственного правильного критерия нового тела.

Прочно забытые шаги, ритмический поиск и есть утверждение различных образов прежнего тела, вроде зеркала или пламени, как существенных для нового тела, которое ритмично превращает свою готовность быть светлым в единственный возможный режим созерцания и прошлого, и настоящего. Выяснение отношений в речи здесь оказывается утверждением небывалой телесности в самом переживании, свободным и от прежних экстазов, нуждавшихся в толковании, и от нынешних аффектов, увлекаемых энергией речи.

Таким образом, сама по себе метаморфоза еще не создает новой жизни и спасения, напротив, она может стать догматом или теургическим притязанием, то есть смешаться с аффектами нового тела. Но чистое выявление аффектов как уличающих тебя же и позволяет даже чувствуя себя призраком, лишенным прежней зречести, совершить необходимые шаги для того, чтобы столкнуться с фактической спасения, в режиме ожидания — принять спасение не как предмет экстаза, но как фактический критерий правильности своей новой телесности.

В поэзии книги Фанайловой «С особым цинизмом» (Фанайлова) тема метаморфоз оказывается не просто последовательно проведена, а усилена глубокими философскими пониманиями другого, темпоральности и телесности. Фанайлова выступает как критик обывательской версии христианства, где человек понимается как уже спасаемый и потому не подверженный метаморфозам. У Фанайловой, напротив, человек может в любой момент пережить метаморфозу, более того, уже переживает ее, поневоле обращается к своему прошлому и будущему, и замороженный этим обращением, утверждает и легитимирует эту метморфозу. Метаморфоза началась давно, например, в юности — Фанайлова упраздняет обычные сентиментально-ностальгические обертоны восприятия юности

и требует принять юность просто как точку отсчета длящихся мучительных метаморфоз:

*Пошла, как бы наркоз по венам.
Мы не будем больше говорить об этом.
Юность, ты была жестоковыйной.
Чёрствой лихорадкой малярийной.
Тоталитарной и узкокелевой.
Ты была английской солью,
царской водкой.
(«Ближе к сорока», Фанайлова: 90).*

В этом стихотворении Елены Фанайловой нет демаркационной линии между внешним/внутренним: все есть единое тело, тело власти, тело режима, тело политики и биополитики. «Наркоз по венам», которые и есть рельсы узкоколейки и одновременно гробовая теснота узкой кельи? Тело само выбирает себе гроб и само торопит себя к тому, чтобы умирать в предвестии метаморфозы. Это не аскетическое памятование о смерти, которое может оказаться слишком эгоцентричным, а признание другого, который и может начать ту комментаторскую метаморфозу, о которой говорил Бибахин — подбирать комментирующие образы, описывающие твой экзистенциал. Лирическая героиня Фанайловой стремится опередить этот комментарий, требуя желаний от вещей, как Николай Кузанский в изложении Бибахина — например, желания английской соли быть значимым опытом юности.

Хайдеггер и Юнгер, и Сартр и Дитмар Кампер говорили о линии экзистенциала, линии фронта с неоконченной войной внутри и вне себя, с единой болью, когда солью по ранам, когда солью

являешься ты сам, и агрессию ты оборачиваешь только на самого себя, трансгрессируя. Тогда, например, экспрессионизм Эгона Шиле отождествляется с документальной фотографией, как схватыванием настоящего момента (Марков: 158). По удачной формуле А. А. Житенёва, в этой книге Фанайловой «[д]иссонанс формы и содержания переживания делает очевидной взаимосвязь между его интенсивностью и немотивированностью» (Житенев 2014: 123). Этот диссонанс и есть процедура начавшейся метаморфозы, мысль о которой не блокирует метаморфозу, не ставит ее на место внутри какой-то системы понятий и образов, а наоборот, катализирует ее. Смотря на метаморфозу юности, мы успеваем увидеть только ее немотивированность, а дальнейшее размышление не упорядочивает опыт, но делает его интенсивнее. Это тот поиск опоры в собственной открытости, о котором и рассуждал В. В. Бибихин.

Но эту опору находит и другой, который переживает не менее вещественные опыты настоящего. Как и в философии XX века от Сартра до Левинаса, у Фанайловой другой — это не легитимирующая моё я инстанция, не просто созидаящая меня инстанция. Другой — это носитель другости, непохожести, который поэтому только и может быть моим спасением, или же гибелью, если другие становятся похожими друг на друга («Ад — это другие» Сартра). Другой тогда и существует, когда он не приложен только ко мне, не есть просто насильственное наделение меня субъектностью, а наоборот, не заботится о моей субъектности и потому позволяет наряду с поганым текущим состоянием всеобщего насилия возникнуть прекрасному состоянию переживания собственной прозрачности:

*...о письма смертников,
их перья и клинки.*

Слова прекрасны, получателю погано.
 Стоит вода железным ножиком у горла,
 Сверкнуть и обезглавить норовит,
 Стекланные сосудистые свёрла.
 С тобою тёмный ангел говорит.
 И лезвие волшебное горит.
 (Фанайлова: 92)

Дитмар Кампер в работах, вошедших в книгу *Тело. Насилие. Боль* (Кампер: 88), говорит о процессе мортификации как об одном из следствий опыта насилия в XX веке. Вскрывающая сама себя, анатомирующая сама себя телесность — это жестоко трансформированная телесность. Переживание настоящего не только через прямое обращение к телу (казни, пытки, претерпевания), но и через вербальный образ того, что происходит здесь и сейчас, в настоящем времени, уже становится преображенным образом, пронзенным насквозь следами насилия, в том числе, речевого.

В приведенной цитате перед нами уже не условные жанровые метафоры, а реальные телесные переживания — свёрла пуль пронизывают тело, которое готово распасться, и собирают его уже как тело, находящее свою смерть здесь и сейчас и разговаривающее с темным ангелом. Мортификация — это песнь самозабвенности, плач болящему и страдающему телу, когда боль и страдание становится текущим актуальным проявлением духовного и физического подвига:

На обоях маленький самолёт,
 Витальный летательный аппарат,
 Объятый в штопоре не сомкнёт,
 Пока ты и сам не смят. (Фанайлова: 95)

Пересечения полос от самолета в небе (самозабвенного в своем динамическом усилии) и полос на обоях (столь же увлекающих до самозабвенности) одинаково входит в штопор. Штопор — некий зазор, состояние сомкнутости, оно смыкает и поглощает историю между событием и словом Елены Фанайловой. Здесь уже, как и говорит Биbihин, невозможен комментарий, но только начальный экзистенциал освобождения от начального тела. Для основателя неоплатонизма Плотина тело с самого начала имеет изъян — оно бесстыдно, рождается бесстыдно обнаженным, поэтому заставляет стыдиться нас. Мы оказываемся жертвами агрессии своего тела.

Так и для Антонена Арто, по Биbihину, тело есть не просто бесстыдная с самого начала, но агрессивная с самого начала инстанция, потому что оно нас не спасает, но нападает на нас — морит голодом, заставляя насыщаться, будит желания, запрещая нам желать и не давая нам на это сил. Поэтому только вот это преддверие, предшествие метаморфозы только и может сделать тело в его трансгрессии другим для меня, этим нюансированным другим. Метаморфоза — это некий край такого опыта другого, метаморфоза неизбежна, но нужно путем сравнений уловить, что предшествует этой неизбежности:

*На Смоленском кладбище в затишье
Входит сила в зимние могилы,
Словно быстрая самоубийца.
Призраки стоят над кораблями
Нежное бестрепетное пламя
Пьяницы следят за миром с крыши..
(«Страна мертвых», Фанайлова: 101)*

Таково высказывание Елены Фанайловой о Ксении Петербургской, которая погребена на Смоленском кладбище. Это кладбище с историей, там есть свои адреса: Казанская, Гельсингфорская, Кронштадтская, Рождественская и Финляндская улицы. Посмотреть на Смоленское кладбище как на страну мертвых со своей картографией привычнее, это был бы жанровый взгляд, карта и территория как жанры существования и памяти об умерших. Так, шут своими цветными одеждами картографировал мир мертвых, в котором уже можно безнаказанно шутить перед королем. В наши дни появилось изучение кладбищ как некрополей, находящихся в постоянном движении, переписывающих собственные карты (Секисов).

Но посмотреть на кладбище как на море мертвых со своей навигацией и кораблями вновь прибывших душ, как это сделала Елена Фанайлова, трепетно до волнения и мифологически оправдано: такова масштабированная река Стикс с переправой, карта тут переписана полностью. *Другие* здесь и позволяют силе, которая уже причиняет миру и жизнь и смерть, действовать как контекст, в котором каждый может как корабль пройти свой путь, отстоять свою свободу. В этих строках говорится, что души, прибывающие на тот свет, души мучеников, души людей, много страдавших всю жизнь — не обреченные, но напротив, проложившие свой собственный экзистенциальный маршрут.

Метаморфозы в книге Елены Фанайловой *С особым цинизмом* являются не только превращением, трансформацией, но оказываются и поэтическим опытом мортификации, то есть опытом описания умерщвления тела. Тело субъекта речи или речь о теле субъекта, субъект о теле речи у Фанайловой рас-полагается (хочется сказать, рас-пластано или даже рас-пято) на границе аффекта,

границе состояний, экзистенциальной демаркационной линии боли и слова о боли.

Поэтическая программа Е. Фанайловой близка философской программе В. Бибихина в точке рассмотрения телесности как темпоральности, причем качественной темпоральности, предвосхищающей метаморфозу — и именно в этом предвосхищении, а не самой метаморфозе обретающей свободу. Ведь в метаморфозе действуют уже механизмы насилия и необходимости. Тогда как для Фанайловой существенна философия другого, который не насильственно создает субъекта, но напротив, своей нюансированной особостью позволяющей пережить ту фактичность бытия, в том числе нашего смертного бытия, которая предшествует любой интерпретации.

Для поэзии Елены Фанайловой, если продолжать выводы А. А. Житенева, характерен зритель-созерцатель, переживающий не только боль изображаемого тела со страницы, но и собственную боль, обычное поэтическое (в смысле привычной жанрово поэтичности) изображение которой будет уже интерпретацией. Но Фанайлова не доводит дело до интерпретации, но создает режим особой вовлеченности в жизнь, и в смерть. Вовлеченности в текущую реальность, которую Бибихин и отождествлял с особой стыдливостью другого, — каковая только и позволяет нам отнестись к начавшейся роковой метаморфозе как к обстоятельству.

Тогда мы не превращаем роковое в жанрово-стилистический момент, но как и положено в современном искусстве (*contemporary art*), относимся к нему свободно как к обстоятельству, а не как курсу нашего существования. «Тело» Е. Фанайловой есть опыт вовлеченности в биографию отдельно взятого индивида, в историю страны — реально существующей, советской или современной, или мифической страны мертвых. ♡

Литература

- БИБИХИН, В. В., WEB1: *Место неоплатонизма в истории мысли*.
[http://www.bibikhin.ru/mesto_neoplatonizma_v_istorii_mysli]
- БИБИХИН, В. В., WEB2: *Николай Кузанский*. [http://bibikhin.ru/nikolay_kuzansky]
- БИБИХИН, В. В., 2010: Поэт театральных возможностей. *Слово и событие. Писатель и литература*. Москва: Университет Дмитрия Пожарского. 288-313.
- ЖИТЕНЕВ, А. А., 2014: Разрушение катарсиса: параметры художественности в лирике Е. Фанайловой. *Известия ВГПУ*. 4 (265). 121-124.
- ЖИТЕНЕВ, А. А., 2018: Открытка и поэтический текст: особенности взаимодействия (на примере стихотворения Е. Фанайловой “Перемещенные лица”). Книга в современном мире: проблемы рецепции. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2018.
- КАМПЕР, Д., 2010: *Тело. Насилие. Боль*. Санкт-Петербург: РХГА.
- МАРКОВ, А. В., 2021: Густав Климт и Эгон Шиле в новейшей русской поэзии. *Филология и человек*. 2. 150-160.
- СЕКИСОВ, А., 2024: *Зоны отдыха. Петербургские кладбища и жизнь вокруг них*. Санкт-Петербург: Все свободны
- СЕРДЕЧНАЯ, В. В., 2013: “Русский” Блейк: переводы, исследования, аллюзии. *Язык. Словесность. Культура*. С. 78-94.
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2000: *С особым цинизмом*. Москва: Новое литературное обозрение.

Summary

Metamorphosis in Elena Fanailova's poetry is not just the transformation of one thing into another, but also the elucidation of the relationship between the preceding and the following form. This can be called the metasuite of the book *With a Special Cynicism*: the visionary nature of Fanailova's lyrical narrator is always directed not at something higher, but at something that has already had time to be in our world, if only as a reflection or a cultural hint. In this case, that which has already been there is experienced as a former body, the body of youth or the body of ecstatic comprehension of the world around us, and the present state is not a state of ecstasy, but of affect. In Vladimir Bibikhin's philosophy, the ecstatic is understood not as a transcending of its own limits, but as a singular concentration. In Fanailova's poetry, the new body willy-nilly attacks the old body as an incrimination of its own changeability, questioning it. In doing so, the new body does not become transgressive. It is not an overbearing, but a fully affective speech that retains the status of the previous body as the incriminating subject of speech, and it is precisely because of this that your speech can become the inspired speech of the new body, which collects images of the transformed world, but does not succumb to the enchantment of these images and the corresponding figures of speech.

The joint position of Bibikhin and Fanailova can be summarized as follows. My present body is not equal to my past body, because it has undergone a metamorphosis. My past body was a body of ecstasy, it aspired to transcend its limits, it had the fervor of youth. I know this because I can denounce this past body of mine, treat it emotionally, as something external but seeking to incriminate me. As a result, my present body is a body of affects, an involved relation to my past self

that has become an image, one of the forms I know and name. It is not the past that is haunting me, it is surreal to me - but I am haunting. I can overcome my phantasm only through a special openness to the future, in which my metamorphosis becomes a way out to a new self-confidence, in that I can recognize my immutability and my salvation, not within an ecstatic experience, but within a certain concern for myself here and now.

Fanailova's poetic program is close to Bibikhin's philosophical program in the point of considering corporeality as temporality, a qualitative temporality that anticipates metamorphosis, and it is in this anticipation, not in metamorphosis itself, that it finds freedom. For in metamorphosis the mechanisms of violence and necessity are already at work. For Fanailova, what is essential is the philosophy of the other, which does not forcibly establish the subject, but, on the contrary, through its nuanced particularity allows us to experience the facticity of being, including our mortal existence, which precedes any interpretation. Elena Fanailova's poetry is usually typified by a contemplative viewer who experiences not only the pain of the body depicted on the screen, but also his or her own pain. Fanailova does not bring the matter to interpretation, but sets up a mode of special engagement with life, and with death. Involvement in the ongoing reality, which Bibikhin identified with the other's special shyness, which alone allows us to treat the fatal metamorphosis that has begun as a contingency.

Александр Марков / Alexander Markov

Alexander Markov Dr. Hab. in Literature, Full Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)

Оксана Штайн / Oksana Shtayn

Oksana Shtayn - PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Social Philosophy, Ural Federal University (Russia, Yekaterinburg)



**«Идет Голем ногами
глинными»: мифомоторика
в стихах Елены Фанайловой**
“Golem walks with feet of clay”:
Mythomotorics in the Poems
of Elena Fanailova

В статье анализируется мифомоторика поэтического текста Елены Фанайловой «#Валерик» из цикла «#Лисистратапишет». Рассматривается роль контаминации нескольких мифологий: еврейской, греческой и христианской. Особое внимание уделяется еще двум аспектам: отсылке к лермонтовскому претексту (стихотворению «Валерик») и трагедии блогера Павла Петеля, которые развивают мифологический образ реки смерти. Анализ стихотворения позволяет выделить особую роль мессианского мифа, реализация которого коррелирует с идеями Вальтера Бенямина. Делается вывод, что Голем-Телем как центральный образ стихотворения становится особым воплощением беняминовского ангела истории и, несмотря на то что мировой кошмар не уравновешивается победой добра, мир стихотворений Фанайловой не безнадежен.

МИФОМОТОРИКА, ЕЛЕНА
ФАНАЙЛОВА, НОВЕЙШАЯ ПОЭЗИЯ,
МЕССИАНСКИЙ МИФ, М.Ю.
ЛЕРМОНТОВ, ВАЛЕРИК, РЕКА СМЕРТИ

The author of the article analyzes the mythomatorics of Elena Fanailova's poetic text “#Valerik” from the cycle “#Lisistratapishet”. He examines the role of the contamination of several mythologies: Jewish, Greek, and Christian. He pays special attention to two other aspects: reference to the Lermontovian pretext (the poem “Valerik”) and the tragedy of the blogger Pavel Petel, which develop the mythological image of the river of death. The analysis of the poem allows us to highlight the special role of the messianic myth, the realization of which correlates with the ideas of Walter Benjamin. The author of the article concludes that Golem-Telem as the central image of the poem becomes a special incarnation of Benjamin's angel of history and despite the fact that the world's nightmare is not balanced by the triumph of good, the world of Fanailova's poems is not hopeless.

MYTHOMOTORICS, ELENA FANAILOVA,
CONTEMPORARY POETRY, MESSIANIC
MYTH, M.YU. LERMONTOV,
VALERIK, RIVER OF DEATH

Ян Ассман в книге «Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности» (1992) предлагает понятие «мифомоторика», относящееся «к тому формирующему представлению о себе и направляющему деятельность значению, которое он [миф — А.М.] имеет для настоящего, к той ориентирующей силе, которой он обладает для группы в определенной ситуации» (Ассман 2004: 84). Это понятие, как представляется, помогает преодолеть разрыв между классическим и бартовским пониманием мифа как идеологического знака (Барт 2019: 272), обнажая социокультурную природу любой мифологии.

В новейшей поэзии, в частности — в политической, функция мифа тоже сильно трансформирована (в т.ч. бартовской «Мифологией» и анализом идеологий). Поэтому имеет смысл говорить не просто о «мифопоэтике», а о мифомоторике и её социальной и политической репрезентации как властных дискурсов, так и способов сопротивления им. Примером такой репрезентации и является поэтический текст Елены Фанайловой «#Валерик» из цикла «#Лисистратапишет», опубликованный в социальной сети Facebook в 2021 году:

#Лисистратапишет #Валерик

*Идет Голем ногами глинными длинными
Проваливаясь по колени
Полями минными И мины мнет как раковины
И взрывы слух его
не оглушают А только демоническое пенье
Дает ему ритмический
рисунок шага и спросонок он думает: где важная бумага? Безумье
и отвага Неразрушимость в старом мире тленья
Увага, пацаны, увага, тревога
всем постам воздушным и земным
Пошлите смс начальству и родным
Голем идет и мертвых поднимает*

И топчет как слониха в ярости ростки предательства и глупости и старости ментальной Пинком он опрокидывает системы ПВО и звон кандалный и медальный Визжит зарезанный как поросенок Ни холотроп, ни ада торжество. Страны (одно) холодное дыханье Не достигает больше ничего

Когда я был с тобой. Когда ты сохранил и самиздат-архив, и ебнутый винил, библиотеку деда, письма мёртвой матери Надменные сухие комментарии Курортные открытки, недобитки Карусели в Пратере О демоны любви, о чокнутые париш, читатели газет, войны свидетели. Я ставлю на кон жизнь свою, и мне там хуй наны. Огонь на станциях горит о мертвом пете Его передают в степи как знак восстания. И капитаны поднимают флаги, читают старые забытые бумаги и помнят опыт свой сопротивления. На ставку и генштаб давно забили Мы сами можем это рокабилли Учитывая все потери поколения, мы лучшие из нас.

Идет Телем говном неkopаный И воины врастают по уши Когда б я был один, то был бы в ясности Но я с тобой до самой смерти, матушка, и мой отец, и дело осложняется Простым людским товариществом Когда б я был один, то см-ть мне частности. Я не держался никогда за дерево, за землю и металл. Одни огонь, вода мне были братьями. Мои доспехи делаются платьями, в которых ты меня когда-то обнимал, не помня зла. Как Лермонтов писал подружке в студию столичную: мы можем обсудить тут наше личное, но речка Валерик меж нами пролегла.

(Фанайлова 2021)

В процитированном тексте мы видим контаминацию нескольких мифологий: еврейской («Голем»), греческой («Телем») и христианской («демоны», апокалипсис и воскрешение мёртвых). Сама Фанайлова в комментариях интерпретирует центральный образ Голема следующим образом: «про Голема все понятно. его образ и фигура уже 2 недели почему-то со мной. Голем Восточной Европы, образ чешской алхимии, внеморальное существо силы, которое расставит всё по местам. Его сила и воля ужасны» (Фанайлова 2021). Пражский голем, к которому отсылает этот комментарий, в еврейской мифологии является символом народной мести и сопротивления злу (Аверинцев 2008: 255–256). Расширением этой мифологемы служит то, что Голем в первом строфоиде ритмически уподобляется Телему в третьем, т.е. древнегреческой фигуре старого циклопа-предсказателя, предвидевшего ослепление Полифема Одиссеем:

*Некогда был здесь один предсказатель великий и мудрый,
Телем, Эвримиев сын, знаменитейший в людях всевидец;
Жил и состарился он, прорицая, в земле у циклопов.
Ведая все, что должно совершиться в грядущем, предрек он
Мне, что рука Одиссеева зренье мое уничтожит.
(Гомер 2000: 106)*

Подобная контаминация переплетает мессианский мотив («Голем идет и мертвых поднимает») с мотивом предсказания, которому не внимают, усиливая связь мифологического и политического слоев текста, т.к. Голем-Телем движется среди войн, бомбардировок, солдат, демонов, холотропного дыхания, смсок, клише и поговорок: «Ни холотроп, ни ада торжество. Страны (одно) холодное

дыханье Не достигает больше ничего» (Фанайлова 2021). Особую роль в таком апокалипсисе играют еще два аспекта: отсылка к лермонтовскому претексту (стихотворению «Валерик») и трагедии блогера Павла Петеля.

«Валерик» (1840) М.Ю. Лермонтова, согласно «Лермонтовской энциклопедии», выражает антивоенные мотивы: «...автор полемизирует с официозным воззрением на войну с горцами, с поверхностным, бьющим на внешние эффекты её изображением. Особый трагизм ситуации, по мысли Лермонтова, придаёт то, что горские племена, к которым поэт относится с уважением и любовью, и русские солдаты, на стороне которых он воюет, вынуждены убивать друг друга, вместо того чтобы жить в мире и братстве» (Пульхритудова 1981). Эта позиция наиболее четко выражается в следующих строках, где дается образ «реки смерти»:

*Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?
Галуб прервал мое мечтанье,
Ударив по плечу; он был
Кунак мой: я его спросил,
Как месту этому названье?
Он отвечал мне: «Валерик,
А перевесть на ваш язык,
Так будет речка смерти: верно,
Дано старинными людьми».
— А сколько их дралось примерно*

Сегодня? — Тысяч до семи.
 — А много горцы потеряли?
 — Как знать? — зачем вы не считали!
 «Да! будет, — кто-то тут сказал, —
 Им в память этот день кровавый!»
 Чеченец посмотрел лукаво
 И головою покачал.
 (Лермонтов 2014: 334)

Река Валерик — это еще и псевдоним режиссера, снявшего фильм «Тихий голос» про гомосексуального борца из Чечни: «Валерик — это название реки в Чечне. Валерг по-чеченски — “смерть, умереть, исчезнуть”. “Река смерти” получается. Это исторически важная река для Чечни, потому что во время колониального завоевания Кавказа по ней проходил рубеж, в 1840 году там было сражение ополченцев за независимость. В этой битве погибло очень много чеченцев. Реку так называли, потому что тел, крови было так много, что вода стала красной» (Хазов-Кассиа 2021). Фанайлова перечитывает Лермонтова в связи с интервью Сергея Хазова-Кассиа с этим режиссером на «Радио Свобода», что усугубляет наложение политического, мифологического и интертекстуального пластов в тексте, когда река смерти превращается в море крови.

Предыдущий аспект усиливает еще один факт — отсылка к истории смерти и похорон часто выступавшего в образе женщины блогера Павла Петеля, который погиб в ДТП 4 апреля 2020 года и прах которого долго не могли доставить в Украину (Монахова 2020): «Огонь на станциях горит о мертвом петеле Его передают в степи как знак восстания» (Фанайлова 2021).

Отсылка на Лермонтова в тексте Фанайловой дана также и на формальном уровне — её текст так же «послание», только значение «реки смерти» усугубляется указанными современными реалиями: «Мои доспехи делаются платьями, в которых ты меня когда-то обнимал, не помня зла. Как Лермонтов писал подруге в студию столичную: мы можем обсудить тут наше личное, но речка Валерик меж нами пролегла» (Фанайлова 2021). У Лермонтова концептуальный слой его послания реализуется в следующих строках, создающих оппозицию между привилегированной столичной жизнью и колониальной реальностью:

Но я боюсь вам наскучить,
забавах света вам смешны
Тревоги дикие войны;
Свой ум вы не привыкли мучить
Тяжелой думой о конце;
На вашем молодом лице
Следов заботы и печали
Не отыскать, и вы едва ли
Вблизи когда-нибудь видали,
Как умирают. Дай вам Бог
И не видать: иных тревог
Довольно есть. В самозабвенье
Не лучше ль кончить жизни путь?
И беспробудным сном заснуть
С мечтой о близком пробужденье?
Теперь прощайте: если вас
Мой безыскусственный рассказ
Развеселит, займет хоть малость,

Я буду счастлив. А не так? —
 Простите мне его как шалость
 И тихо молвите: чуждак!..
 (Лермонтов 2014: 334–335)

Если же рассматривать концептуальный слой текста Фанайловой, то возникает справедливый вопрос: «Зачем избрана такая форма репрезентации современности?». Тут уже недостаточно просто сказать про её работу с языком и метафорикой, начатую с «Балтийского дневника» (2008). Хотя стоит учитывать, что в суггестивной образности текста «#Валерик» проскальзывает связь не только с (пост) концептуальной политикой субъекта в идеологизированных порядках дискурса, но и с (пост)метареалистической онтологией и мифопоэтикой: «...как у Парщикова в “Я жил на поле Полтавской битвы” (“царь награждает”) и в постсоветской “Нефти” — мифопоэтика и метафизика становятся способом анализа символических порядков идеологии, так и у Фанайловой каскад отсылок, осколков мифов и идеологем — это элемент оптики высвечивающей метафизику (сущностные основания) “мертвой страны”, “русского мира”. Отличие же от техники Парщикова заключается как в расколе метафорической связности, в нарочитой противоречивости субъекта, находящегося то внутри идеологических фантазмов, то вовне, так и в разрушении цельности высказывания и стиховой структуры» (Масалов 2023:179).

Для более подробного анализа взглянем на вторую строфу. Во-первых, в ней обнаруживается отсылка к неподцензурному опыту: «Когда ты сохранил и самиздат-архив, и ебнутый винил, библиотеку деда, письма мёртвой матери Надменные сухие комментарии Курортные открытки, недобитки» (Фанайлова 2021).

Во-вторых, развивается мотив сопротивления: «И капитаны поднимают флаги, читают старые забытые бумаги и помнят опыт свой сопротивления» (Фанайлова 2021). В-третьих, стирается граница между субъектом и адресатом: «Учитывая все потери поколения, мы лучшие из нас» (Фанайлова 2021). Из этого выходит, что миф о Големе-Телеме аккумулирует культурную память, при этом выстраивая некий нарратив надежды (мессианский миф), не случайно ведь, что речь в тексте принадлежит Лисистрате, остановившей войну в претексте (Аристофан 2000), однако сможет ли это повторить Лисистрата в XXI веке — пока неизвестно.

Мессианский миф текста «#Валерик» противопоставляется «росткам предательства и глупости и старости ментальной» и «системам ПВО», но река смерти и море крови не прекращают свое течение: «Идет Телем говном некопанный И воины врастают по уши Когда б я был один, то был бы в ясности Но я с тобой до самой смерти, матушка, и мой отец, и дело осложняется Простым людским товариществом Когда б я был один, то см-ть мне частности» (Фанайлова 2021). Подобную реализацию мессианского мифа можно обнаружить в работе «О понятии истории» Вальтера Беньямина: «Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрерывно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам» (Беньямин 2012: 242). Иными словами, Голем-Телем — это ангел истории / ангел исторической травмы, т.к. он становится воплощением не только индивидуальной мифомоторики Фанайловой, но и коллективной памяти о травматичном прошлом и настоящем от колониальных войн XIX-го века до геополитических катастроф XXI-го. И с одной стороны, он ужасен и рушит всё на своем пути. С другой стороны,

он поднимает мертвых и исцеляет травмы. С одной стороны, дела не поправляются. С другой, сопротивление остается даже на фоне ужаса и войн.

Начиная с «Балтийского дневника» (2008) Фанайлова дает своим персонажам героический практически мессианский голос перед лицом русского ада, что особенно видно в цикле «#Разговоры с Дьяволом» (Фанайлова 2022). Однако это не героический миф в типичном смысле, это не «тысячеликий герой» (Кэмпбэлл 1997), а мировой кошмар не уравнивается победой добра. Мифомоторика её текстов репрезентирует фрагменты культурной памяти и актуализирует всю взвесь русского сознания, которая перемалывается в цитатах и образах. Мир стихотворений Фанайловой — воплощение русского ада, но он не безнадежен, как мы увидели в тексте «#Валерик». ♡

Литература

- АВЕРИНЦЕВ, С.С., 1980: Голем // *Мифы народов мира. Энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия.
- АРИСТОФАН, 2000: *Лисистрата* // Он же. *Комедии. Фрагменты* / пер. А. Пиотровского; издание подготовил В.Н. Ярхо; отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Ладомир: Наука.
- АССМАН, Я., 2004: *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности* / Пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры.
- БАРТ, Р., 2019: *Мифологии* / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект.
- БЕНЬЯМИН, В. 2012: *О понятии истории* // Он же. *Учение о подобию. Медиаэстетические произведения*. М.: РГГУ.
- ГОМЕР, 2000: *Одиссея* / пер. В.А. Жуковского; издание подготовил В.Н. Ярхо; отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Наука.
- КЭМПБЕЛЛ, ДЖ., 1997: *Тысячеликий герой*. М.: АСТ. [<http://library.lgaki.info:404/2017/КэмпбеллТысячеликийгерой.pdf>] (25.02.2025)
- ЛЕРМОНТОВ, М.Ю., 2014: *Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихотворения* / отв. ред. тома Н.Г. Охотин. СПб.: Издательство Пушкинского Дома.
- МАСАЛОВ, А.Е., 2023: *Историческая память / историческая травма (поэзия Е. Фанайловой и С. Львовского) // Память как история и воображение: коллективная монография* / сост. и ред. В.Я. Малкина, А.В. Корчинский, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус.

- МОНАХОВА, К., 2020: Прах погибшего в ДТП блогера Павла Петеля передали родным // *Вечерняя Москва*. 13 апреля [https://vm.ru/news/793426-prah-pogibshego-v-dtp-blogera-pavla-petelya-peredali-rodnum] (25.02.2025)
- ПУЛЬХРИТУДОВА, Е.М., 1981: «Валерик» // *Лермонтовская энциклопедия* / Гл. ред. В.А. Мануйлов, Редкол.: И.Л. Андроников, В.Г. Базанов, А.С. Бушмин, В.Э. Вацуро, В.В. Жданов, М.Б. Храпченко. М.: Советская Энциклопедия. [https://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/lre/lre-0785.htm] (25.02.2025)
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2021: #Валерик // Facebook. 18 апреля [https://www.facebook.com/fanailovae/posts/pfbidovUv7hiPDe85Rehre4E7natsUvyHhcRnquZp6USc6E5ZWfVErf4XpW2XTx7objoUPl] (25.02.2025)
- ФАНАЙЛОВА, Е., 2022: #РазговорысДьяволом // *Транслит*. № 25.
- ХАЗОВ-КАССИА, С., 2021: Река смерти. Запрещенный фильм о чеченском гее и его режиссер // *Радио Свобода*. 17 апреля [https://www.svoboda.org/a/31203586.html] (25.02.2025)

Povzetek

V razpravi analiziramo mitomotorika pesniškega besedila Jelene Fanajlove #Valerik iz cikla #Lisistratapiše. Obravnavamo se vlogo kontaminacije več mitologij: judovske, grške in krščanske. Posebna pozornost je ob tem namenjena dvema vidikoma: sklicevanju na predtekst Lermontova (pesem Valerik) in tragediji blogerja Pavla Petela, v katerih avtorja razvijata mitološko podobo reke smrti. Analiza pesnitve omogoča izpostaviti posebno vlogo mesijanskega mita, ki se udejanja v korelaciji z idejami Walterja Benjamina. V sklepu ugotovimo, da Golem-Telem kot osrednja podoba pesmi postane posebno utelešenje Benjaminovega angela zgodovine in da kljub temu, da se svetovna grozljivost ne izravna z zmago dobrega, svet pesnitev Fanajlove ni brezupen.

Алексей Евгеньевич Масалов

Масалов Алексей Евгеньевич, кандидат филологических наук Российского государственного гуманитарного университета.

**Образ «публичной
женщины» в одноимённом
цикле Елены Фанайловой:
между популярной культуры
00-х и эмансипаторными
практиками субъекта**
Image of the “Public Woman”
in the Elena Fanailova’s Poetry
Series: between 2000-s Popular
Culture and Emancipation
Practices of Speaking Subject

Статья рассматривает цикл Елены Фанайловой «Публичная женщина» в контексте гендерных исследований. Центральный образ текста анализируется с точки зрения влияния объективизации, мужских фантазий и популярной культуры, а также с точки зрения феминистской критики дискурса. Исследование нацелено показать, как поэтический текст отражает рефлексию двойственности образа женщины.

СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ, ФАНАЙЛОВА,
ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ,
МУЖСКОЙ ВЗГЛЯД, ЭМАНСИПАЦИЯ

An article analyzes Elena Fanailova's "Public Woman" in the frame of gender studies. The central image of woman explored by objectivization and male fantasy point of view, represented in popular culture of the epoch, and by other feminist critical view. Work tries to show, how poetry represents reflection of woman image's dualism.

CONTEMPORARY POETRY,
FANAILOVA, GENDER STUDIES,
MALE GAZE, EMANCIPATION

С 1990-х годов на постсоветском пространстве начинают публиковаться ключевые гендерные исследования: например, в 1997 году «Алетейя» издаёт «Второй пол» Симоны де Бовуар. Расширение исследовательской базы делает возможной феминистскую критику дискурса и приводит к попыткам пересобрать канон с учётом женского/ эмансипаторного письма. Параллельно в популярной культуре делается устойчивым иной женский образ – сексуализированная «русская Барби» с обесцвеченными волосами в мини-юбке, шубе и тёмных очках. Её статус прямо коррелирует с положением её вожделеющих, причём это и мужчины, желающие завладеть ею, и женщины, желающие ею стать. Ситуация, в рамках которой женщина стремится одновременно эмансипироваться и достичь сексуализированного идеала своей эпохи, порождает переменчивый и двойственный дискурс, частью которого является и цикл Елены Фанайловой «Публичная женщина» (Воздух, №1, 2009). Зная, что этот образ имеет отношение к publicity, можно найти немало текстуальных сходений с хитами 00-х и 10-х, посвящёнными любви к «идеальной женщине». Несмотря на то, что не все треки были выпущены на момент публикации цикла, проводимая с их помощью контекстуализация может свидетельствовать об устойчивых тропах и приёмах описания одного и того же мигрирующего в культуру разных лет образа.

ЖЕНЩИНА, НА КОТОРУЮ СМОТРЯТ

Стоит обозначить, что «публичная» в данном случае означает не только «проституированная», но и «обладающая публичностью» – точно такой же, какой обладают актёры, исполнители

и другие медийные фигуры, чей успех напрямую зависит от взгляда наблюдателя. Восприятие селебрити в культуре оказывается связано одновременно с доступностью и недостижимостью, потому что и роскошь кинофестивалей, и выход в магазин за стаканчиком кофе зафиксированы во всех деталях и услужливо предоставлены зрителю во множестве медиа. Сопровождаемая ощущением постоянного наблюдения, «публичная женщина» является объектом не только желания, но и романтизации – в том числе со стороны женщин, для которых она – Другая, идеальная. В цикле Фанайловой «такая» женщина превращается в «эту» женщину, превращается из объекта в действующий субъект. Поэтическая речь деконструирует созданную популярной культурой концепцию и пытается очеловечить её, наполнить непосредственной – а не опосредованной через смотрящего – субъектностью. Привлекательный женский образ, который через телеэкраны и модные вечеринки воспроизводится в реальности, продолжает существовать как объект наслаждения – в том числе наслаждения для глаза, поэтому мы можем интерпретировать его с помощью теории взгляда. В рамках анализа гендерных аспектов кинонарратива исследовательница Лора Малви ввела термин «male gaze» («мужской взгляд»), в эссе «Visual pleasure and narrative cinema» она указывает на то, что кино репрезентирует не женщину, а фантазию о ней: «В мире, где царит сексуальный дисбаланс, удовольствие от созерцания разделено между активным/мужским и пассивным/женским. Определяющий мужской взгляд проецирует свою фантазию на женскую фигуру, которая соответствующим образом стилизована. В их традиционной эксгибиционистской роли на женщин одновременно смотрят и выставляют напоказ. При этом в их внешность

1 One can only be the subject of the discourse. One knows that, in French, with *je (I)*, one must mark the gender as soon as one uses it in relation to past participles and adjectives. In English, where the same kind of obligation does not exist, a locutor, when a sociological woman, must in one way or another, that is, with a certain number of clauses, make her sex public. (Wittig 1985: 5)

2 Джудит Батлер в книге «Гендерное беспокойство», вслед за Мишелем Фуко, обращается к образу андрогина и/или гермафродита как к фигуре отсутствия, которую можно рассматривать как лишённую гендера на социальном и дискурсивном уровне (Butler 1990).

закладывается сильное визуальное и эротическое воздействие, так что можно сказать, что их значение – быть-объектом-взгляда» (Mulvey 1975: 12).

По сути, мы имеем дело с объектом, который одновременно можно идентифицировать как воображаемый и как уже реализовавший фантазию. То есть, некая «форма женщины» на экране отвечает конкретным желаниям и представлениям главного героя/ режиссёра/ сценариста фильма, но в то же время продолжает продуцировать объективирующие интерпретации уже через экран. На исходные функции объекта наслаиваются те, которыми его наделяет зритель. Благодаря этому своеобразному эффекту наблюдателя создаётся ощущение что в Ней всегда есть какая-то загадка, хотя в ней нет абсолютно ничего, не обусловленного фантазией мужчины.

«Looked-at-ness» и «публичность» публичной женщины имеют много общего: в рамках поэтики Фанайловой можно наблюдать схожий процесс конструирования таинственности из её тотального отсутствия. Дискурс, заимствованный из популярной культуры, экспонирует женский объект – тем более названный публичным, то есть вне постоянного воздействия публики не имеющим смысла и функционала. Предсказуемо, что, даже очеловеченная посредством эмансипаторных практик, она сохраняет «нечеловеческий» флёр, вызывая проявлениями личного «эффект зловещей долины». Внедряя в повествование нечто, не заложенное в него наблюдателем¹, чисто мужская в этом контексте прерогатива семантически значимого действия передаётся о-объекту. И эта форма, не женская и не мужская, пугает зрителя классического прокатного кино или восторженного поклонника роковой красавицы².

МНИМОЕ ПРЕВОСХОДСТВО И ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ СТРАХ

Мужской взгляд создает сексуальный и сексуализированный образ роковой красотки, которая обладает властью над мужчинами, причины которой самим мужчинам малопонятны, – у Фанайловой мужчины «персонажи её пьесы». При этом такая «красотка» кажется безразличной к истинной силе собственной привлекательности, и либо пользуется ею неосознанно, либо воспринимает мужское внимание как должное (важно здесь помнить, что она – всё ещё продукт мужской фантазии, сознание и воля как таковые у неё отсутствуют). Мужчинам её жизнь кажется лёгкой и увлекательной, так как её возможный труд кардинально отличается от мужского труда. Её позиция ощущается как позиция превосходства, не поддающаяся контролю «мужскими» инструментами – во многом благодаря тому, что женщина-идеал как объект любования, как мы уже говорили, наделена недоступностью (условно говоря, «смотреть можно, трогать нельзя»).

Алексей Воробьёв:

Сумасшедшая

Её утро, как обычно, в 22 часа:

Запрыгнуть в лабутены и успеть накраситься.

И, закрыв глаза, улыбается.

Она живёт, как будто каждый вечер – пятница.

Одной улыбкой разбивает сердце, но она

Просто любит засыпать и танцевать одна.

И закрыв глаза, улыбается.

Все смотрят на неё, и ей это нравится.

(Воробьев 2015)

Елена Фанайлова:

Публичная женщина

Ей благодать ни за что даруется

Но боже мой она гримируется

Никак не может успокоиться

Это входит в дурную привычку

У неё чёрный лифчик и белые чулки

Лаковые каблук

(Фанайлова 2009)

Особенно значимым в песне Воробьева является мотив постоянного наблюдения, в рамках которого «и ей это нравится» – это не проявление удовольствия, а буквально условие существования подобного образа в поп-дискурсе. Ещё одним ярким примером эротизации женской чувственности, в рамках которой субъект-мужчина испытывает эмоции на грани ненависти, это «Текила-любовь» Валерия Меладзе (2000), на момент создания цикла уже ставшая популярной. Здесь лирического субъекта пугает страстность женщины, но в то же время этот страх является побочным продуктом его собственной фантазии: «Она тигровая, она пещерная/ И я убью её когда-нибудь» (Меладзе 2003). «Убийство» идеальной женщины может также состояться, когда из недоступного конструкта для любования она становится объектом пользования.

Подобный экспрессивный типаж возникает и в других хитах поп-исполнителей 2010-х: Егора Крида («Невеста», «Самая-самая»,

«Где ты, где я»), группы «Пицца» («Оружие», «Тебя одну») и др. Однако, демонстрируя неисключительную его принадлежность постсоветской культуре, Фанайлова внедряет в нарратив упоминание сцены стриптиза Светланы Светличной в «Бриллиантовой руке» («С её тела падает жаркое платье/ Как с актрисой Светличной»). Несмотря на то, что героиня Светличной позиционировалась как отрицательный персонаж, имеющий тесную связь с «проклятым капитализмом» и активным потреблением, Светличную (именно в рамках данной роли) можно назвать советской Мерилин Монро. Не приходится говорить о чёткой принадлежности фанайловского цикла временной рамке 00-х, и тем не менее, она нашла отражение в тексте. В частности, в описании внешнего вида «публичной женщины»: цветные колготки, колье Сваровски, левайсы и пр. Некоторые фрагменты, связанные с обязательностью слежки за модой, очень иллюстративны:

*Она надевает чулки и боди
Серебряной кольчуги нечто вроде,
А сверху носит Levi's и худи
(Фанайлова 2009)*

Продолжая аналогию «красота – страшная сила», одежда героини становится её доспехом, обеспечивающим продление статуса «элиты». Вместе с тем, «male gaze» предполагает и сопротивление вовлечению в коллективное желание наблюдателей, становящееся властью привлекательной женщины. Её же сексуальность в момент непосредственного проявления делает её «падшей» и лишает таинственного ореола недоступности³. Люс Иригарей, рассуждая об образе женщины как об образе Другого, указывает на желание

3
The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety: preoccupation with the reenactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object (an avenue typified by the concerns of the film noir); or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous (hence over-valuation, the cult of the female star) (Irigaray 1985: 60).

4
 ...ее [фото модели] главная функция не эстетическая, задача здесь в том, чтобы показать не «красивое тело», подчиненное каноническим правилам пластического совершенства, а тело «деформированное», реализующее собой некую общую формальную схему, то есть структуру; отсюда следует, что тело фото модели – ничье тело, это чистая форма, которая не терпит никакого атрибута (нельзя сказать, что оно такое-то или такое-то) и, по своей образной тавтологии, отсылает к самой же одежде; одежда должна здесь обозначать не какое-либо округлое, вытянутое или же миниатюрное тело, но лишь себя самое, в своей обобщенности, через посредство абсолютного тела фото модели (Барт 2003: 154).

мужчины демистифицировать её с помощью непосредственного телесного контакта. Во время полового акта женщина уязвима, и именно на нём концентрируется негативная сторона мужского взгляда. Доступность секса ассоциируется и с доступностью одежды – так как всё это относится к элементам женского статуса. Таким образом становится возможным развенчание властной притягательности с помощью образа «дешевки»: «Согласен, она никто, / Твоя королева ню / В красном дешёвом белье». Дешёвое бельё, как и далее по тексту поддельное кольцо, напрямую влияют на символическую ценность женщины (а иногда и на буквальную цену) – и вновь указывают на её объектный статус в подобной оптике. Одежда в целом оказывается вариантом репрезентации гендера, и в ситуациях столкновения с «идеальной одеждой» вновь появляется пустота, отсутствие семантики, которое само по себе становится ценностью мысли об одежде *per se*. Об этой особенности семиотического статуса одежды – исключительно одежды женщины – пишет⁴, например, Ролан Барт.

Невозможность «разоблачения» роковой красавицы, её холодное и расчётливое отношение к чувственной стороне жизни пугает героя-мужчину и напоминает ему скорее о смерти, чем о любви:

*Кто она есть —
 Ни поцеловать ни выпить ни съесть
 Бессмертная как Ван Дамм
 Настоящая жесть.
 (Фанайлова 2009)*

Видимое «бессмертие», кроме бессмертия образа роковой красавицы, указывает на отсутствие возрастных/ временных изменений у объекта, над которым совершается действие. И «поцеловать», и «выпить», и «съесть» – это всё совершённые действия, не предполагающие в данном случае никакой встречной интенции. Всё это – попытки сделать дистанцированный объект желания частью себя, приблизить его и познать. Можно назвать такие действия вариацией полового акта в рамках того, как процесс «разоблачения женщины» понимает Иригарей. Или, вслед за Моник Виттиг, подумать над ними как над дискурсивными инструментами, выражающими исключительную свободу действия мужчины⁵. В цикле Фанайловой мы видим, как субъект-мужчина, чья речь как бы репрезентирует типичное взаимодействие с собственной фантазией, пытается «познать» женщину на эмпирическом уровне, частично разрушая им же созданную символическую конструкцию.

ПРИСВОЕНИЕ ЭМОЦИИ

И всё же, в ситуации субъект-объектных отношений там, где мужчина может помыслить субъект-субъектные (например, при поцелуе, где можно представить вовлечение женщины в процесс как её эмоциональный ответ), субъект предсказуемо оказывается напуган отсутствием реакции. То, что казалось ему видимой недоступностью кокетки, может оказаться недоступностью эмоций вообще. Не похожая на человека («Твоя королева фавелл/ Ступает в Пушкинский переход/ Мертвенная как мел»), женщина-объект абсолютно покорна, но едва ли эту покорность можно назвать осознанной. Мужчина, даже находясь в ситуации

5 Rather than an exclusive tactic of masculinist signifying economies, dialectical appropriation and suppression of the Other is one tactic among many, deployed centrally but not exclusively in the service of expanding and rationalizing the masculinist domain (Butler 1990: 19)

6
If women were the equals of men, men would no longer equal themselves. Why then should women resemble what men would have ceased to be? If we define men within a gender framework, they are first and foremost dominants with characteristics that enable them to remain dominants. (Delphy 2005: 40).

7
Сектор Газа. Лирика.
URL: Сектор Газа (Sektor Gaza) – Лирика (Lyrics) Lyrics | Genius Lyrics (Дата обращения: 29.11.2024)

формального присвоения, может добиваться реакции, отсутствие которой вновь оборачивает эти отношения в заведомо зависимые: женщина (объект) зависит от мужчины (субъект) физически, а он от неё – эмоционально. Присвоение, по Люс Иригарей, делает женщину более «земной» и абсолютно нестрашной, вовлечённой в чувственный акт и в его рамках обретающей субъектность, пусть и опосредованно. В рамках мужского взгляда присвоение, однако, не может предоставить женщине привилегию испытывать чувства, не вызванные никакими внешними причинами, так как это слишком роднит её с мужчинами⁶ – чего модель говорения о Другом допустить не может.

Если всё же представить, что бытовая/ эмпирическая уязвимость женщины всё же порождает у неё реакцию, то в этот момент она из воображаемого объекта удовольствия становится актором чувствования. У неё, пусть и в рамках безусловного согласия с действиями мужчины, появляется возможность инициативы, индивидуального решения и позитивного, непредсказуемого поведения. Это частично сообщает ей отнятую субъектность и открывает путь к развитию чувствительного, а не чувственного образа девочки, при описании которого преобладает уже не вещный/ материальный дискурс, а эмоциональный.

Группа «Сектор Газа»:

Лирика

Ты со мною забудь обо всём,
Эта ночь нам покажется сном,
Я возьму тебя и прижму, как родную дочь⁷
(Сектор Газа 1993)

Елена Фанайлова:

Публичная женщина

Знаю он любит меня и желает

В смысле хочет но молчит

Иногда мне кажется: щас залает

Мой мальчик, мой друг и брат, меч и щит

(Фанайлова 2009)

Здесь момент единения обретает трансцендентность, и в рамках непосредственного говорения мужчина и женщина кажутся равными, в первую очередь равно чувствующими. Эмоциональные характеристики, которыми наделяется партнёр – «родная дочь», «мой мальчик» – свидетельствуют о попытке переосмыслить телесный опыт. В этом контексте отсутствующее сопротивление женщины и, тем более, эксплицитное проявление её желания делает её открытость позитивной характеристикой, намекая на совместное расширение опыта. Здесь проявляется явственный запрос на *человеческие отношения*, которые невозможны с роковой красоткой. Предельно непосредственные в собственном поиске эмоциональной близости образы знакомы русскому читателю ещё с «Преступления и наказания», где подобная наивность становится едва ли не признаком святости. Однако святость, как и абсолютная греховность, не являются характеристиками живого человека.

Более «истинно женское» (с точки зрения поп-культуры) проявляется в риторике жертвенности: отчуждение от ценных для мужчин характеристик рифмуется с дискурсом страдания. В позиционирование доступной женщины внедряется сюжет

8
 М. Максимова. Труд-
 ный возраст. URL:
 Трудный возраст
 — МакСим (Дата об-
 ращения: 29.11.2024)

о «несении креста» и практически мученичестве. Однако этот сюжет больше не имеет отношения к искуплению грехов мужчины с помощью женщины, здесь она сама становится действующим инструментом «очищения». При этом речь влюблённой женщины также сосредоточена не на непосредственных действиях и познании, как у мужчины, а на образе любви как жертвы – и готовности «принести себя в жертву» мужчине⁸.

МакСим:

Трудный возраст

А помнишь небо, помнишь сны о молчании

Юное тело в голубом одеяле

Помнишь, как мы умирали в прощании

Сердце застыло

Уже не мечтаю, уже не мечтаю

Знаешь, это тело только для тебя

Ну и что, что возраст, он не навсегда

Я пишу тебе письмо текстом сырым

Я жду тебя.

(МакСим 2005)

Елена Фанайлова:

Публичная женщина

Ходит по ножам как чужая дочка

Плетёт рубашки из крапивы

По лекалам французских пижам

Вынимает из-под ногтей булавки

Словом делает всё что положено
 Бедному ангелу нашей провинции
 Женскому ангелу в отставке
 Молится: хоть бы остались живы
 Её братцы сестрицы
 (Фанайлова 2009)

У Фанайловой «публичная женщина» воспроизводит полярный дискурс объекта желания. Она и дьявольская беспощадная натура, и Кармен, и «настоящая жесть». Но она же «бедный ангел» и «женский ангел», льющий девочкины слёзы. Характерно, что речь субъекта, адресованная ей, приводит их обеих в церковь – ожесточение сочетается с покаянием. Эсхатологические мотивы, всё сильнее проявляющиеся к финалу цикла, обесценивают «высокое», и ценным становится всё «низкое» в адресате. Изнаночной стороной культуры оказывается восприятие женщин самими женщинами – часто лишённое искомой «тайны», но куда более серьёзное и трагичное. «Публичная женщина» закономерно платит ночными страданиями за свой дневной лоск. Активный призыв, появляющийся в женском любовном дискурсе, резко контрастирует с безучастностью женской фигуры в рамках дискурса мужского, однако в то же время является его зеркальным отражением. Приобретённая трагичность и эмоциональная нагота, формально обнажая искусственность созданного «мужским взглядом» лоска, фактически вновь иллюстрирует бескомпромиссность суждения о женщине. По крайней мере, у Фанайловой образ мученицы видится таковым, потому что на уровне дискурса это всё ещё наблюдение за женщиной, взгляд со стороны.

ЖЕНСКИЙ БУНТ

Эмансипаторной практикой, разрушающей все объективирующие конструкты, становится женский бунт – и против того, чтобы быть объектом любования, и против приобретения чувственности исключительно в рамках телесного взаимодействия с мужчиной. Бунтующая женщина приобретает абсолютную непредсказуемость (относительно ожиданий мужчины), потому что её мотивации и ощущения находятся вне контекста внешнего влияния, они зарождаются изнутри. Элен Сиксу в знаменитом эссе «Хохот медузы», которое можно назвать воплощением женского бунта, пишет: «Я поражена миром женщины, который тайно формируется с раннего детства. Ее мир основан на поиске, уточнении знаний, на систематическом экспериментировании с функциями тела, страстном и точном допросе своей эрогенности» (Сixous 1976: 876). Акцент сделан на познание мира путём фиксации и анализа собственных телесных и эротических переживаний – получается, не тело становится элементом дискурса, а сам дискурс обусловлен теперь состоянием тела, готовностью к его независимому исследованию.

У Фанайловой женский бунт репрезентирует внезапная способность «публичной женщины» без видимого стеснения существовать в прямолинейном дискурсе секса: «Мы еблись без гондонов / Знаешь ли, мы еблись / Как разжалованные без погонов» (Фанайлова 2009). В случае подобной речи мужчины валидна интерпретация гипертрофированной обценности как комического инструмента деконструкции сексуального взаимодействия как такового. Например, так можно понять иронические тексты Валерия Нугатова, в рамках которых многократное наименование

разрушает «таинственный» ореол полового акта: «он дрожит и дрожит и дрожит / пока все вокруг ебутся / все остальные ебутся / самозабвенно ебутся / все друг с дружкой ебутся / ебутся ебутся ебутся / все непрерывно ебутся / и никак всё не наебутся / когда же они наебутся / наверное никогда» (Нугатов 2009: 42). Сам процесс по мере развития нарратива становится все более бессмысленным, и подобные концептуалистские приемы в конечном счете позволяют субъекту речи вырваться из эротического дискурса в иронический.

Женщина же, освобождаясь от оков цензуры, мешающей ей говорить о собственных ощущениях и существовать в регистре «грубости», не обесценивает секс – а, наоборот, как никогда приближается к сути процесса и обретает возможность столь же непосредственно заявить о своей роли в нём.

Цикл «Публичная женщина» демонстрирует разные стороны мужского взгляда, в рамках которого объект приобретает и тут же теряет значимые (для смотрящего) качества, проявляется непредсказуемо и мерцает на стыке нескольких устойчивых нарративов. Тем не менее, он остается загадочным и для читателя – потому что в рамках попытки описать женщину слово женщине не предоставляется. Таким образом, выстраивая в рамках цикла поэтику доммысла и угадывания, Фанайлова ярко демонстрирует гендерную проблематику мужского я-высказывания о любви. ♡

Литература

- БАРТ, Р. 2003: *Система Моды. Статьи по семиотике культуры*. М.
- ВОРОБЬЕВ, А. 2015: Сумасшедшая. *Genius*. 29 июля [<https://genius.com/Alexey-vorobyov-crazy-lyrics>] (29.11.2024)
- МАКСИМ, 2005: Трудный возраст. *Genius*. 29 июля [<https://genius.com/S-maksim-difficult-age-lyrics>] (29.11.2024)
- МЕЛАДЗЕ, В. 2003: Текила-любовь. *Genius*. 29 июля [<https://genius.com/Valery-meladze-tequila-love-lyrics>] (29.11.2024)
- НУГАТОВ, В. 2009: Вальс молодёжи. fAKE. Тверь: KolonnaPublications
- СЕКТОР ГАЗА, 1993: Лирика. *Genius*. Март [<https://genius.com/Sektor-gaza-lyrics-lyrics>] (29.11.2024)
- ФАНАЙЛОВА, Е. 2009: Публичная женщина. *Воздух*. №1-2 [<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/fanailova/>] (29.11.2024)
- BUTLER, J. 1990: *Gender Trouble*. Routledge.
- SIXOUS, H. 1976: The Laugh of the Medusa. *Signs*. № 4, 875-893.
- DELPHY, C. 2005: Rethinking Sex and Gender. *Sex in Question: French materialist feminism*. Taylor & Francis e-Library.
- IRIGARAY, L. 1985: *Speculum of the Other woman*. Cornell university pres.
- MULVEY, L. 1975: Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. 16.3, 6-18.
- WITTIG, M. 1985: The mark of gender. *Feminist Issues*. 3-12.

Summary

Article explores how Elena Fanailova's poetry cycle "Public Woman" reflects the tension between the objectifying forces of post-Soviet popular culture and the emancipatory potential of feminist discourse. At the heart of the analysis is the figure of the "public woman" – a complex, dual image shaped both by the male gaze and by the woman's own emerging voice. Drawing on gender theory and the concept of male gaze developed by Laura Mulvey, the article shows how Fanailova deconstructs the cultural portrayal of women as passive, sexualized objects. In pop songs, media, and cinema, the female figure is often idealized, distant, and ultimately shaped by male fantasy – something to be looked at, desired, yet feared. This same archetype appears in Russian pop culture of the 2000s and 2010s, from the "Russian Barbie" to pop song heroines, embodying a beauty that is both alluring and inaccessible. Fanailova, however, subverts these tropes by giving her "public woman" a voice. Through bold, direct, and often provocative language, the poetic subject begins to articulate her own experience – including her sexuality, vulnerability, and emotional complexity. In doing so, she shifts from being a mute object of desire to a full-fledged subject. Her words break through the shiny image of popular femininity and show a deeper, often tragic side behind the glamour. The article highlights how moving from object to subject allows women to take back control of their bodies and voices. When the "public woman" speaks for herself instead of being voiced through a male interpreter, she challenges traditional narratives and opens the possibility for subject-to-subject relationships, particularly with herself. Her inner voice brings out her true self, changing her body from a passive image into something meaningful and active. In conclusion, Fanailova's "Public Woman" cycle

becomes a poetic deconstruction of cultural myths about femininity. It dismantles cultural myths surrounding femininity and offers a new model of female agency – one rooted in self-expression, emotional truth, and a refusal to be reduced to mere spectacle.

Анна Андреевна Нуждина

Анна Андреевна Нуждина – литературный критик, филолог. Лауреат премии журнала «Знамя», ведёт колонку в медиа о поэзии «Prosōdia». Ведущая проекта «Актуальная критика», член рабочей группы премии «Ясная Поляна».



**«Лена и люди» Елены
Фанайловой: к социологии
и поэтике русского верлибра**
“Lena and the People”
by Elena Fanailova:
towards the Sociology and Poetics
of the Russian Free Verse

Исследуется связь стихотворной формы с содержанием. Верлибр, разработанный У. Уитменом во второй половине XIX в., приживался в СССР с трудом. В современной российской поэзии верлибр, сохраняя ореол западной поэтической культуры, нередко сочетает гендерные и политические смыслы, транслируя болевой опыт автора, его протестное мировоззрение. Примером может служить верлибр Елены Фанайловой «Лена и люди» как способ прямого говорения, сохраняющий нонконформистский посыл. В то же время актуальность свободного стиха мотивирована эстетическими причинами: динамической сменой субъектов речи, стилевых регистров, модальностей, использованием приемов построения эпического и драматического текста (сюжет, конфликт, диалог и т. д.), привлечением или имитацией элементов нехудожественного дискурса, введением в стихотворную речь широчайших информационных потоков.

ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВА, ВЕРЛИБР
И КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫЙ СТИХ,
СЕМАНТИКА СТИХА, СОЦИОЛОГИЯ
ПОЭЗИИ, ФЕМПООЗИЯ,
ПОЭТИКА ВЕРЛИБРА

The connection of the poetic form with the content is investigated. The free verse, developed by W. Whitman in the second half of the 19th century, took root in the USSR with difficulty. In modern Russian poetry, the free verse, while preserving the aura of Western poetic culture, often combines gender and political meanings, broadcasting the painful experience of the author, his protest worldview. An example is Elena Fanailova's free verse "Lena and the People" as a way of speaking directly, preserving a non-conformist message. At the same time, the relevance of free verse is motivated by aesthetic reasons: the dynamic change of subjects of speech, stylistic registers, modalities, the use of techniques for constructing epic and dramatic text (plot, conflict, dialogue, etc.), the involvement or imitation of elements of non-artistic discourse, the introduction of the widest information flows into poetic speech.

ELENA FANAILOVA, FREE VERSE AND
CONVENTIONAL VERSE, SEMANTICS
OF VERSE, SOCIOLOGY OF POETRY,
POETRY, POETICS OF FREE VERSE

Продащица ночного магазина
В котором я часто покупаю еду и напитки
(Ненавижу слово напитки),
Поскольку поздно возвращаюсь с работы,
Как-то сказала: я вас видела по телевизору
По каналу культура
Мне понравилось, что вы говорили
Вы поэт? Принесите почитать книжку.
Я обязательно верну.
Я говорю: у меня сейчас нет лишнего экземпляра,
Но как только появится,
Обязательно принесу.

На самом деле я не была уверена,
Что ей понравится.
Удивительное актерское блядское
Стремление нравиться,
Которое пропало после Сашиной см-ти,
Но тайно вернулось.

Как-то у меня действительно появился лишний
Экземпляр «Русской версии»
Поэт же должен заботиться
О распространении
Издатели, скажу вам, недостаточно заботятся.
Я отдала. Прямо при покупке еды и напитков.
(Кефир на утро, один джин-тоник, второй джин-тоник,
Потом еще водочки,
И прощай, жестокий мир,

Как пересказывал

Львовский разговор двух нижегородских подростков.
Я безусловно остаюсь провинциальный подросток)

Оказалось, мы с Леной тезки.

Ненавижу слово тезки

И еще ненавижу слово контачить

Оно вызывает у меня физиологические спазмы

Возможно, потому,

Что за ним мне мерещится коитус и фачить,

А я люблю чистую бескомпромиссную еблю.

Я же сам себе свой высший суд.

Подпишите, – говорит.

Елене, пишу, от Елены.

Отдаю со страхом.

Несколько дней не смотрит в глаза.

Потом как-то народу не было,

Говорит: ну, прочитала я вашу книжку.

Ничего не понятно.

Слишком много имен и фамилий, которых никто не знает.

Такое чувство, что вы пишете

Для узкого круга. Для компании. Для тусовки.

Кто эти люди, кто эти люди, Елена?

Которых вы называете поименно?

Я дала почитать двум своим подругам,

Одна имеет отношение к литературе.

Они реагировали так же:

Это для узкого круга.

Я говорю: а про Тихона Задонского
Тоже непонятно?
Она говорит: нет, про Тихона понятно.
Я говорю: а про Сережу-алкоголика – непонятно?
Она говорит: понятно.
Я говорю: а статьи – тоже непонятно?
Нет, проза, говорит, понятно,
Я даже захотела почитать подробнее
Об этих людях, о которых вы пишете.
Лена, говорю, поверьте, я не специально.
Я не хочу, чтобы было непонятно.
Просто так само получается.
Она смотрит на меня с сочувствием
Говорит: понимаю.
Я продолжаю оправдываться: знаете,
Я пишу довольно много статей,
И если вам в этих, в книжке, уже понятно,
То и в других, наверное, было бы тоже?
Она говорит: понимаю.
Ну, вам два пива и сигареты с ментолом?
Да, говорю, Лена, пожалуйста,
Я буду работать над собой.
Шарик вернулся, он голубой.
Видите, уже появилась рифма.

Зачем я хочу, чтобы она поняла?
Зачем я хочу оправдаться?
Откуда это чувство вороватой неловкости?
Забывтое

Что, хочу ей понравиться?
 Хочу быть любимой народом,
 Как пианист Воденников?
 Провожу чистый социокультурный эксперимент,
 Как Д.А. Пригов?
 Я эксперимент его памяти
 Уже проводила
 На выборах короля поэтов
 В Политехническом
 (Читала антипутинский стишок
 На фестивале, спонсируемом Администрацией Президента.
 Такой чистой волны ледяной ненависти,
 Которая исходила от зала,
 Заполненного студентами провинциальных театральных вузов,
 Я не чувствовала никогда.
 Это хороший опыт.)

Я же всегда говорила:
 Нельзя показывать
 Свои стихи детям и родителям
 Рабочим и крестьянам
 Надо показывать фабрики и заводы,
 Бедным – чужие проблемы, богатым тоже
 Я же
 Показываю работу родной речи
 В стране природных ресурсов
 Никого не наебываю,
 Как поэтесса Джохан Поллыева
 Это, видимо, невыносимая претензия

И самозванство
Нет, верно возмущался папа,
Когда прочел в моем подростковом дневнике:
Я притворяться б не хотела,
Что я такая же как все –
Ты что, считаешь себя лучше других?
Вопрошал он со страстью,
Граничащей с садомазо.
Мне было пятнадцать
У меня была первая депрессия
Родители не заметили
Я не привыкла жаловаться
И привлекать к себе внимание

Я не считаю себя лучше

Моя претензия круче
Я считаю себя другим, другой, другими
Как в кино с таким названьем
С Николь Кидман в главной роли

Я не понимаю, зачем накануне
Нового Года
Люди бегают в поисках елки
И подарков
И этот дурацкий обычай
Дождаться
Речи Президента по телеку
А потом выпивать и закусывать

Этот Новый год
Я встречала
В поезде москва-воронеж
С китайскими рабочими
У них год крысы наступает в феврале
И они легли спать в одиннадцать
И я с ними заснула
В отличие от привычки
Засыпать в четыре

Я люблю заглядывать
В освещенные окна
Там живут аквариумные рыбки
В своих водорослях
Все это ужасно интересно
Но я не понимаю как это устроено
Кто придумал
Пить шампанское
В Метрополитен-опера?
На другой стороне земли
Все могло быть иначе

Короче
Не могу больше притворяться
Иду домой и думаю:
Кто она, Лена,
Продавищица ночного магазина
Лет пятидесяти, крупная, в очках
Я люблю слово крупная

Она такая полная, высокая и не рыхлая
Крепкая такая крашеная блондинка
Которая смотрит канал культура
Когда не работает сутки
Иногда выходя покурить на крылечко
Пошутить с охраной
Кем она работала в прошлой жизни?
Инженер? Библиотекарь?
Не забыть спросить в следующий раз,
Если у нее будет не слишком много народу

Ну и, конечно, она права:
Это сложный текст,
Даже когда он притворяется простым,
Как сейчас

2008 (Фанайлова 2011: 68–73)

Суть проблемы, которая составляет предмет статьи, заключена в финальном утверждении приведенного стихотворения: «Ну и, конечно, она права: / Это сложный текст, / Даже когда он притворяется простым...» В финальном строфоиде диалог Лены-поэта, коммуниканта 1 (далее – К1), с Леной-непоэтом, коммуникантом 2 (далее – К2), об авторе и читателе стихов (Для кого создается текст? Как адресовать его не только своим, но и другим читателям?) оказывается диалогом согласия. Вынесенный в заключительную строку сравнительный оборот «как сейчас» указывает на метатекстуальный характер высказывания: читаемый и прочитанный текст кажется простым, но это впечатление обманчиво.

Причину подобной иллюзии в свое время объяснил Ю. М. Лотман, показав принципиальную разницу между рецепцией поэтического текста в эпоху, когда рифма в стихе не подразумевалась, и в эпоху, когда она стала нормой. Отсутствие рифмы на фоне ее ожидания («минус-рифма») воспринималось не как изъян, а как обновление (усложнение) стиха:

В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система «Вновь я посетил...» производила впечатление не отсутствия «приемов», а максимальной их насыщенности. (Лотман 1970: 122)

Восприятие верлибра, в котором отсутствуют не только рифма, но и другие вторичные признаки ритма (метр, упорядоченность числа слогов или ударений, ритм анакрус и клаузул, регулярная строфика), типологически сходно с описанной Лотманом ситуацией.

Отсюда возможное недовольство ревнителя традиционных стихов, не обнаруживающего ритма в верлибре (как известно, свободный стих, по сравнению с классическим, труднее не только писать¹, но и читать):

Продавищица... листает.

– Да, действительно, чушь какая-то! Даже рифмы нет. Так и я напишу. [...]

[...]

– Зачем вы такое пишете? – спрашивает она, поглядев на меня

1 См. полемические и мнимо полемические (написанные от лица поэта-консерватора или наивного читателя) верлибры-автоматописания в статье (Павловец 2021).

с презрением.

– Сам не знаю! – отвечаю я вполне чистосердечно.

Выходя из магазина, я оглядываюсь. Продавщица не спускает с меня уничтожающего взгляда прищуренных глаз. (Алексеев 1990: 191)

В отличие от продавщицы книжного магазина, ее коллега из магазина продуктов более миролюбива и настроена на понимание. Она признается, что проза в книге *Русская версия*, подаренной Леной-поэтом (К1), ей понятна: «Я даже захотела почитать подробнее / Об этих людях, о которых вы пишете». К1 обещает сделать стихи доступнее: «Я буду работать над собой. / Шарик вернулся, он голубой. / Видите, уже появилась рифма». Шутливо-ироничная интонация в сочетании советского клише с пуантом «Голубого шарика» Б. Окуджавы (строки в этом двустишии упорядочены по числу слогов и ударений) задается рифмой, «оглупляющей» высказывание (как и верлибр Е. Фанайловой, стихотворение Окуджавы не содержит рифм). Обнажая сцену письма, К1 десемантизирует концевое созвучие, превращая его из средства смыслообразования в декоративный элемент стиха. Механически соединяя в двустишии фрагменты различных дискурсов, рифма собой – голубой (мужская, точная, с совпадением предупредного согласного) реализует механизм интертекстуальности, но не способна передать актуальное состояние мира и человека.

О «невместимости» грубой и низкой жизни в рамки регулярного стиха размышляет одна из современных поэтесс:

Я с детства недоумевала, почему в большой литературе я не могу найти условно свою бабушку. Почему в поэзии нет

моего кухонного шкафа? Того, как я варю макароны. Как моя бабушка умирает от рака. Большая часть жизни не представлена в искусстве, в том числе потому, что эта жизнь имеет низкий статус. И я стала обо всем этом писать. Сначала я пыталась вписаться в ритм и в рифму, но поняла, что я в них не влезаю – как нога 45-го размера, которая не влезает в обувь. (Васякина 2021a: 70)²

Невозможность рассказать традиционным стихом об опыте выживания в сталинских лагерях утверждает в одном из своих верлибров В. М. Василенко (1952)³:

*Я пишу плохие стихи.
У них грубая одежда.
Ритм проваливается на каждом слове,
как идущий по рыхлому снегу.
Слова мои кажутся корявой прозой,
и размеры, строгие и нежные,
такие красивые у других поэтов,
здесь исковерканы и разорваны.
Но я ничего не могу исправить.
То, о чем я рассказываю,
не может быть
передано
другими словами.
(Василенко 1991: 43)*

Беззащитностью человека перед смертью объясняет свое обращение к стихам Л. Цыпкин (1977–1981), ученый-патологоанатом

2
Ср. с социокультурной ситуацией начала XX в., вызвавшей «расшатывание традиционной, силлаботонической системы. Новая тематика и новый демократизированный стихотворный язык потребовали иной, более подвижной интонации, а следовательно, и более свободных ритмико-синтаксических конфигураций, не связанных метрической схемой» (Тренин, Харджиев 1970: 59).

3
Виктор Михайлович Василенко (1905–1991) – искусствовед, исследователь народного искусства, поэт. В 1947 г. арестован и осужден по делу Д. Л. Андреева за участие в подготовке покушения (разумеется, мнимого) на И. Сталина. Провел в лагерях Печоры и Заполярья девять лет.

4
Иная стратегия – «ужасное» в классической форме – реализована Ш. Бодлером в «Падали», написанной александрийским стихом – размером высоких жанров.

и автор романа «Лето в Бадене». Его верлибр «Моя профессия» (1964) на фоне стихов с метром и рифмой деавтоматизирует восприятие, сообщая высказыванию программный характер:

*Любители чистой поэзии,
Поклонники Венеры Милосской
и прочих муз и богинь,
а также все слабонервные,
отойдите в сторону:
я буду говорить о своей профессии.
Я патологоанатом,
а, попросту говоря, трупорез.
Передо мною возвышаются горы человеческого мяса,
красного, синего, серого, розового,
напоминая фламандские натюрморты.
Когда я вижу классический инфаркт сердца,
Я не удерживаюсь и восклицаю:
«Какая красота!»
Когда люди спят, тоскуют или смеются,
я могу точно сказать,
что у них происходит в печени.
Для меня шагрeneвая кожа не символ и не абстракция,
а отложение извести в сосудах.
Никто лучше меня не знает,
что жизнь висит на волоске
и что смерть неизбежна.
Именно поэтому я начал писать стихи.⁴
(Цыпкин 1999: 6–7)*

Столь же остро ощущает неконвенциональность свободного стиха одна из современных фемпоэтесс. Многие ее тексты строятся из приговоров российских судов:

[...]

Объективно виновность подсудимого Белоглазова В.А. в причинении легкого вреда здоровью, вызвавшего кратковременное расстройство здоровья Б. Е., в области влагалища, подтверждается доказательствами по делу,

*я не могу перечитывать
я не буду перечитывать
это будут плохие стихи
плохие стихи о плохом
плохие стихи о том что меня не убили
как повезло
меня не убили
в поезде когда я курила между вагонами
в лесу у дачи когда встретила незнакомца
на улицах в гостях дома везде где меня могли
меня могли
а мне повезло
мне повезло что вы не засунули в меня
палки скалки и другие предметы
что не причинили мне легкий вред здоровью
порвав мне стенки влагалища
[...]* (Юсупова 2021: 128–129)

Возможная отправная точка радикализации содержания, потребовавшего формы верлибра, – поэмороман С. Нельдихена «Праздник (Илья Радалёт)» (1920–1922):

III

[...]

*Женщины – двухполовиноаршинные куклы,
Хохочущие, бугристотелье,
Мягкогубые, прозрачноглазые, завитоволосые,
Носящие веселожелтые распашонки и матовые вислоушки-серьги,
Любящие мои альтоголовые проповеди и плохие хозяйки –
О, как волнуют меня такие женщины!..*

[...]

*– Странные женщины, – попробуй сказать им:
Поцелуй – это то же, что у собак обнюхиванье.
Целуя женское тело, слышишь иногда,
Как в нем переливаются соки;
Я знаю, из чего состоят люди,
Но мне ведь это нисколько не мешает целовать.
(Нельдихен 2013: 54–55)*

Верлибры Нельдихена привлекли внимание современников «языком улицы, впрочем – довольно кудрявым...» (В. Ходасевич. Из петербургских воспоминаний) (цит. по: Нельдихен 2013: 413), «полной телесностью образов, конкретизацией, доведенной до пес plus ultra», грубостью, утрированной откровенностью (М. Слонимский. Вздутожилая поэзия) (Нельдихен 2013: 408, 409). Сознывая новаторство формы, автор рассматривал обновление стиха как его приближение к прозе: «стихотворная форма

приобретает вид разбитой на строчки (строчку определяет более или менее самостоятельная часть предложения, часть фразы), искусственной, сжатой, выразительной прозы, позволяющей вмещение любого “содержания”, любых отрывков, монологов, диалогов и пр.» (Нельдихен 2013: 337). Репутация «я» Нельдихена и отчасти самого автора как поэта-дурака для некоторых критиков определялась, в том числе формой его стиха: «это просто проза, разбитая на короткие строки, проза по форме и безнадежная проза по внутренней сущности. “Проза, да и дурная”» (А. Свентицкий. Стихомания наших дней) (Нельдихен 2013: 422–423), «стихи, более похожие на плохую прозу» (Г. Струве. Дракон. Альманах стихов. Вып. I. Цех поэтов. Петербург 1921. \<Рецензия\>») (Нельдихен 2013: 438)⁵. Но, как отмечал Ю. Н. Тынянов, «когда все поэты “хорошо” пишут, тогда гениальным будет “плохой” поэт. “Невозможная”, неприемлемая форма Некрасова, его “дурные” стихи были хороши потому, что сдвигали автоматизированный стих, были новы» (Тынянов 1977: 259).

Вернемся к «Лене и людям». Субъект речи, верный пушкинскому императиву («Я же сам себе свой высший суд»), но чувствующий вину перед читателем за то, что пишет «для узкого круга», развертывает внутренний монолог. Начинаясь как самооправдание художника («Откуда это чувство вороватой неловкости? / Забытое / Что, хочу ей понравиться? / Хочу быть любимой народом, / Как пианист Воденников?»), монолог превращается в гражданское высказывание, транслирующее болевой опыт автора.

Форма верлибра, обладающая «внестиховой маркированностью в культурной среде» (Давыдов 2013: 123), этому вполне соответствует. Рожденная демократией⁶, она позволяет добиваться

5
Ср.: «Форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока мы ощущаем сопротивляемость материала, пока мы колеблемся: что это – проза или стихи...» (Якобсон 1987: 273).

6
Ср.: ‘In all people I see myself – none more, and not one a barley-corn less; / And the good or bad I say of them’ (Whitman 1936: 63).

7
 Ср.: «Позволив себе быть свободной в жизни, изменив себя и свое отношение к миру, я захотела нарушить и рамки метра в письме» (Газилова 2021: 66); «Верлибр... позволяет... чувствовать себя более свободной...» (Голубкова 2021а: 84); «В верлибре мне... нравится дух свободы и провокации» (Корвин 2021: 185).

8
 Ср.: «Верлибр максимально приближен к ритму и интонации повседневной речи...» (Брагина 2021: 49); «...Стихотворением вообще может стать документ или самое обычное подслушанное на улице высказывание» (Голубкова 2021: 84); «Сегодня поэзию вообще захлестывает стихия непереверенной устной речи, сленга, жаргона, вплоть до уголовной фени и первобытного мата» (Куприянов 2021: 215).

9
 Ср.: «Маркер верлибра – свобода, и в век разномастных, totally усиливающихся несвобод он дополнительно ценен нам еще и этим...» (Круглов 2021: 199); «...Для многих моих знакомых поэтов вопрос обращения к верлибру является политическим...» (Курская 2021: 221).

эмансипации лирического дискурса⁷, естественности звучания повседневной речи⁸, а подчас ее прямой политизации⁹. Приведу только один пример (тип «короткого» верлибра):

*Малая родина –
 березки,
 полевая тропинка,
 тихий камень
 на могиле матери.*

*Большая –
 «Лежать!
 Руки на затылок!
 Закрой пасть,
 козел!» (Кудрявцев 2013: 32)*

Впрочем, политизация верлибра принимается не всеми. Д. Суховой, например, считает, что стих, переступающий границы искусства, чтобы стать социальным высказыванием, «рискует дискредитировать себя» (Суховой 2021: 358). По мнению Г. Рымбу, идеологическое противопоставление «органического» стиха регулярному – «слишком упрощенная дихотомия» (Рымбу 2021а: 230). Вместе с тем для многих современных поэтесс свободный стих есть способ прямого говорения: он сохраняет нонконформистский посыл, унаследованный из другой эпохи.

В советские годы власть, «боясь всего свободного», «боялась и свободного стиха, как любых иных неконвенциональных типов письма...» (Давыдов 2021: 120). Особенно это проявилось в 1930-е гг. с их параноидальным недоверием ко всему иностранному.

Насаждая единомыслие, догматичные критики объявляли верлибр «чуждым традициям русской поэзии», провозглашали его «символом упадочной буржуазной культуры, наглядным выражением распада личности» (Гаспаров 2000: 282). Реабилитация свободного стиха началась в период «оттепели», когда с возобновлением культурных контактов возросло число переводов западной поэзии. Параллельно шло освоение верлибра в русской поэзии – «реакция на унификацию творческого почерка в рамках официальной культуры». По воспоминаниям ленинградского поэта Л. П. Гроховского (1931–2001), верлибр воспринимался как «продолжение поэзии Серебряного века, из которой он трансформировался, прорвав все преграды» (цит. по: Мирзаев 2022: 121). В период очередного «похолодания» в начале 1970-х сторонники верлибра приходят к осознанию того, «что свободным стихом лгать нельзя...» (Куприянов 2023: 138)¹⁰. Это понимали и советские редакторы, отказывая молодым авторам в публикации неконвенциональных стихов (печатались лишь верлибры официальных поэтов, написанные в перерывах «между ямбами»). Для искусства, «национального по форме и социалистического по содержанию», свободный стих был проявлением формализма, «западной отравой», наподобие джаза или брюк-дудочек (Алехин 2006)¹¹. «Когда мы начинали писать “свободным стихом”, это стало отнюдь не политическим, а эстетическим актом. Но воспринималось уже как политический вызов» (Куприянов 2020: 184). Об этом же вспоминает Г. Сапгир: «...писать верлибром в Советском Союзе считалось “поклонением Западу” – это было бунтарством само по себе» (Сапгир 1999: 489).

Совмещая гендерные и политические смыслы, верлибр сегодня все чаще выступает в метаязыковой функции как знак

10

Ср. у А. Галича в «Русских плачах» (1974): «Осень в золото набрана, / Как икона в оклад... // Значит, все это наварано? / Лишь бы в рифму да в лад?!» (Галич 1990: 177).

11

Ср. с признанием главного редактора Дружбы народов: «Я... не люблю, не понимаю и не признаю верлибры. В журнале мы их почти не печатаем» (Надев 2020: 237).

12

Напротив, в четырёхсотстраничном сборнике *Поэзия русского лета*, составленном из стихов Z-патриотов, нет ни одного верлибра. По-видимому, авторы сборника интуитивно или сознательно избегают этой стихотворной формы как «западной» и непатриотичной (*Поэзия русского лета 2023*).

13

Неудовлетворенность традиционным поэтическим языком и поиск новых форм, вызванные украинскими событиями 2014 г., составляют предмет рефлексии в современной украинской поэзии (Акилли 2021).

14

О формах угнетения женщин см., например, эссе К. Миллет 1968 г. «Политика пола» (*Sexual Politics*), ставшее классикой радикального феминизма (Миллет 2008). Идеи эссе вошли в книгу (Millet 1970).

инакомыслия и протеста. Например, О. Васякина, воспринимающая историю избиваемой женщины, «написанной ровным стихом», как диссонанс, так комментирует переход одной из поэтесс от конвенционального к свободному стиху:

... Ирина Котова долгое время писала классические стихи с рифмой. Но после присоединения Крыма она поняла, что писать по-прежнему нельзя, и перешла на рваный, радикальный верлибр, в котором описывает свой опыт женщины-хирурга, работающей в мужском коллективе¹². При этом Котова пишет не только о личном – она пишет о войне в Украине, в стихах проблематизирует насилие и понятие границ, государственных и личных¹³. (Васякина 2021б)

Момент «пороговости», «перехода» (лиминальность), связанный с решающим, кризисным моментом в судьбе человека, его близких, друзей, страны, зачастую составляет идейно-эмоциональный субстрат верлибра, осложняясь темой насилия, травмы. Это острее всего проявилось «в поэзии “женщин” [...] как исторически стигматизированного, жертвенного класса» (Скидан 2013: 89)¹⁴. Отсюда высокая доля свободного стиха в фемпоэзии. Произведение, в котором проговаривается то, что мешает женщинам жить, «как правило, написано в виде большого верлибра или близкого к верлибру гетероморфного стихотворения». Такие тексты чаще всего нарративны, жизнь в них «предстает как процесс и опыт проживания травмы. [...] Вот почему подобная форма оказалась наиболее подходящей для женского, в том числе феминистского, высказывания» (Голубкова 2021б).

Один из примеров, в котором соединились физиология, гендер, насилие, травма, политический протест, чтобы стать «манифестом

новой чувствительности и феминизма» (Подлубнова 2021), – «Моя вагина» Г. Рымбу (2020). Этот верлибр «написан телом» (Э. Сиксу) и как «феминистский текст не может не быть подрывным» (a feminine text cannot fail to be more than subversive) (Sixous 1976: 888)

[...]

Но мне нравится мыслить её политически,
 это заводит, качает танцпол старых идей,
 даёт надежду в отсутствии новых
 активистских методов.
 Делать революцию вагиной.
 Делать свободу собой.
 Я думаю, а что, может, и правда вагина погубит это государство,
 прогонит незаконного президента,
 отправит в отставку правительство,
 отменит армию, налоги для бедных,
 фсб как структуру самой гнусной власти и подавления,
 разберётся с полицией,
 консерватизмом и реваншизмом,
 расформирует несправедливые суды, освободит
 политических заключенных,
 сделает невозможным тухлый русский национализм,
 унижение угнетённых, сфабрикованные дела,
 разъебёт олигархат и патриархат,
 парализует войска, движущиеся в чужих государствах –
 всё дальше и дальше:
 в пизду милитаризм!
 Моя вагина – это любовь, история и политика.
 Моя политика – это тело, быт, аффект.

15

Ср.: «Поэт должен снять, как шелуху, все то, что составляет для него животную прелесть поэзии, все ее погрешности и побрякушки, ритм, рифму, цитаты, все, включая авторскую повадку, то, что принято называть своим голосом (неизбежно ставя под вопрос оба понятия) – в надежде, что за чертой обнаружится неделимый, невымыаемый остаток – вещество поэзии в чистом виде» (Степанова 2017: 419).

*Мой мир – вагина. Я несу мир,
но для некоторых я – опасная вагина,
боевая вагина. Это мой монолог.
(Рымбу 2021б: 141)*

И хотя авторка отмечает, что фемпоэзия может быть разнообразной по форме (гетероморфный стих, prose poetry, белый стих с элементами силлабики и т. д.), ритмическое предпочтение она отдает верлибру. Это неудивительно. Травмоговoreние для большинства фемпоэтесс не предполагает использования регулярных размеров («Когда пишешь о насилии, писать ямбом просто странно») (Котова 2021: 229) и рифм («насилие, патриархат и гнев на него, телесность... странно, нелепо, а порой и просто невозможно облечь в рифмованный стих») (Бобылёва, Подлубнова 2021: 229).

Для другой группы авторов верлибр важен не столько своими контркультурными, оппозиционными коннотациями, сколько поэтическим универсализмом. Это выражается в богатстве интонаций, динамической смене субъектов речи, стилевых регистров, модальностей, использовании приемов построения эпического и драматического текста (сюжет, конфликт, диалог и т. д.), привлечении или имитации элементов нехудожественного дискурса¹⁵. «Меня, – признается одна из поэтесс, – интересуют до-литературные практики, фрагментация текста и высказывания, где работает логика сетей и нет линейного развертывания смыслов. Для исследования этой темы в текстах верлибр является наиболее органичным способом говорения» (Александрова 2021: 13). Идеологические возможности верлибра суть производная его поэтики.

Об этом же пишет Е. Фанайлова, объясняя актуальность верлибра двумя моментами. Во-первых, «политизация богемы»

и социальные проблемы, «которые стали волновать авторов примерно со второй половины нулевых годов». Верлибр расширил возможности моделирования мира. Он

позволяет включать в ткань повествования большое количество деталей прямого наблюдения, что не всегда возможно при регулярном метре и рифме. Он удобен для создания многоплановых и многоуровневых текстов, для говорения от первого лица и при передаче речи «других» (частый прием современной поэзии). Это прием, который стирает границу между поэзией, прозой и драматургией. (Фанайлова 2021: 372)

И во-вторых, «на поэтическую сцену вышли авторы, для которых знание англоязычной поэзии с ее почтенной традицией верлибра [...] довольно важно. Многие из них читают на других языках и практикуют перевод, что влияет на собственное письмо» (Фанайлова 2021: 372).

Речь в данном случае идет об «удлиненном», по Ю. Б. Орлицкому, или «повествовательном», по М. Маурицио, типе свободного стиха. Для него «характерно господство перечислительной интонации, большие речевые периоды, “индуктивный” характер рассуждения. В ряде текстов заметно тяготение к так называемым каталогам образов...» (Орлицкий 2020: 346). Некоторые фрагменты верлибра «Лена и люди» демонстрируют эту поэтику:

Я говорю: а про Тихона Задонского

Тоже непонятно?

Она говорит: нет, про Тихона понятно.

Я говорю: а про Сережу-алкоголика – непонятно?

Она говорит: понятно.

Я говорю: а статьи – тоже непонятно?

Нет, проза, говорит, понятно...

[...]

Хочу быть любимой народом,

Как пианист Воденников?

Провожу чистый социокультурный эксперимент,

Как Д.А. Пригов?

Я эксперимент его памяти

Уже проводила

На выборах короля поэтов

В Политехническом (Читала антипутинский стишок

На фестивале, спонсируемом Администрацией Президента.

Такой чистой волны ледяной ненависти,

Которая исходила от зала,

Заполненного студентами провинциальных театральных вузов,

Я не чувствовала никогда.

Это хороший опыт.)

Верлибр Е. Фанайловой как «род “травматического” письма» (Житенев 2015: 137) создает богатую социокультурную картину с установкой на автобиографизм. В «Лене и людях» находится место и Д. Воденникову, превратившему «подспудный нарциссизм поздней романтической поэзии... в явную, концентрированную тему» (Огрызко 2008: 16), и Дмитрию Александровичу Пригову с его соцартовским экспериментом, и опыту чтения «антипутинского стишка» во враждебной аудитории, и Джыхан Поллыевой, опытной аппаратчице, спичрайтеру президентов РФ, автору текстов популярных песен, и воспоминанию об отце, возмущившемся

стихотворными строками дочери-подростка в ее дневнике (двустопице 4-ст. ямба выделено в верлибре курсивом), и Николь Кидман, австралийской и американской актрисе, сыгравшей главную роль в фильме «Другие» (The Others, 2001), и «дурацкому обычаю» дожидаться новогодней речи президента по телевизору, чтобы «потом выпивать и закусывать», и китайским рабочим в поезде Москва – Воронеж, укладывающимся спать за час до наступления чужого для них Нового года.

Но главное лицо, которое заинтриговало Лену-поэта, – это ее своеобразный двойник, работающий в ночном магазине продуктов. Дело не только в совпадении имен и характерной портретной детали: продавщица, как и автор Елена Фанайлова, – в очках¹⁶. Их связывает интерес к поэзии. Это позволяет предположить, что Лена-непоэт, «которая смотрит канал культура, / когда не работает сутки», не всегда была продавщицей: «Кем она работала в прошлой жизни? / Инженер? Библиотекарь?» И хотя «избытком видения» (М. М. Бахтин) по отношению друг к другу обладают обе героини, этическая правота остается за К2. Во-первых, К2 против элитарности в искусстве, поэзии «для тусовки». И К1 принимает эту позицию. Во-вторых, для К2 верлибр – сложный, непонятный текст, с чем К1 соглашается: «Ну и, конечно, она права: / Это сложный текст, / Даже когда он притворяется простым, / Как сейчас». Текст непрост еще и потому, что Фанайлова «разрушает глянцевую поверхность “события”». Она пишет о неприятных, болезненных вещах, «царапая, возмущая, дезориентируя. Исток поэтического – в том, что содержит узел непримиренных противоречий» (Житенев 2015: 138). В-третьих, обнаруживая себя в другом, героиня «узнает внутри что-то о себе такое, что становится для нее открытием» (Разумов 2011):

16
Очки использованы в оформлении обложки книги Е. Фанайловой *Лена и люди*.

*Я не понимаю, зачем накануне
Нового Года
Люди бегают в поисках елки
И подарков*

А вот с чем автору верлибра, пожалуй, трудно согласиться, это с утверждениями, что разбивка на строки в «Лене и людях» «существенной смысловой нагрузки не несет» (Черных), и что подобный текст – это проза, «разломанная в неожиданных местах» (Цветков 2021). Конечно, это не так.

Как видим, социокультурные возможности свободного стиха в XXI в. значительно расширились. Если классики верлибра второй половины XX в. (Г. Алексеев, В. Бурич, Г. Айги, А. Метс, В. Куприянов, А. Алёхин, К. Джангиров и др.) стремились зафиксировать едва уловимые «изменения природного мира», основанного на «взаимосвязи человека и вселенной» (отсюда осознание «ценности отдельной личности, понимание человеческого и природного начал как единого целого») (Черникова 2005: 5), то современные авторы пытаются с помощью верлибра превратить «факты повседневной жизни в развернутые метафоры» бытия. При этом, оставаясь литературными произведениями, тексты, написанные свободным стихом, «не теряют и силы прямого высказывания, поста в фейсбуке». Они гримируются под безыскусные рассказы пользователей соцсетей, принимая на себя функцию «авторской биографии» (Баталов 2020).

Еще одна причина актуализации верлибра – высокий уровень его информативности. Став «поэзией познания», свободный стих превратился «в универсальный [...] инструмент поэтической мысли, сохранив при этом в качестве одной из своих функций [...]

введение в стихотворную речь широчайших информационных потоков» (Орлицкий 2020: 361). Отсюда отчасти идеологизированное представление о верлибре как о «поэтической форме, наиболее соответствующей духу времени» (Ермолаев 2010). ♡

Литература

- АКИЛЛИ, АЛЕССАНДРО, 2021: Поиск новых языков в современной украинской поэзии: пути художественной новизны между нациестроительством и культурно-языковым плюрализмом. «Вакансия поэта»-3. Материалы Международной научной конференции «Кризис “поэтического” / экспансия “поэтического”», Воронеж, ВГУ, 26–27 ноября 2021 г. Воронеж: Наука-Юнипресс. 32–52.
- АЛЕКСАНДРОВА, НИНА, 2021: Нина Александрова о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 13.
- АЛЕКСЕЕВ, ГЕННАДИЙ, 1990: *Зелёные берега*: роман. Ленинград: Советский писатель: Ленинградское отделение.
- АЛЁХИН, АЛЕКСЕЙ, 2006: Свободный разговор о свободном стихе: интервью журналу «Интерпоэзия». *Интерпоэзия*. № 4. [<https://magazines.gorky.media/interpoezia/2006/4/svobodnyj-razgovor-o-svobodnom-stihe.html>] (27.09.2024).
- БАТАЛОВ, СЕРГЕЙ, 2020: О популярной разновидности современного верлибра. *Вопросы литературы*. № 5. [<https://voplit.ru/column-post/o-populyarnoj-raznovidnosti-sovremennogo-verlibra>] (28.09.2024).
- БОБЫЛЁВА, МАРИЯ; ПОДЛУБНОВА, ЮЛИЯ, 2021: Где рифма? [в:] *Бобылёва Мария, Подлубнова Юлия. Поэтика феминизма*. Москва: АСТ. 229–230.
- БРАГИНА, ОЛЬГА, 2021: Ольга Брагина о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 49–50.
- ВАСИЛЕНКО, ВИКТОР, 1991: *Северные строки*: стихотворения. Москва: Советский писатель.

- ВАСЯКИНА, ОКСАНА, 2021a: Оксана Васякина, [в:] Бобылёва Мария, Подлубнова Юлия. *Поэтика феминизма*. Москва: АСТ. 70–101.
- ВАСЯКИНА, ОКСАНА, 2021б: Что такое фемпоэзия: [беседа Т. Симаковой с О. Васякиной]. *The Village*. 2 марта. [<https://yarceniter.ru/articles/culture/chto-takoe-fempoeziya/?ysclid=m0i90p5i81909701266>] (31.08.2024).
- ГАЗИЗОВА, ЛИЛИЯ, 2021: Лилия Газизова о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 66.
- ГАЛИЧ, АЛЕКСАНДР, 1990: *Возвращение*: стихи, песни, воспоминания. Ленинград: Музыка: Ленинградское отделение.
- ГАСПАРОВ, МИХАИЛ, 2000: *Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по филол. специальностям. 2-е изд., доп. Москва: Фортуна Лимитед.
- ГОЛУБКОВА, АННА, 2021a: Анна Голубкова о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 84.
- ГОЛУБКОВА, АННА, 2021б: К вопросу о классификации современной женской русскоязычной поэзии. *Артикуляция*. № 14. [<https://articulationproject.net/10316>] (07.09.2024).
- ДАВЫДОВ, ДАНИЛА, 2013: Приключение верлибра (фестиваль как повод взглянуть на свободный стих со всех сторон). *Арион*. № 3 (79). 121–127.
- ДАВЫДОВ, ДАНИЛА, 2021: Данила Давыдов о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 120–121.

- ЕРМОЛАЕВ, ВЛАДИМИР, 2010: Блиц-интервью: [на вопросы редакции отвечают: Юрий Беликов, Сергей Бирюков, Татьяна Виноградова, Владимир Ермолаев, Андрей Коровин, Вячеслав Куприянов, Юрий Милорава, Владимир Монахов]. *Дети Ра*. № 2 (64). [<http://detira.ru/arhiv/publication.php?id=1585>] (29.09.2024).
- ЖИТЕНЕВ, АЛЕКСАНДР, 2015: Стигматы и паллиативы: [рецензия на книгу: Фанайлова Е. Лена и люди. Москва: Новое издательство, 2011. 128 с.], [в:] Житенев Александр. *Emblemata amatoria*: статьи и этюды. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2015. 137–141.
- КОРОВИН, АНДРЕЙ, 2021: Андрей Коровин о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 185.
- КОТОВА, ИРИНА, 2021: Где рифма? [в:] Бобылёва Мария, Поддубнова Юлия. *Поэтика феминизма*. Москва: АСТ. 229–230.
- КРУГЛОВ, СЕРГЕЙ, 2021: Сергей Круглов о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 199–200.
- КУДРЯВЦЕВ, ВИКТОР, 2013: «Малая родина...». *Арион*. № 3 (79). 32.
- КУПРИЯНОВ, ВЯЧЕСЛАВ, 2020: «Верлибр еще недостаточно пришел»: [интервью В. Семёнову], [в:] *Беседы в Боголюбской гостиной*: [сборник]. Москва: Союз писателей Москвы, Библио ТВ. Ч. 2. 173–194.
- КУПРИЯНОВ, ВЯЧЕСЛАВ, 2021: Вячеслав Куприянов о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 215.

- КУПРИЯНОВ, ВЯЧЕСЛАВ, 2023: Свободный стих как дело вкуса, [в:] Куприянов Вячеслав. *Книга о верлибре*. Москва: Б. С. Г.-Пресс. 136–140.
- КУРСКАЯ, ДАНА, 2021: Дана Курская о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр*: антология. Москва: Воймега. 221.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, 1970: *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
- МИЛЛЕТ, КЕЙТ, 2008: Политика пола. Пер. с англ. Н. Мовниной. *Неприкосновенный запас*. № 4 (60). 252–266.
- МИРЗАЕВ, АРСЕН, 2022: Геннадий Алексеев в кругу ленинградских поэтов, [в:] *Восемь великих*: сборник докладов. Москва: РГГУ.
- НАДЕЕВ, СЕРГЕЙ, 2020: «Создать нового читателя»: [интервью В. Семёнову], [в:] *Беседы в Боголюбской гостиной*: [сборник]. Москва: Союз писателей Москвы, Библио ТВ. Ч. 2. 223–240.
- НЕЛЬДИХЕН, СЕРГЕЙ, 2013: *Органное многоголосие*: [сборник]. Сост., подгот. текста, примеч. и подбор ил. М. Амелина; вступит. статья Д. Давыдова. Москва: ОГИ.
- ОГРЫЗКО, ВЯЧЕСЛАВ, 2008: Бунт глянцевого персонажа: Дмитрий Воденников, *Литературная Россия*. 18 января. 16.
- ОРЛИЦКИЙ, ЮРИЙ, 2020: Свободный стих — идеальный инструмент введения в художественный оборот больших массивов информации (от начала к концу XX века), [в:] *Субъект и лиминальность в современной поэзии = Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsdichtung*. Berlin [etc.]: Peter Lang. Т. 8.1: Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной русскоязычной поэзии. 345–361.

- ПАВЛОВЕЦ, МИХАИЛ, 2021: Анти(мета)верлибр: рождение верлибра из духа его неприятия. «Вакансия поэта»-3. Материалы Международной научной конференции «Кризис “поэтического” / экспансия “поэтического”», Воронеж, ВГУ, 26–27 ноября 2021 г. Воронеж: Наука-Юнипресс. 5–20.
- ПОДЛУБНОВА, ЮЛИЯ, 2021: Цветочный сок приблизит революцию: [рецензия на книгу: Рымбу Г. Ты — будущее. Москва: Центрифуга; Центр Вознесенского, 2020]. *Артикуляция*. № 16. [<https://articulationproject.net/12261>] (07.09.2024).
- ПОЭЗИЯ русского лета 2023: *Поэзия русского лета*. Москва: Эксмо.
- РАЗУМОВ, ПЁТР, 2011: [Рецензия]: Фанайлова Е. «Лена и люди»: Москва: Новое издательство, 2011. («Новая серия»), *Зинзивер*. № 10 (30). [<http://zinziver.ru/publication.php?id=3820>] (26.09.2024).
- РЫМБУ, ГАЛИНА, 2021а: Где рифма? [в:] Бобылёва Мария, Подлубнова Юлия. *Поэтика феминизма*. Москва: АСТ. 229–230.
- РЫМБУ, ГАЛИНА, 2021б: Моя вагина, [в:] Бобылёва Мария, Подлубнова Юлия. *Поэтика феминизма*. Москва: АСТ. 136–141.
- САПГИР, ГЕНРИХ, 1999: Непохожие стихи. Сост. Г. Сапгир, [в:] *Самиздат века*. Сост.: А. Стреляный, Г. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. Москва: Полифакт. 339–750.
- СКИДАН, АЛЕКСАНДР, 2013: Сильнее Урана. О «женской поэзии», [в:] Скидан Александр. *Сумма поэтики*. Москва: Новое литературное обозрение. 73–94.
- СТЕПАНОВА, МАРИЯ, 2017: Перемещенное лицо (вместо послесловия), [в:] Степанова Мария. *Против лирики: стихи 1995–2015*. Москва: АСТ, 2017. 413–433.

- СУХОВЕЙ, ДАРЬЯ, 2021: Дарья Суховой о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр: антология*. Москва: Воймега. 358–359.
- ТРЕНИН, ВЛАДИМИР; ХАРДЖИЕВ, НИКОЛАЙ, 1970: Поэтика раннего Маяковского, [в:] Харджиев Николай, Тренин Владимир. *Поэтическая культура Маяковского*. Москва: Искусство. 50–72.
- ТЫНЯНОВ, ЮРИЙ, 1977: Литературный факт, [в:] Тынянов Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука. 255–270.
- ФАНАЙЛОВА, ЕЛЕНА, 2011: *Лена и люди*. Москва: Новое издательство.
- ФАНАЙЛОВА, ЕЛЕНА, 2021: Елена Фанайлова о верлибре, [в:] *Современный русский верлибр: антология*. Москва: Воймега. 372–373.
- ЦВЕТКОВ, АЛЕКСЕЙ, 2021: «Сгущается атмосфера непроизносимости»: [интервью корреспонденту NEWSru. со.іl А. Гавриловой]. «Живой Журнал» *dandorfman*. Запись от 11 апреля 2021 г. [<https://dandorfman.livejournal.com/2676886.html?ysclid=m2jh81omsq955091195>] (22.10.2024).
- ЦЫПКИН, ЛЕОНИД, 1999: О моем отце, [в:] Цыпкин Леонид. *Лето в Бадене: [повести и рассказы]*. Москва: МХТ. 5–14.
- ЧЕРНИКОВА, ГАЛИНА, 2005: *Поэтика русского верлибра второй половины XX века*. Автореферат диссертации кандидата филологических наук / Астраханский государственный университет. Астрахань.

ЧЕРНЫХ, НАТАЛИЯ: Лена и Люди: Елена Фанайлова, Лена и люди. М., НЛО, № 98. *Мегалит: евразийский журнальный портал*. [https://www.promegalit.ru/public/5497_natalija_chernykh_lena_iljudi_elena_fanajlova_lena_iljudi_m_nlo_98.html] (23.09.2024).

ЮСУПОВА, ЛИДА, 2021: *Шторка*: книга стихов. Москва: Центрифуга, Центр Вознесенского.

ЯКОБСОН, РОМАН, 1987: Новейшая русская поэзия, [в:] Якобсон Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс. 272–316.

SIXOUS, HELENE, 1976: The Laugh of the Medusa. Transl. by K. Cohen and P. Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 1, No. 4. 875–893.

MILLETT, КАТЕ, 1970: *Sexual Politics*. Garden City, New York: Doubleday & Company.

WHITMAN, WALT, 1936: *Leaves of Grass*. Preface by D. S. Mirsky. Moscow: Co-operative publishing society of foreign workers in the U.S.S.R.

Summary

A free verse that lacks rhyme and other secondary signs of rhythm (meter, ordering of the number of syllables or accents, rhythm of anacrusis and clauses, regular stanza) is more difficult for a Russian lay reader to perceive than conventional verse. In particular, this is represented by Elena Fanailova in the poem “Lena and the People” (2008). Her alter ego (Lena, the poet) half-jokingly, half-seriously promises the interlocutor (Lena, the saleswoman) to make poetry more accessible: “I will work on myself. / The ball is back, it’s blue. / You see, the rhyme has already appeared.” The humorous intonation in combination of the Soviet cliché with the final line of Bulat Okudzhava’s “Blue Ball” is set by a rhyme that “stupefies” the utterance. Exposing the scene of writing, Lena the poet desemantizes the final consonance, turning it from a means of meaning formation into a decorative element of verse. Mechanically combining fragments of various discourses in a couplet, the rhyme “soboj – goluboj” implements the mechanism of intertextuality, but is not able to convey the actual state of the world and man. According to a number of modern poets, a rude and low life does not fit into the framework of regular verse. Then the *verlieb* comes to the rescue. Born of the idea of democracy (W. Whitman), free verse makes it possible to achieve the emancipation of lyrical discourse, the naturalness of the sound of everyday speech, and sometimes its direct politicization. Combining gender and political meanings, the free verse in Russia today increasingly acts as a metalanguage function of dissent and protest. The moment of “threshold”, “transition” (liminality), associated with a decisive, crisis moment in the fate of a person, his relatives, friends, and country, often forms the ideological and emotional substrate of the free verse, complicated by the theme of violence, trauma. Unsurprisingly,

the proportion of free verse is particularly high in fempoesy. An example is Galina Rymbu's "My Vagina" (2020), which combines physiology, gender, violence, trauma, and political protest. Although the author notes that fempoesia can be diverse in form (heteromorphic verse, prosepoetry, white verse with elements of syllabics, etc.), she gives rhythmic preference to the free verse. This is not surprising. Trauma speaking for most fempoetesses does not involve the use of regular sizes and rhymes. For another group of authors, the free verse is important not so much for its countercultural, oppositional connotations, as for its poetic universalism. This is expressed in the richness of intonation, the dynamic change of subjects of speech, stylistic registers, modalities, the use of techniques for constructing epic and dramatic text (plot, conflict, dialogue, etc.), the involvement or imitation of elements of non-artistic discourse. The ideological possibilities of free verse are a derivative of his poetics. Another reason for updating the free verse is the high level of its informativeness. Having become the "poetry of knowledge", free verse has turned "into a universal [...] tool of poetic thought, while retaining as one of its functions [...] the introduction of the widest information flows into poetic speech" (Yuri Orlitsky). Hence the partly ideologized idea of the free verse as a poetic form that best corresponds to the spirit of the time.

Alexander Stepanov

Александр Степанов, кандидат филологических наук, доцент Школы филологических наук Факультета гуманитарных наук НИУ «Высшая школа экономики» и доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета. Сфера интересов – поэтика, стиховедение, семантика стиха, русская поэзия XIX–XXI веков, творчество Иосифа Бродского. Автор монографии «Что слышит поэт? Бродский и поэтика переключек» (2022). Составитель и редактор научных сборников, журналов, антологий, библиографических материалов по поэтике Бродского.

Alexander Stepanov, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the School of Philological Sciences, Faculty of Humanities, Higher School of Economics and Associate Professor of the Department of History and Theory of Literature, Tver State University. His interests include poetics, poetry, semantics of verse, Russian poetry of the XIX–XXI centuries, the work of Joseph Brodsky. The author of the monograph “What does a poet hear? Brodsky and the Poetics of roll calls” (2022). Compiler and editor of scientific collections, journals, anthologies, bibliographic materials on Brodsky’s poetics.

Varia

Aleksandr Sokurov:
Madame Bovary - c'est moi!
Aleksandr Sokurov:
I am Madame Bovary!

Il saggio tratta dell'interpretazione di Emma Bovary, dal romanzo di Gustave Flaubert, nel film di Aleksandr Sokurov *Salva e custodisci* (1989). L'autorialità del regista immagina Emma come l'incarnazione di una sofferenza universale dovuta al conflitto fra l'individuo e il suo mondo di fronte alla trivialità della morte. Il film, sfruttando le avventure romanzesche della signora Bovary, ne trascende la semantica per indagare i temi del dolore esistenziale e della morte come liberazione da esso. Sokurov dedica una sezione del lungometraggio alla morte della protagonista, creando uno spazio tanatologico che riflette cinematograficamente il tempo lento e angosciante della fine, di cui la cinepresa e lo spettatore sono testimoni, impotenti e complici.

SOGGETTIVISMO, AUTORIALITÀ,
 METAFISICA DELLA SOFFERENZA,
 ANTIPERSONAGGIO,
 SPAZIO TANATOLOGICO,
 VIOLENZA DELL'OCCHIO FILMICO

The article discusses the interpretation of Emma Bovary, from Gustave Flaubert's novel, in Aleksandr Sokurov's film *Save and Protect* (1989). The director sees Emma as the embodiment of universal suffering due to the conflict between the individual and their world *vis-à-vis* the paltriness of death. The film draws on the protagonist's romantic adventures, but outdoes the semantics thereof, in order to focus on existential pain, and on death as liberation from it. Sokurov dedicates a lengthy section of the movie to Bovary's demise, thus creating a 'thanatological' space that cinematically reflects the slow and agonizing time of the end, witnessed by the powerless and yet complicit eyes of both the camera and the viewer.

SUBJECTIVISM, AUTHORSHIP,
 METAPHYSICS OF SUFFERING,
 ANTI-CHARACTER, THANATOLOGICAL
 SPACE, CINEMATIC EYE AS MURDEROUS

1 Sergej Gerasimov nel 1948 realizzò un lungometraggio, *La giovane guardia*, basato sulla prima redazione dell'omonimo romanzo epico di Aleksandr Fadeev (1946). Il film celebra anche il ruolo del Partito nell'organizzare la resistenza antifascista. Fadeev l'aveva ommesso nel testo, suscitando l'ira di Stalin.

2 Ancora alla fine degli anni Quaranta, Sergej Ėjzenštejn (1898–1948) che pure aveva fatto molto per emancipare il cinema dalla letteratura sviluppando tenacemente il montaggio, aveva dovuto constatare che i film di maggior successo in Russia erano quelli che potevano avvalersi di prototipi letterari (Hutchings and Vernitski, 2005:10).

La relazione fra l'opera letteraria e la cinepresa vanta in Russia una solida tradizione, che affonda le sue radici in epoca presovietica. Le prime prove cinematografiche erano quasi esclusivamente adattamenti di testi letterari ottocenteschi russi, in particolare quelli di Dostoevskij, Tolstoj e Čechov, a sottolineare la volontà di dare enfasi all'elemento identitario nel cinema. Questo filone si è poi sviluppato dopo il 1917 secondo un canone ideologico, in cui l'immagine contribuiva, con la sua immediatezza, a semplificare concetti letterari complessi e spesso era usata per rettificare passaggi ideologicamente 'difettosi'.¹

Dopo la morte di Stalin, sotto Nikita Chruščev e, successivamente, negli anni Ottanta, con Michail Gorbačev il rapporto fra letteratura e cinema registrò due momenti evolutivi di rilievo. Durante il 'disgelo', una minima libertà di espressione permise al cinema d'autore — subordinato fino ad allora unicamente alle esigenze dell'estetica proletaria — di emergere e di tentare la via della sperimentazione, per la quale il precario equilibrio fra parola e immagine si ruppe definitivamente a favore della seconda.² Nell'*Infanzia di Ivan* di Andrej Tarkovskij, il realismo manualistico di *Ivan*, racconto di Vladimir Bogomolov da cui il film è tratto, si trasfigura in una narrazione onirica che subordina a sé la realtà, regalando allo spettatore una vera e propria *traduzione* dell'opera letteraria.

Dopo il 1985 il programma di ricostruzione economica e di trasparenza di Gorbačev tentò di rendere quello sovietico un regime socialista dal volto umano. Ciò fu dirimente per la cultura, che visse una stagione di apertura subitanea beneficiando, contestualmente, di una flessione della censura. Anche il cinema quindi vide schiudersi nuove prospettive nel saggiare contenuti e generi 'vergini' o precedentemente interdetti e nell'apertura verso l'Occidente. Molti adattamenti di opere letterarie acquisirono un significato nuovo, di riflessione critica sul recente

passato.³ Inoltre, film già cesurati ottennero l'autorizzazione ad uscire nelle sale. Fra questi, il primo lungometraggio di Aleksandr Sokurov, *La voce solitaria dell'uomo* (1978), liberamente ispirato al *Fiume Potudan'* di Andrej Platonov, racconto bandito per antisovietismo e formalismo. Per la prima volta nella storia sovietica la maggior parte dei progetti cinematografici (e non solo) furono finanziati e poi distribuiti in concomitanza con la loro produzione, invertendo una tendenza generale della cultura e demolendo quel fenomeno del *tempo invertito*, che aveva plasmato l'evoluzione culturale in URSS per decenni. Aleksandr Sokurov (1951) aveva sempre avuto un rapporto problematico con il potere, a partire dalla pellicola di debutto, e il suo cinema sbocciò grazie all'uscita simultanea di film narrativi e documentaristici realizzati nel recente passato, ma che ebbero l'autorizzazione alla distribuzione solo a partire dal 1986: *La voce solitaria dell'uomo*, *Dmitrij Šostakovič. Sonata per viola* (1981), *Dolorosa indifferenza* (1983), *Elegia* (1986), *Elegia moscovita* (1986). Nel 1989 il regista girò *Salva e custodisci* (1989), una personale rielaborazione del capolavoro di Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857). Il film presenta molti aspetti innovativi rispetto al lavoro pregresso di Sokurov, a partire dalla produzione. Egli si avvale di contributi statali sovietici e di finanziamenti provenienti dalla Germania Federale, internazionalizzando ulteriormente il lungometraggio attraverso il reclutamento di un cast cosmopolita, in cui risalta Cécile Zervudacki, greco-francese, nel ruolo della protagonista. Il regista si mostrò figlio dell'era gorbacëviana nella cura del materiale letterario, lavorando in piena libertà interiore, alla quale subordinò tutta la visione del suo progetto e che gestì con ferma consapevolezza.

Il legame di Aleksandr Sokurov con la letteratura è sempre stato di assoluto privilegio, anche per la scarsa solidità culturale di cui il regista ritiene soffra la cinematografia. In un'intervista rilasciata

3
Il celebre *L'avvocato Sedov* di Evgenij Cymbal (1988), basato su un racconto di Il'ja Zverev e ambientato negli anni Trenta, narra della manipolazione di un onesto avvocato da parte del regime.

4 Latteggiamiento registrato deve essere però sempre coscienzioso, se non altro perché «watching a film is not only an enlightening service performed by the director, it is a sacrifice consented to by the viewer, who gives one or two hours of his life to watch the film». (Szaniawski, 2018:5).

5 Questa funzione si è evidentemente modificata nel tempo e in alcuni contesti culturali (ad esempio quello futurista all'inizio del Novecento e quello delle avanguardie postmoderniste negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta) ha cessato di essere strumento di comunicazione ed è diventata di volta in volta una realtà che si autolegittima.

6 Hutchings e Vernitski parlano di idee che diventano 'car-ne' (2005:24).

al critico Anton Dolin nel 2022 ha affermato: «У меня есть давнее недоверие к этому виду деятельности. Кинематографу надо еще много через что пройти, чтобы в этажерку культурных субъектов попасть. Корабль, конечно, идет, но его постоянно раскачивают. Я не уверен, что он не пойдет ко дну» (Dolin, 2022:14).

La letteratura, invece, vanta una storia più antica e robusta ed è necessaria alla cinematografia perché essa possa continuare a vivere e conservarsi come arte. La stagione del grande romanzo, oramai esaurita in tutta Europa, è motivo di preoccupazione per il regista, in sé e come base di lavoro. Allo studioso belga Jeremi Szaniawski Sokurov ha provocatoriamente rivelato di non essere un amante del cinema, ma di lavorarci e basta (2014:22).⁴ Logicamente, alla visione della letteratura sottende la relazione fra parola e immagine che ha da sempre caratterizzato il filone degli adattamenti cinematografici e inevitabilmente subito variazioni nel tempo. Se si accetta come vero l'assunto sostenuto da Susan Sontag per cui la cinepresa costituisce un anello di congiunzione fra soggetto e oggetto definendo la relazione fra l'artista e il mondo (1999:93), lo stesso potremmo dire della funzione della parola nella letteratura ottocentesca e in parte anche novecentesca.⁵ Possiamo quindi rilevare un'equivalenza negli strumenti di comunicazione visivi e verbali che non costituisce un'uguaglianza ma certamente un'analogia funzionale. La traduzione della parola in immagine sullo schermo contempla una trasformazione segnica attraverso il passaggio da un tipo di testo ad un altro.

Questa metamorfosi ha un'importanza culturale determinante, perché trasmuta l'immaterialità di pensieri e idee nella corporeità esplicita delle immagini⁶ ed è diventata questione nodale alla fine degli anni Sessanta, quando la regia e la critica cinematografica cominciarono a rivendicare l'indipendenza del cinema dalla letteratura. I registi

reclamarono la necessità di produrre opere che fossero asserzioni artistiche personali, svincolate dalla fedeltà al testo letterario. La storica del cinema Marija Turovskaja nel 1969 aveva contestato duramente il ritratto che Andrej Končalovskij aveva realizzato del protagonista di *Un nido di nobili*, accusando il regista di averlo interpretato in maniera troppo soggettiva e distante dall'originale turgeneviano. Fu sempre lei però, poco dopo, a levare assertiva la propria voce a favore dell'emancipazione del cinema dalla letteratura in quanto forma d'arte *altra* (Hutchings and Vernitski, 2005:11). In epoca gorbačeviana le opinioni di Turovskaja trovarono terreno fertile e il principio della libertà registica nell'interpretazione del testo letterario si consolidò nella convinzione, felicemente espressa da Andrej Tarkovskij, che la letteratura trasposta dà origine ad una forma artistica interamente nuova (1981).

La traduzione cinematografica di *Madame Bovary* da parte di Aleksandr Sokurov in *Salva e custodisci* si colloca in questo contesto.

MADAME BOVARY E GUSTAVE FLAUBERT

La trama del romanzo è nota. Fulcro della storia è Emma Rouault, una donna di campagna, infarcita di romanzi d'amore, che sposa un ufficiale sanitario, Charles Bovary. I due vivono in provincia. Insoddisfatta del suo matrimonio, della sua vita, e attratta dal denaro e dalla vita altoborghese, la signora Bovary intreccia relazioni con uomini facoltosi, come il proprietario terriero Rodolphe Boulanger, che le promette di fuggire insieme per poi dileguarsi alla vigilia della partenza. Emma si ammala, è depressa e per un certo periodo trova conforto nella religione. Fra i suoi ammiratori c'è anche uno studente, Léon, che non sa dichiararsi e che quindi va a Parigi a studiare. Tempo dopo Emma lo incontra a teatro e con lui inizia una relazione. Nel frattempo, l'attrazione per il lusso

la porta a contrarre molti debiti, che non riesce a sanare. Il marito, un uomo a lei devoto, non comprende però l'infelicità della moglie. Emma si toglie la vita con l'arsenico, non riuscendo più gestire la sua esistenza. Charles non riesce a salvarla e poco tempo dopo muore anche lui, lasciando orfana la loro figlia, Berthe.

Flaubert crea un personaggio femminile di rottura con l'archetipo romantico dell'eroina, con il cui languore, perenne innamoramento e infelicità Emma desidera pure identificarsi, scontrandosi però con la banalità del quotidiano. La donna è soffocata dall'ossessione della vacuità della vita di campagna, dall'abbaglio del lusso e della lussuria e dilaniata dall'angoscia, ché convenzioni e pregiudizi sociali le impediscono 'junghianamente' di evolversi in libertà e la infiggono fra ciò che lei mostra di sé e ciò che vagheggia realmente di essere. Un'eventuale condanna sociale rappresenta un deterrente alla libera espressione di sé, compromettendo l'equilibrio psicologico di Emma; la sua imperizia nel vivere direttamente le emozioni la indirizza verso un mondo ideale, quello romanzesco delle eroine che tanto ammira. La bramosia di muoversi in un universo che però è illusorio è destinata a rimanere chimerica e a generare un'ostilità crescente nei confronti del suo proprio mondo, che le sembra sempre più arido. Lo iato che si crea fra le aspirazioni e l'inconsistenza del reale diventa progressivamente insanabile: il malessere della protagonista si rivolge in maniera sempre più ossessiva verso il denaro e l'amore, ma finisce per travolgerla. Emma dilapida i suoi averi contraendo debiti che non riesce a saldare e, alla ricerca di una felicità che le è negata, tradisce Charles con uomini che la deludono per i motivi più diversi. Il desiderio di amore, *eros*, rimanda costantemente nel romanzo al topos della morte, *thanatos*, da intendersi in senso letterale e traslato. La fine è il destino tutte le relazioni amorose che Emma insegue ed è anche

la rottura di quel patto sociale che è il matrimonio, per lei scomodo. Il legame con Charles si conclude però anche perché Emma si suicida. L'incapacità di trovare soddisfazione nel proprio contesto vitale e forza per sapersi realizzare, il 'bovarismo' della donna, la costringono in un labirinto emotivo incontrollabile, la cui unica via d'uscita può essere solo la morte.

Cruciale ai fini del tema di questo articolo è l'atteggiamento di Flaubert nei confronti del proprio materiale narrativo e della protagonista del romanzo.

La creazione è vincolata per l'autore all'osservazione della realtà e alla documentazione precisa, per cui è necessaria una ricerca estensiva ed esaustiva del tema scelto. Flaubert rivelò a Louise Colet nel 1852, che l'ideale al quale lui aspirava era quello di redigere «un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style...» (*Correspondance*). L'autore immaginava quindi una storia banale, nella quale l'impersonalità della fabula lasciasse emergere la realtà e la riproducesse nella maniera più autentica possibile:

Madame Bovary, n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée; Je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient, au contraire, de l'impersonnalité de l'œuvre [...] L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas,

così scriveva a Leroyer de Chantepie nel marzo 1857 (ivi). La personalizzazione dello stile era un'ossessione per Flaubert. Attraverso di esso egli esprimeva una propria idea del mondo e delle cose, aspirando

7

Lettera a Louise Bonenfant del 12 dicembre 1856.

8

Anche in dettagli secondari. Dopo essersi concessa per la prima volta in un bosco a Rodolphe, Emma, con i nervi in tumulto, non si rende conto dell'atteggiamento di lui: «Rodolphe, le cigare aux dents, recommandait avec son canif une des deux brides cassées» (Flaubert, 1910: II, 9).

9

Lettera del 27 dicembre 1852.

10

Lettera del 16 gennaio 1852.

11

«Comme le bal déjà lui semblait loin! [...] Elle se résigna pourtant [...] Son cœur était comme eux: au frottement de la richesse il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas» (Flaubert, 1910: I, 8). La scontata esclamazione iniziale sembra essere una diretta emanazione di Emma, ma il passaggio alla narrazione indiretta permette a Flaubert di esternare la propria immaginazione figurativa e di giocare con la semantica: il conclusivo *frottement* (sfregamento) allude anche all'eccitazione sensuale della protagonista, «che non sarebbe mai svanita».

al bello.⁷ La necessità di produrre uno stile pienamente soggettivo mantenendolo distinto dalla fabula era intento complesso se non apertamente contraddittorio: sebbene non intervenisse sul soggetto, l'uso del discorso indiretto libero permetteva allo scrittore di inserirsi autorevolmente nella narrazione. Fa da sfondo alla storia un distacco che nasce dalla convinzione dell'autore che fosse necessario accettare *ironicamente* l'esistenza. Emma oppone certo l'ideale al reale, ma si rileva facilmente una sproporzione fra le sue illusioni e la realtà con la quale lo scrittore la costringe continuamente a misurarsi, nonostante la scarsa lucidità con la quale lei la legge.⁸ Inoltre, attraverso lo stile, Flaubert si proponeva di ripensare artisticamente la realtà, per cui i personaggi dell'opera, in particolare la protagonista, raramente riescono a mostrarsi per ciò che veramente sono - «je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop» (*Correspondence*), scriveva a Louise Colet.⁹ Ciò crea un'ambiguità di fondo nella personalità della signora Bovary, che non è sempre scontato distinguere da quella del suo creatore. Anche Flaubert era un romantico (ivi)¹⁰ e condivideva il cinismo di Emma, crescente con l'evolversi della trama del romanzo. Il personaggio però, con la sua miopia e il suo provincialismo, non ha gli strumenti intellettuali per andare oltre una superficiale riflessione su sé stessa e sul mondo che la circonda. Questa miopia è occasionalmente manifesta nel linguaggio e negli atteggiamenti mentali di Emma, ma più spesso è mescolata agli intenti del suo creatore, che attraverso un abile uso del discorso indiretto libero, si insinua nell'universo della sua protagonista, arricchendolo di una retorica semanticamente pregnante e stilisticamente ricercata.¹¹ La talentuosa disinvoltura di Flaubert nel passare da un registro all'altro compone gran parte del tessuto stilistico del testo, creando certo ambiguità, ma anche ribadendo l'onnipresenza della voce autoriale. A questo proposito è appropriato sottolineare la sostanziale indifferenza

di Flaubert nei confronti del suo pubblico. Yvan Leclerc paragona la letteratura flaubertiana ad un territorio inviolabile, il cui perimetro separa il sacro dell'Arte dal popolo profano (2018:177). D'altro canto, lo stesso Flaubert riteneva che lo scrittore si dovesse, concentrare «solo sul proprio successo ed essere pubblico, critica e ricompensa di sé stesso» (ivi, 178). Nell'universo creativo di Flaubert il lettore ha funzione accessoria.

In Francia *Madame Bovary* ebbe un ottimo successo di pubblico ma la descrizione degli adulteri di Emma e il crudo realismo nella resa di usi e costumi della provincia francese scandalizzarono i benpensanti. Flaubert subì un processo nel 1857 per oltraggio alla morale pubblica e al buoncostume, dal quale fu però assolto.

In Russia il romanzo non ebbe grande risonanza e per Flaubert si spese il solo Ivan Turgenev che considerava lo scrittore e la sua opera fra i più importanti della letteratura francese a loro coeva. Circa un decennio più tardi l'intelligencija cominciò ad apprezzare lo scrittore come autore realista, il cui desiderio di ancorarsi alla verità era esplicito. Questo riconoscimento gettò le basi per quanto accadde poi in epoca sovietica. Secondo Elena Galtsova (2012:78), Flaubert fu 'addomesticato' e adattato ai canoni dell'estetica proletaria. Le sue opere vennero percepite come letteratura adatta alle masse, esempio di realismo critico sovversivo. Nelle parole di Anatolij Lunačarskij, lo scrittore francese era «un genio della borghesia e al contempo un suo nemico giurato» (ivi, 79). Con il tempo, Flaubert fu salutato come un precursore del Realismo socialista, capace di fare una «presentazione veridica, storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario» — secondo la formulazione contenuta nello statuto dell'Unione degli scrittori sovietici. Le sue opere furono quindi pubblicate e divulgate, compresa *Madame Bovary* nella traduzione di Aleksandr Romm del 1947, alla quale fece seguito quella di Nikolaj Ljubimov del 1958.

ALEKSANDR SOKUROV E MADAME BOVARY

Per *Salva e custodisci* Aleksandr Sokurov scelse un'opera che apprezzava molto, anche se per motivi altri rispetto alla vulgata ufficiale: Flaubert era riuscito a creare un modello femminile innovativo nel contesto di un romanzo, nel quale la mano dell'autore era percepibile in ogni dettaglio del tessuto narrativo e per il quale lo scrittore aveva minimizzato le esigenze del lettore, concentrandosi solo sugli obiettivi del proprio lavoro. Il regista, un secolo più tardi, avrebbe realizzato un'operazione molto simile nella traduzione cinematografica del romanzo, affrancandosi dall'originale e dando vita ad un prodotto che dell'opera letteraria mantiene solo parti dell'intreccio. Nonostante il rispetto reverenziale per la letteratura, il personalismo artistico è un tratto imprescindibile nell'opera di Sokurov. L'adattamento di *Madame Bovary* è dunque una parabola esistenziale che mostra un soggettivismo drastico, riflesso in un'interpretazione del personaggio della protagonista propria del regista. Inoltre, la lettura originale e pregevole di alcune tematiche, ancillari nella narrazione letteraria, le trasforma in punti cardinali del lungometraggio, foggiate quindi da un processo di individualizzazione dei contenuti letterari e anche di paradossale 'russificazione' del testo originario.

Sokurov rivela immediatamente il suo intento di dare un'altra veste alla storia e al personaggio flaubertiani, concentrandosi sulla seconda parte del romanzo, nella quale si delinea con chiarezza crescente il personaggio principale. Il regista ignora deliberatamente gli antefatti per entrare cinematograficamente *in medias res*. Lo sceneggiatore del film e collaboratore decennale di Sokurov, Jurij Arabov, recentemente scomparso, sosteneva: «Экранизация, не разрушение структуры, а скорее строительство собственного дома из материала, взятого

в долг у классика» (1989:21). In *Salva e custodisci* Sokurov e Arabov hanno guardato alla signora Bovary come ad un tipo umano che manifesta, convincente, l'attrito fra l'uomo e il suo mondo a fronte della trivialità della morte. Emma non muore per una passione infelice o per affezione. La volontarietà del suo gesto trae origine dall'inefficienza nel gestire la propria vita familiare e dall'illusorietà dei suoi amori carnali, dall'incapacità di saldare i propri debiti e riportare la propria esistenza entro i limiti della sopportabilità. La sceneggiatura racconta la storia di una vita di solitudine e della sua inevitabile corsa verso la morte come unica via di fuga da una condizione esistenziale percepita come ingovernabile.¹² Regista e sceneggiatore si liberano quindi dell'idea del romanzo come assemblaggio di *morae* provinciali e del sublime ritratto della personalità - prosaica e mediocre - della protagonista, per avventurarsi in un'esplorazione del dolore dell'isolamento e del mistero della morte, dei quali Emma Bovary è il detonatore.¹³ Il distacco dal prototipo originale investe la protagonista e inevitabilmente la realtà che la circonda. Questo scollamento si precisa subito nella scelta di abbandonare Rouen e la provincia francese dell'Ottocento e ambientare la storia in un luogo remoto e desolato della Russia, che resta ignoto e scarsamente indagato, anche perché una buona parte del lungometraggio è girato in interni. Ciò che vediamo all'esterno è un paesaggio brullo, arido, a tratti roccioso, in cui scarseggia il verde, riservato alle scene in cui l'infelicità della protagonista è momentaneamente placata.

L'indeterminatezza dello spazio si riflette nell'incertezza del tempo. La storia sembra svolgersi all'inizio del Novecento; nella fase iniziale però il regista introduce, subitaneo, un dettaglio chiave, irrilevante per la fabula, ma significativo per la struttura temporale del film. Mentre il marito della protagonista va a curare un paziente, risuona

12 Michail Jampol'skij, accurato studioso dell'opera di Sokurov, osserva che in *Salva e custodisci* l'eroina «вообще неспособна осознать то, что с ней происходит. Разверзающаяся перед ней трагическая бездна и ожидающая ее смерть выходят за пределы ее понимания» (1990:1).

13 Sokurov avverte lo spettatore solo in coda ai titoli finali che il film è liberamente ispirato al romanzo di Flaubert, rilevando così una significativa lontananza dall'opera originaria. D'altronde, Jurij Arabov sosteneva: «Споры об экранизации, на мой взгляд, бессмысленны. [...] Кинематографический язык не совпадает с языком литературы» (1989:21).

14

Per facilitare la lettura, in questo articolo userò i nomi dei personaggi.

15

Esteticamente, l'inquadratura è costruita come una tela: Sokurov riprende di fronte Zevurdacki, facendo salire la camera – fissa in un punto – dal basso, prima sul vestito di lei e poi sul volto, incorniciato da una chioma mossa e rivolto verso l'alto. Nel momento di massima tensione della scena la finestra dietro l'attrice è aperta e il colore uniforme dello sfondo è l'ocra delle rocce terrose del paesaggio. L'immagine richiama il Cristo crocifisso attribuito ad Anton van Dick (1621-25), che ritrae l'estrema solitudine del Cristo che si accinge a gridare lo sconforto nel vedersi abbandonato dal Padre. La lentezza nei movimenti della camera permette allo spettatore di comprendere e assaporare il momento, come davanti alla staticità di un quadro. L'illustrazione cinematografica percepita come immagine-movimento, nella celebre sintesi del filosofo francese Gilles Deleuze (*L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris 1983), è qui secondaria rispetto alla necessità di 'entrare' nell'immagine per poterla assorbire. Da non sottovalutare, inoltre, la scelta del formato 4/3 della pellicola, *ratio* →

alla radio, nell'interpretazione di Louis Armstrong, *When the Saints Go Marching In*, un gospel spiritual la cui prima registrazione da parte del musicista americano risale al 1938. Non è possibile dunque collocare esattamente lo spazio-tempo della storia e l'indeterminatezza che ne consegue indirizza lo spettatore verso contenuti più generali. Inoltre, Sokurov spoglia tutti i personaggi dei loro nomi, svincolandoli tanto dal romanzo quanto da un rintracciabile ordinamento culturale.¹⁴ Questa intenzionale vaghezza è enfatizzata dal bilinguismo con il quale l'attrice protagonista è chiamata ad esprimersi, passando sin dalle prime battute dal russo al francese e creando così un senso di voluto spaesamento nel fruitore. Tutto questo però è indicativo del tipo di operazione che Sokurov ha in mente: il regista universalizza la tipologia femminile rappresentata dalla protagonista nonché il soggetto, liberandoli dai vincoli del realismo ottocentesco ed eternizzandone così le caratteristiche.

Il titolo del film, *Spasi i sochrani*, è una preghiera ortodossa, *Go-spodi, spasi i sochrani mja. Amin e*, rivolta a Dio, l'Emma sokuroviana la pronuncia in russo. La scelta della lingua, afferma Arabov, era dovuta al fatto che la preghiera doveva essere comprensibile e avvicinare alla storia il pubblico russo (Tjurin, 2015). Molto diffusa fra gli ortodossi, grazie alla sua brevità, è un'invocazione a Dio che facilmente si ricorda nei momenti di paura, di pericolo, di minaccia. Nel lungometraggio la protagonista ha appena appreso che il giovane Léon partirà per andare all'università. Emma non è ancora un'adultera *de facto*. Nell'inquadratura, Léon esce di scena, lei rimane da sola, delusa e vestita di un semplice saio in un'immagine tesa e ascetica e pronuncia la preghiera alzando il volto verso il cielo. Il regista colloca questa scena all'inizio del film: la donna sembra chiedere protezione per non cadere nella tentazione della carne.¹⁵ Eppure,

ciò si rivela un paradosso. Dio nella storia non c'è, non salva Emma né dal peccato carnale né da quello mortale del suicidio: onorare Cristo tramite la preghiera si riduce ad un rito convenzionale che investe tutti i gesti e i luoghi sacri del film. Anche la chiesa in città, deputata ad un primo incontro fra Emma e Léon al suo ritorno da Parigi, è svuotata della sacralità che le è propria e diventa solo un posto vacuo, lontano da occhi indiscreti, che accoglie gli amanti *in pectore*. Sokurov sottolinea cinematograficamente questa desacralizzazione fissando la cinepresa sulla coppia, orientando l'attenzione dello spettatore verso di loro piuttosto che verso il contesto in cui sono immersi. Il sacerdote¹⁶ che interrompe la loro conversazione è una distrazione momentanea. Egli li invita ad ammirare i tesori della chiesa. Solo prima che i due se ne vadano, il prelado introduce il tema del peccato, suggerendo di andare a vedere un dipinto che ritrae la Resurrezione e il giudizio dei peccatori.¹⁷ Si tratta però di pochi secondi: Emma e Léon escono rapidamente dalla chiesa e in una carrozza che li riporta a casa danno sfogo alla passione.¹⁸ La chiesa diventa dunque uno spazio transitorio fra la tentazione e il peccato vero e proprio. Eloquenti le espressioni del volto di Emma: più ironica che spaventata, piangente in un abbraccio a Léon per depistare il sospettoso prete.

Sokurov ha spesso ripetuto che le vicende della protagonista hanno un carattere animalesco e che forse proprio per questo l'esistenza di Dio nel film è problematica (Szaniawski, 2014). Il carattere animalesco ha i tratti dell'istintività e dell'inconsapevolezza. La scarsa cognizione di sé del personaggio filmico non permette un'esperienza di fede profonda e tutto ciò che circonda Emma si trasforma minacciosamente in una seduzione diabolica, sebbene l'effetto corruttivo del denaro e della passione amorosa siano sviliti da un animo ingenuo

→ proveniente direttamente dalla fotografia. Questo rapporto d'aspetto comprime l'immagine in un quadrato quasi regolare.

16
Sokurov oscilla per tutta la durata del film fra ortodossia e cattolicesimo: se la preghiera ortodossa avvicina il pubblico alla narrazione e si giustifica con il contesto russo nel quale si svolge la storia, la chiesa cattolica rimanda alle origini della protagonista, esplicitate dall'eloquio in francese. L'elemento religioso contribuisce a quello spaesamento accennato poc'anzi.

17
Tra l'altro sapientemente richiamato nella stessa inquadratura dal direttore della fotografia Sergej Juridickij, che riprende nella scena un busto con la testa di Cristo incoronata di spine e sotto di esso i due rei.

18
La carrozza-alcova verrà usata in una sequenza successiva come metafora di una bara. Cfr. nota 27.

19

Il regista cura ogni dettaglio: anche gli abiti della donna sono quasi sempre monacali e lei si mostra spesso sciatta e in disordine. È il caso, per esempio, della scena in cui Rodolphe la vede da sola e la tenta con falsi discorsi sulla felicità. Il contrasto fra la consapevole malvagità di lui e la credulità di Emma è messa in risalto dall'abito severo, lungo e nero di lei e dai suoi capelli malamente aggiustati: Emma non è una donna particolarmente curata, tantomeno una *femme fatale*.

20

Nella caratterizzazione del personaggio sokuroviano si ha la percezione che il suo atteggiamento non sia dovuto né a disperazione, né a mancanza di dignità quanto piuttosto ad una siderale ingenuità. Emma sente il suo smarrimento, ma non sa razionalizzarlo. Perfino la sua voce è sempre flebile, incerta, a volte sorpresa, ma mai smaliziata o assertiva.

21

La donna vestita di bianco sul cavallo allude ad un celebre quadro di Karl Brjullof del 1832, *La cavallerizza*.

22

L'imprigionamento è simbolicamente evocato nel film: →

e costantemente meravigliato di fronte ai fatti della vita.¹⁹ Il subitaneo arrivo di Rodolphe la illude di aver trovato l'amore, ma la malizia dell'uomo, scontata per lo spettatore, rimane sconosciuta ad Emma. Anche la partenza di lui genera in lei sofferenza, ma non un presentimento dell'indifferenza dell'amante. Tutta l'interazione fra i due si basa sull'inscienza della protagonista.²⁰

Essi si incontrano intimamente per la prima volta in un bosco, dove arrivano a cavallo.²¹ Nella fase iniziale della scena Sokurov introduce l'unico riferimento letterario esplicito di tutto il film e lo spettatore apprende che entrambi hanno 'letto' *Maria Stuarda*. Sokurov insiste su questa particolarità, dedicandole un paio di battute. Nel romanzo Flaubert nomina la sovrana osservando che Emma «eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart» (1910: I, 6), laddove il riferimento cinematografico è a un romanzo breve di Alexandr Dumas padre (1840), non al personaggio storico. Il dettaglio è risolutivo, permette a Sokurov di fissare la scissione fra la sua protagonista e il prototipo flaubertiano. Dumas rivolge la sua attenzione soprattutto all'inettitudine della donna, al centro di un mondo violento e tragico che lei, probabilmente per scarse doti politiche, non seppe gestire e del quale fu vittima. Lo scrittore la caratterizza e ne racconta le gesta con mestizia, quasi con longanimità: una donna che, suo malgrado, non riuscì a diventare ciò a cui era destinata. L'Emma sokuroviana è un'eco lontana ma puntuale del ritratto letterario di Maria Stuarda e il regista la tratta con altrettanta indulgenza. Sokurov è adiaforo, il discorso morale è inespresso; egli è piuttosto interessato ad esplorare la coscienza di una personalità dolente, una donna, artefice e vittima del proprio destino, incastrata in una gabbia emotiva, psicologica e caratteriale, e la cui sorte è annunciata sin dall'inizio.²² Michail Jampol'skij (1990) ha osservato che la protagonista del film è mossa da un istinto incontrollabile che esplose

nel sesso e nell'avidità e la cui tragedia è iscritta nella nudità spesso mostrata, che è un simbolo della sua natura indifesa e sofferente.

Questa «metafisica del corpo sofferente» (ivi) pervade tutto il lungometraggio ed è convincentemente resa nel momento, seminale, dell'incontro fra Emma e Rodolphe nel bosco. Il regista ci mostra il tradimento fisico in un contesto in cui la natura domina; i corpi, completamente nudi, sono al centro della narrazione e il sesso è il nucleo attorno al quale si svolge la scena, lunga (circa dieci minuti), e filmata quasi interamente in piano sequenza.²³ Nonostante la sessualità esplicita, il girato, stilizzato nelle coreografie dei corpi, non è erotico: il corpo di Emma è uno strumento usato per arginare la sofferenza ed evadere momentaneamente l'infelicità più che per soddisfare una passione sessuale.²⁴ I due si guardano, si studiano, indugiano, ripresi quasi sempre in lontananza o di spalle e poi si sdraiano sull'erba, i volti nascosti, consumano l'amore. Nell'inquadratura finale, verticale, i due, sfiniti, sono l'uno accanto all'altra. Lei, supina, ha il volto rivolto verso Rodolphe; lui, prono, ha la testa incassata nell'erba: sembrano due cadaveri. Non ci sono dialoghi, il commento sonoro ci propone i rumori della natura, significativamente disturbati però da due simboli tanatofori: il ronzio di mosche e il sibilo di un treno in lontananza, entrambi ossessivamente reiterati nel film. L'associazione fra

→ la gabbia dell'uccellino in casa Bovary, il volto di Emma inquadrate dietro le sbarre della casa del mercante che le aveva prestato dei soldi e al quale lei chiede di accettare delle posate d'argento per estinguere il proprio debito. Il formato 4/3 acuisce il senso di chiusura, di intrappolamento della protagonista; la lentezza delle scene ne accompagna la sofferenza.

23

Gli amanti e la natura compaiono da subito sullo schermo, ma il momento fisico è contaminato dal breve scambio introduttivo su Dumas e *Maria Stuarda* in una scena tipicamente sokuroviana dal punto di vista metodologico: il cinema del regista fluttua fra rappresentazione e accenno in un dualismo in cui, al discorso sul corpo, si sovrappone quello sulla mente. Emma non tradisce per una consapevole esigenza interiore ma, nel cinema del regista russo, il limite raramente è rappresentato in maniera netta e definitiva. Da notare la novità rappresentata in URSS dall'insistenza sulla nudità e sulla sessualità. La prima scena di sesso della cinematografia sovietica era stata proposta nel 1988 dal regista Vasilij Pičul nel suo *La piccola Vera* (Fedorov, 2007).

24

Non sono d'accordo con Jurij Tjurin (Tjurin 2015) che, in polemica con Sergej Nikolaevič, rintraccia erotismo e sensualità animaleschi nelle scene d'amore fra Emma e i suoi amanti. Volto e corpo di Emma sono espressione della tragicità del suo destino, dalle cui vicende Sokurov isola e dà enfasi costantemente ai temi della solitudine e della morte. Il critico cinematografico Andrej Šemjakin osserva che Emma «вызывает к милосердию и состраданию» (2010:3).

25

Tutta questa scena trasuda russità: il treno fa il paio con un topos della natura, elemento identitario per eccellenza della civiltà russa. Treno e natura, fra l'altro, sono evocati 'cinematograficamente' attraverso l'immagine e il suono, non attraverso la parola, in una scena che è sovraccarica di allusioni extracinetografiche. I due amanti che cedono alla tentazione in un eden naturale rimandano alla Bibbia; scenografia e coreografia richiamano la pittura naturalistica di Ivan Šiškin (1832-98).

26

Da notare che, sebbene filmata da un'angolatura diversa, l'immagine di Emma a letto malata anticipa quella che vedremo poi di lei morente: Sokurov ci mostra solo il volto incorniciato dalla chioma folta in un purissimo letto bianco, la cinepresa si avvicina alla testa, Emma lascia cadere il viso da un lato e poi dall'altro, come se avesse perso i sensi, e l'ultima immagine di lei nell'inquadratura è un drammatico contrasto cromatico fra il bianco del letto e il colore scuro dei capelli.

le mosche ronzanti e la morte è diretta: la mosca carnaria si ciba di carne putrefatta. Il treno è una citazione indiretta ma di presa immediata: Anna Karenina si toglie la vita gettandosi sotto ad un treno, in uno dei momenti più conosciuti di tutta la letteratura russa.²⁵ Il sibilo del treno viene riproposto in un'altra scena feconda del film, nella quale Emma e Rodolphe progettano di fuggire insieme a Roma. Sono di nuovo soli, immersi nella natura, lui esce di scena, Emma si distende sulle rocce e un treno in lontananza si sente d'improvviso, allusione ad un altrove agognato, ma anche presagio di sofferenza e di morte. Di lì a poco Rodolphe sparirà lasciando una lettera d'addio all'amante, che viene a sapere dal marito che l'uomo è partito per l'Italia. Lei, sconvolta, sviene e si ammala. Sokurov introduce un solo commento sonoro alla donna allettata: il ronzio delle mosche.²⁶

La sceneggiatura descrive da questo momento in avanti una discesa inevitabile verso la morte. Il regista fa seguire alla sequenza di Emma malata, con un netto *cut* di montaggio, una scena al teatro, luogo di un casuale ma decisivo nuovo incontro fra la protagonista e Léon. Gli appuntamenti carnali fra i due seguono le stesse modalità di rappresentazione di quello descritto con Rodolphe, anche se l'ambientazione cambia: le scene sono tutte girate all'interno e non all'esterno. Questo permette a Sokurov di appalesare agevolmente i tumulti interiori di Emma, in un crescendo che si esaurisce in circa quaranta minuti quando, durante l'ultimo appuntamento in albergo, i due, ormai annoiati l'uno dall'altra, si guardano con indifferenza ed Emma rovescia addosso a Léon delle posate d'argento affinché lui le venda per pianare i debiti di lei. Il contesto in cui la relazione fra Emma e Léon si compie è più angosciante per la protagonista rispetto a quello con Rodolphe. Lei non solo è più sofferente a causa delle delusioni d'amore, ma è ormai travolta dai numerosi debiti contratti per pacare la sua avidità,

sintomo di un disagio interiore diventato incontrollabile. Le direttrici lungo le quali si delinea la personalità di Emma, passione e denaro, si esauriscono progressivamente: Léon esce di scena e con lui termina la prima direttrice.²⁷ Sokurov indugia sulla seconda, mostrandoci un'Emma sfortunata questuante prima da un ricco laido e poi dallo stesso Rodolphe, che le nega il denaro e di fronte al quale la donna si colpevolizza per il fallimento della loro relazione pur di ottenere un aiuto. Questo incontro con Rodolphe segna la conclusione della seconda direttrice. Emma è completamente sola. Per l'ultima, lunghissima mezz'ora di girato la narrazione si concentra sul trapasso della protagonista, interesse primario di Sokurov e ulteriore testimonianza del soggettivismo del regista nel rendere il personaggio e la sua storia.²⁸ Anche in questo caso si entra subito nel vivo: con un nuovo *cut* di montaggio dall'interazione con Rodolphe l'inquadratura si sposta su Emma, che si reca nel laboratorio del marito per prendere l'arsenico. In una soggettiva Sokurov ci mostra lei che apre la porta e sulla sua sinistra, proprio all'ingresso, è accolta da uno scheletro. È un dettaglio, che però fa parte di quel 'codice tanatografico' sapientemente costruito durante tutto il film. Una volta che Emma ha ingerito la polvere velenosa, Sokurov dedica alcuni minuti all'agonia e al trapasso, in una sequenza in cui la donna è allettata in un salotto bianco e della quale vediamo, nella fase iniziale e in quella conclusiva, solo il volto incorniciato dai capelli scuri, esattamente come nella scena nella quale il regista ce l'aveva mostrata dolorante per l'abbandono di Rodolphe.²⁹ L'inquadratura nel momento che precede l'agonia è costruita anche qui, dal punto di vista della messinscena, come un quadro che richiama esteticamente e semanticamente *Il quadrato nero* di Malevič.³⁰ Nella camera da letto il rapporto d'aspetto costringe l'immagine in un quadrato in cui si contrappongono cromaticamente solo il bianco

27

La scena successiva all'ultimo incontro di Emma e Léon mostra lei in una diligenza che la riporta a casa. In questa occasione, però, il volto nauseato e tribolato di lei, l'abito nero con cappello e guanti che la ricoprono interamente - e a cui fa eco l'interno scuro della diligenza - trasformano la semantica della carrozza in un metaforico catafalco che porta la donna incontro al proprio destino. *Dilžans-grob*, la definisce Sergej Nikolaevič (2012).

28

C'è una sproporzione esagerata (assente in Flaubert) fra il minutaggio dedicato al destino ultimo di Emma e la narrazione progressiva.

29

Cfr. nota 26.

30

Il dipinto (1915) rappresenta il punto di rottura fra la pittura figurativa e quella astratta, 'il punto zero', secondo Malevič, da cui comincia il reale movimento dell'essere (Drutt, 2003:34). Simbolicamente, una morte e una rinascita.

31
Sokurov volle che ci fosse uno spazio aperto sopra la camera da letto (Tjurin, 2015).

32
La maschera mortuaria è stata realizzata in papier mâché, secondo le indicazioni del regista.

delle pareti, del letto e dei vestiti appesi e il nero di un cielo notturno privo di stelle,³¹ del mobilio, dell'abito e dei capelli della protagonista: la morte imminente appare nella sua essenzialità, ma anche nella sua virtuosità, come liberazione ultima dell'anima. Il film prosegue con lo strazio dell'avvelenamento. Emma è preda di dolori atroci, chiede ed ottiene di vedere brevemente la figlia. L'inquadratura verticale si sofferma sul letto e sulla coreografia del corpo della protagonista che si contorce violentemente fino al trapasso, ripreso con la camera fissa sul volto rigido di Emma, annerito dal veleno e con l'occhio sinistro che brilla verso la cinepresa. La donna perde nell'agonia la finitezza del suo volto, la sua soggettività, per diventare una maschera animalesca, con gli occhi fosforescenti.³² Sokurov ritrae una morte fredda e spaventosa, senza umanità. La maschera è il simbolo ultimo della solitudine di Emma, allontanata da chi non ha voluto o saputo aiutarla, spirata con la sola compagnia dello spettatore. Osserva Andrej Šemjakin: «Мы видим бесконечно живое лицо актрисы, превращающееся в трагическую маску Дьявола (в момент смерти ее глаза горят как уголья). Вместо бесконечно живого мира мы видим пространство, из которого выкачан воздух» (2010:6).

Il mondo dei morti è asfissiante. E senza Dio. L'eroina flaubertiana se ne va ricevendo l'estrema unzione e baciando il crocifisso; l'antieroina sokuroviana, impenitente, viene a mancare, abbandonata anche dal Padre.

Alla scena della morte segue quella dell'incassamento e del funerale. Sokurov realizza due spazi tanatologici: quello del trapasso, in cui Emma è sola anche fisicamente (nell'inquadratura non c'è nessun altro), e quello del post-mortem, che accade al di fuori dell'intreccio e prescinde dalla protagonista. La morte è esplorata in tutti i suoi aspetti: emotivi, psicologici, logistici. In antitesi alla solitudine della protagonista,

ciò che segue è un possente momento corale, in cui intorno a Charles si muovono i becchini, la folla che partecipa al funerale, i bambini che giocano sull'erba vicino alla fossa. Il regista crea una meticolosa e lunghissima struttura spazio-temporale attorno alle scene conclusive del film. Ascoltiamo gli ossequi alla defunta, assistiamo alla scelta della bara; vediamo la deposizione del corpo nelle tre casse di rovere, mogano e metallo scelte da Charles,³³ seguiamo la processione funebre, durante la quale molta gente rende omaggio alla defunta, quasi riscattata, dopo la morte, da chi l'aveva lasciata sola in vita. Ordinatamente, lungo i sentieri delle colline, queste persone seguono il feretro fino all'infossamento. Sokurov crea quindi un 'tanatocronotopo', che occupa più di venti minuti e che è uno spazio-tempo 'mortale' della realtà cinematografica.³⁴ La lentezza e la lunghezza delle scene conclusive riproducono, dal punto di vista filmico, il lento e agonizzante processo della fine. L'esperienza della visione è quindi complessa. A Sokurov non interessa compiacere lo spettatore. L'opera è artisticamente riuscita per le finalità che il regista si era prefisso, ma il film è di difficile fruizione. Le lunghe sequenze dedicate al decesso, all'incassamento e alla sepoltura liberano Emma, come i titoli di coda lo spettatore.

Emma è la vittima della storia, lo spettatore del lungometraggio. Entrambi lo sono di Sokurov, sebbene nel momento del trapasso Emma sia sola con lo spettatore che la guarda da dietro l'obiettivo. Dal punto di vista puramente cinematografico, la macchina da presa 'uccide' la protagonista e lo spettatore, compiacente, osserva il crimine. Si crea quindi una stramberia ossimorica per cui in questo spazio-tempo mortifero lo spettatore è vittima e carnefice. L'opera della morte è esplicitata non solo sul piano dell'intreccio, ma anche su quello più propriamente creativo, che necessita di un fruitore: l'arte senza un pubblico è incompiuta. Tutto questo pensato, gestito e diretto dal solo Aleksandr

33
Così anche nel romanzo. Nella resa cinematografica la cassa di metallo è enorme ed indirettamente richiama la diligenza che Emma prende dopo aver visto per l'ultima volta Léon.

34
Lo storico del cinema Aleksej Gusev definisce l'estetica cinematografica di Sokurov una *tanatografia* (Szaniawski, 2014:86).

Sokurov, che flaubertianamente è «comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant» e che, legittimato, potrebbe dire: «Emma Bovary - c'est moi!». ♡

Bibliografija

- ARABOV, JURIJ, 1989: Èkranizacija? Ja ne znaju takogo žanra. *Literaturnaja Rossija* 6. 18-25.
- BUTLER, ROBERT, 1982: La presence de Flaubert en Madame Bovary, *Les amis de Flaubert et de Maupassant*, 61. [https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/061_022/].
- DOLIN, ANTON, 2022: *Ottenki russkogo. Očerki otečestvennogo kino*. Izdatel'stvo Redackija Eleny Šubinoj. [<https://readli.net/chitat-online/?b=965406&pg=7>].
- DRUTT, MATTHEW, 2003: *Kazimir Malevič. Suprematism*. New York: Guggenheim Museum Publications. [<https://archive.org/details/kazimiroomale/page/32/mode/2up>].
- DUMAS, ALEXANDRE, 1865: Marie Stuart. *Les crimes célèbres*, tom 2. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven & C Éditeurs. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65775556.texteImage>].
- FEDOROV, ALEKSANDR, 1995: Istorija kino. Russkaja kinoèrotika. *Video-Ass Ekspres* 32. 60-61.
- FLAUBERT, GUSTAVE, 1852-1871: *Correspondance* (édition électronique), Rouen: Centre Flaubert, Université de Rouen. [https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/?year=1857&person_id=225].
- Madame Bovary*, 1910, Paris: Louis Conard Libraire-Éditeur. [https://fr.wikisource.org/wiki/Madame_Bovary/Texte_entier].
- GALTSOVA, ELENA, 2012: La réception de l'œuvre de Flaubert en URSS dans les années 20 et 30. *Rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*. 76-82. [https://shs.hal.science/file/index/docid/759526/filename/PICS_ETRANSOV_10nov_2012_HAL.pdf].

- HUTCHINGS, STEPHEN AND ANAT VERNITSKI (ED.), 2005, *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*. London: Routledge Curzon.
- JAMPOL'SKIJ, MICHAIL, 1990: A. Sokurov. Istina Tela. *Sovetskij ekran*. [https://seance.ru/articles/body-of-truth/?ysclid=m6uy6tjpk667053879].
- KIRILLOVA, OL'GA, 2014: Mortal'nyj kinokod i vozmožnosti tanatologii kino, *NLO*, 6 [https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/mortalnyj-kinokod-i-vozmozhnosti-tanatologii-kino.html?ysclid=m2pw5gmxw2254400134].
- KORSAKOV, DENIS, 2024: Za Vysockogo v "Strjapuche" pel solist chora. *Komsomol'skaja pravda* 23.02.2024 [https://www.kp.ru/daily/23224/26905/?ysclid=m5rw9001vb740457385].
- LECLERC, YVAN, 2018: Flaubert et le souci du lecteur. *Vivre comme on lit. Hommages à Philippe Chardin*, (sous la direction de) Florence Godeau e Sylvie Humbert-Mougin. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais. 177-203.
- NIKOLAEVIČ, SERGEJ, 2012: Madam Bovari: vozvyšennoe i zemnoe. Sokurov. *Čast' reči*, sost. L. Arkus, V. Stepanov. SPb (elektronnaja versija) [https://shop.seance.ru/sokurov].
- RAZZAKOV, FEDOR, 1999: Aleksandr Fadeev. Biografija. *Dos'je na zvezd: Pravda, domysli, sensacii. Ich ljubjat, o nich govorjat*. Moskva: ÈKSMO-Press. 61-62.
- ROUSSELET, CÉCILE, 2024: *Madame Bovary* et le bovarysme sur la scène littéraire yiddish au début du XX^e siècle : de la traduction à l'interprétation culturelle. *Tsafon. Revue d'études juives du nord*. 87, 53-69 [https://journals.openedition.org/tsafon/15300].

- S. D., 2022: Tarkovskij. Chronika. 1978: Znakomstvo s Aleksandrom Sokurovym. 1970-e. Gosfil'mofond, 2022 [<https://tarkovskiy.gosfilmofond.ru/1978-vesna-znakomstvo-s-aleksandrom-sokurovym/?ysclid=m7onfjyovd802496401>].
- ŠEMJAKIN, ANDREJ 2010, ...I pomiluj, *Seans* 21.05.10, 1-7 [https://seance.ru/articles/have_mercy].
- SONTAG, SUSAN, 1999: The image world. *Visual Culture: The Reader*, ed. by Jessica Evans and Stuart Hall. London: The Open University, 80-95.
- SZANIAWSKI, JEREMI, 2014: *The Cinema of Aleksandr Sokurov. Figures of Paradox*. New York: Columbia University Press (Kindle Edition).
- TARKOVSKIJ, ANDREJ, 1981: My dealem filmy... *Kino 10* [<http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/baum.html>].
- TJURIN, JURIJ, 2015: Spasi i sochrani. *Fenomen Jurija Arabova*. Moskva: VGIK [https://ozlib.com/909737/iskusstvo/spasi_sohrani?ysclid=m2ivkj4wiw414069389].

Povzetek

Članek obravnava interpretacijo Emme Bovary, junakinje iz romana Gustava Flauberta, v filmu *Reši in obvaruj* (1989) Aleksandra Sokurova. Režiser Emmo vidi kot utelešenje univerzalnega trpljenja zaradi konflikta med posameznikom in njegovim svetom v soočenju z ničnostjo smrti. Film se naslanja na protagonistkine romantične pustolovščine, vendar preseže njihov pomen, da bi se osredotočil na eksistencialni bolečino in na smrti kot osvoboditvi od nje. Sokurov pomemben del filma posveti Bovaryjini smrti in s tem ustvari »tanatološki«
prostor, ki filmsko odseva počasni in mučni čas konca, katerega nemočno, a hkrati soudeleženo oko spremljata tako kamera kot gledalec.

Eugenia Greŝta

Eugenia Greŝta graduated from the University of Rome, La Sapienza, in Russian, and was awarded a Ph.D in Slavic Studies at the University of Michigan at Ann Arbor, where she studied as a Fulbright Fellow. She taught Russian at the University of Michigan, Modern and Contemporary Russian Literature at the George Washington University in Washington DC, Russian Language and Literature at the Istituto di Alti Studi Carlo Bo in Rome. Her research interests include post-war Russian prose and poetry, Postmodernist art, Russian pop culture, with a special focus on crime fiction and film adaptations of literary works. Dr. Greŝta is author of a number of essays published in Russica Romana, Toronto Slavic Quarterly, eSamizdat et al., and of two books, Il poeta è la folla (CLUEB, Bologna 2007), and Il russo per i piú coraggiosi (CompoMat, Terni, 2019). She currently teaches Literature and Cinema at the Istituto di Cultura e Lingua Russa in Rome, and lives in Belgrade, Serbia.

Reviews



**Апатрид в Париже:
о первой полной биографии
Ильи Зданевича**

A Stateless Man in Paris:
On the First Complete Biography
of Iliazd

РЕЦЕНЗИЯ

CATHERINE BOSCHIAN-CAMPANER, 2023: *Iliazd, un apatride
à Paris*. Paris: Classiques Garnier. 266 p.

В 2023 году появилась на французском языке первая в мире полноценная биография Ильи Зданевича – Ильязда. Автор книги – Катрин Бошьян-Кампанер, профессор Университета Лотарингии в Меце, специалист по французской литературе XIX и XX веков, в частности по Жюлю Барбе д’Оревельи, Анри Геону, Жоржу Перену.

Хотя давно существует интерес к творчеству Ильи Зданевича (1894–1975), благодаря прежде всего исследованиям Режиса Гейро и издательским проектам Сергея Кудрявцева, связанными с публикацией рукописей Зданевича, монографий о жизни и творческом пути этого гениального поэта и художника до сих пор не выходило. Правда, исследованию константинопольского периода жизни Ильязда в 1920–1921 годах посвящена книга Сергея Кудрявцева «Заумник в Царьграде» (2016), она сосредоточена, хотя и на важном, но все же на фрагментарном периоде жизни этой уникальной личности. Если оглянуться на предыдущие полвека, а в 2025 исполняется 50-я годовщина со дня смерти Ильязда, нельзя сказать, что он был напрочь забытым автором. Его полиграфические выставки устраивались в Париже в 1978-м, в Тбилиси – в 1989-м, в Москве – в 2015–2016, 2019 годах, и все они сопровождались каталогами. Творчество братьев Кирилла и Ильи Зданевичей стало центральной темой научных интересов Наны Шервашидзе (укажем лишь на подготовленные грузинским искусствоведом три альбома, посвященные Кириллу, и отдельную книгу с расшифрованным дневником Ильи). Первая конференция по Ильязду прошла в Белграде в 2012-м, потом в Москве – в 2015-м и в Париже – в 2019 году. Уже снят и первый фильм об Ильязде (“Iliazd”, 2021) Станислава Дорошенкова.

Имя Ильи Зданевича неразрывно связано с русской, грузинской и французской культурой. После стремительного вторжения

в русский футуризм (манифесты, лекции, диспуты, открытие миру Пиросмани, книга о Ларионове и Гончаровой, обоснование «всёчества»), восхитительной организации заумной поэтической группы «41°» с Крученых и Терентьевым, в 1921-м он оказался в Париже, куда приехал из Константинополя, в ожидании своих соратников по «41°». Сам не подозревая, что Франция окажется его новым домом, Ильязд со свойственной ему энергичностью окунается с головой в европейский авангард, организуя балы, публичные выступления, полиграфическую деятельность. Он дружит и сотрудничает с художниками Пикассо, Эрнстом, Миро, Джакометти, с иконой моды Коко Шанель, с поэтами – Элюаром, Тцара, Кокто. Одновременно он изучает византийскую архитектуру, рисует узоры для джерси, занимается керамикой. Многогранная личность Зданевича располагала к себе не только современников, но и младших поэтов и художников, однако для исследователей его жизни и творчества многое осталось неподъемным и скрытым. Поэтому книга Катрин Бошьян-Кампанер представляет важный вклад в понимание всего жизненного и творческого пути Ильи Зданевича.

Книга не случайно озаглавлена «Ильязд, апатрид в Париже». Ильязд в течение 25 лет своей жизни в Париже добровольно оставался без гражданства, как пишет К. Бошьян-Кампанер, и это можно считать отстаиванием установки авангарда на космополитизм. Книга занятно и точно передает художественную атмосферу Москвы и Петербурга, Тифлиса и Парижа 1910-1920-х годов, определяет место Ильи Зданевича на артистической карте Европы, прослеживает разные этапы творчества и эстетические взгляды этого уникального новатора авангардного дела. Удивительным образом автор разгадывает не всегда понятные страницы жизни Ильязда, вроде его работы военным корреспондентом на турецком

фронте во время Первой мировой войны, служения в советском посольстве в Париже в 1924–1926 годах по предложению друзей детства Левона Гогоберидзе и Семиона Пирумова, невольного свидетеля политической аферы «Григол Вашапели», разыгравшейся среди грузин в Париже и приведшей к убийству грузинского политика. Исследовательница заново открывает забытую и потрясшую Ильязда историю с Вашапели, связанную с его несогласием с Комитетом независимости Грузии, оказавшимся во Франции после присоединения Грузии в 1921-м к Советской России, с его решением вернуться на родину после подавления антисоветского восстания в Грузии в 1924-м, с основанием газеты «Новая Грузия» (1924–1926), в которой он призывал эмигрантов вернуться в советскую Грузию, что и стало причиной его убийства.


В монографии задействован ряд источников – газет, журналов, документов, писем, литературных фрагментов, призванных заверить нас не только в достоверности сказанного, но и во взаимосвязанности всех аспектов деятельности Зданевича. Кроме того, К. Бошьян-Кампанер прибегает к анализу отдельных текстов своего героя, указывая на их органическую связь с сочинениями Жари, Маринетти, Аполлинера, чем она подчеркивает однородность авангарда. Книга обилует также параллелями между творческим опытом Зданевича, особенно его пионерскими полиграфическими решениями, и произведениями изобразительного, пластического и прикладного искусства художников того времени. Остается только жалеть, что в книге не оказалось визуального ряда (в первую очередь фотографий), который обогатил бы это увлекательное чтение.

Для всех, интересующихся авангардом как таковым, весьма живыми предстанут страницы о парижской богеме 1920-х годов

и роли Зданевича в этом празднике на Монпарнассе и в налаживании связей между русскими и парижскими авангардными группами. Особо важной страницей биографии Зданевича была, несомненно, его любовь к модели Аксель Брокар (в браке с 1926–1939) и к нигерийской принцессе Ибиронке Акинсемоин (в браке с 1940–1945), оказавшейся в лагере в 1943-м и умершей от туберкулеза в 1945 году. Ибиронке, видимо, воплощала идеал новой красоты, которую открывали в Африке все русские и европейские авангардисты. Их сыну Шалве, недавно ушедшему из жизни, Катрин Бошьян-Кампанер и посвящает данную книгу.

Хотелось бы пожелать, чтобы книга К. Бошьян-Кампанер об Илье Зданевиче увидела свет в переводе на разные европейские языки и оказала влияние на истинное восприятие мирового авангардного движения, которое немислимо без имени Ильязда. ♡

In Memoriam



**В свете его научного
наследия:
Árpád Kovács (1944–2025)**

10 октября 2025 года на 81-м году жизни, скончался выдающийся венгерский ученый, литературовед Арпад Ковач. Я могу сказать от имени многих коллег, что он был нашим наставником (недаром многие звали его “мастером-учителем”) и в разные периоды нашей жизни оставался близким коллегой и другом. Более тридцати лет (1974–2006) он преподавал на кафедре русского языка и литературы будапештского Университета имени Лоранда Этвеша, около двадцати лет – в должности профессора. В более широком профессиональном сообществе он был известен как доктор наук Венгерской академии наук. Он был энтузиастом преподавания, очаровательным и страстным лектором, и вместе с тем – тихим, внимательным, поддерживающим собеседником во время студенческих и докторских консультаций. Его курсы и научная деятельность оставили неизгладимый след в мышлении многочисленных поколений студентов высших учебных заведений Венгрии.

В 1989–1998 годах, помимо ЭЛТЕ, он преподавал сначала на кафедре славянской филологии Университета Януса Паннониуса и с 1994 по 2001 год работал также на кафедре современной венгерской литературной теории и истории литературы Университета Печа. В 2001 году он основал кафедру венгерского литературоведения Университета Паннония в городе Веспрем и с 2001 по 2009 год был ее заведующим. С 2006 года до выхода на пенсию он работал профессором кафедры сравнительного литературоведения Университета ЭЛТЕ, а также преподавал в Реформатском университете имени Гашпара Кароли. Неотъемлемой частью его обширной деятельности в сфере высшего образования было активное участие в работе докторантуры и руководство диссертациями. Благодаря его редкому дару воспитания талантов под его руководством

было написано множество докторских диссертаций, а несколько поколений его учеников, связанных с его интеллектуальной мастерской, стали зрелыми учеными и университетскими преподавателями. В 2014 году он был удостоен премии имени Альберта Сент-Дьёрди за выдающиеся заслуги в области высшего образования, научной и педагогической деятельности.

В докторской школе ЭЛТЕ по литературоведению он основал программу «Русская литература и литературоведение». В 1994–2007 годах под его руководством в нее было принято двадцать два аспиранта. Этот период программы характеризовался активными международными связями, которые были организованы совместно со Славистическим семинаром в Коллегиуме имени Йожефа Этвеша (Eotvos Collegium): там в то время преподавали его бывший профессор Дьюла Кирай – один из самых ранних членов МОД – а также Иштван Надь). С 1989 года Арпад Ковач был в Коллегиуме ведущим преподавателем и организатором семи международных литературоведческих конференций, в которых с удовольствием участвовали известные современные итальянские, немецкие, польские, русские, французские слависты. С этой работой были связаны четыре научных сборника конференций, опубликованных в серии *Studia Russica Budapestinensia* (соредактор – Иштван Надь), а также зарубежные мастер-классы, которые он проводил по приглашению Гамбургского, Ольденбургского, Лодзинского университетов, Университета Триеста и Санкт-Петербургского университета имени А. И. Герцена. В 1990–1996 годах он совместно с профессором Вольфом Шмидом, директором Института славистики Гамбургского университета имени Кассирера руководил межвузовской исследовательской программой «Славянская проза и нарратология».

В 1995–2001 годах он организовал для своих аспирантов четыре международных конференции по докторской программе (Санкт-Петербург, Будапешт, Мюнхен, Триест).

В день своего 70-летия Арпад Ковач дал интервью. В нём особенно запомнилась его мысль о том, каким счастьем он считал возможность донести до студентов высочайшие достижения русской поэтики и поэтологии. Он знакомил их с тем пониманием литературы и тем особым подходом к ней, которые воплощены в этом уникальном явлении литературоведения мирового масштаба. К фильму с упомянутым интервью (режиссёр – Янош Шельмеци), чтобы включить его в контекст настоящего некролога, были подготовлены английские субтитры. В нём Арпад Ковач рассказывает о своей жизни и профессиональных принципах, о научном пути литературоведа. Наряду с этим в фильме выступают известные венгерские ученые – в том числе его бывшие ученики, – и итальянский ученый, его близкий друг Иван Верч, которые говорят о значении его труда и о разных гранях его личности. Фильм свободно доступен в Интернете (<https://youtu.be/3Sp9YW48L4w>).

Уже сейчас ясно, что обширное научное творчество Арпада Ковача, из которого всегда рождалось и его педагогическое вдохновение, становится неотъемлемой частью нашей дисциплины и во многом – ее ориентиром и мерилom. Оно значимо не только для венгерской и международной русистики (русской и славянской филологии), но и для исследователей, проявляющие их интерес к области общего литературоведения, теории литературы, в частности теории романа и жанра и лингвистически обоснованному анализу литературного дискурса. В этом наследии есть и философское измерение – вклад в мировую гуманитарную культуру, созданный систематическим истолкованием литературы

в рамках разработанных Арпадом Ковачем теоретических и методологических оснований, определяющих его «дискурсивную поэтику» (см.: *Diszkurzív poétika [Дискурсивная поэтика]*, *Res poetica* 3, Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2014; а также многочисленные тома книжной серии *Дискурсивы [Diszkurzivdk]*).

Арпад Ковач сыграл новаторскую роль в представлении и интерпретации русской теории в Венгрии – от исторической поэтики А. Н. Веселовского до Ю. М. Лотмана и современных теоретиков. Он поставил это научное наследие в венгерскую и мировую литературную и литературоведческую перспективу, сочетая поэтологические и герменевтические подходы. Не один венгерский специалист по истории литературы отмечал, что работы Арпада Ковача помогли ему яснее увидеть русскую классику и стали толчком к освоению новых способов чтения – как самих художественных текстов, так и их интерпретаций.

Ежегодные colloquia и литературные конференции, многие годы проводившиеся в Веспреме – как и последующие публикации их материала, – свидетельствуют о живом научном диалоге, возникшем и в связи с венгерской и мировой литературой. В *Достоевсковедении* Арпад Ковач разработал нарратологическую модель *романа-прозрения* (см. *Поэтика романа Достоевского* [Будапешт: Tankönyvkiadó, 1985]) и связал проблему *персонального повествования* с исповедальными жанром и формой и дискурсивным речевым актом (т.е. художественными языковыми истоками). Благодаря этому он мог уловить персональное присутствие субъекта в тексте в своих языковых проявлениях, превышающих классические нарратологические формы *Ich-Erzählung*'а (см. *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* [Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, hrsg. v.

Wolf Schmid, Band 7, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1994]).

Не случайно название книги, посвященной 80-летию Арпада Ковача и содержащей работы авторов, живущих в Австралии, Венгрии, Италии, Польше, России, Словакии и Эстонии, звучит так: «язык, который я использовал и делал». Редакция подчеркивает связь мысли с Данте; а венгерский подзаголовок тома в русском переводе: *Языковое присутствие. Сборник научных трудов в честь 80-летия Арпада Ковача*, под. ред. Мартона Ховани и Анжелики Молнар (Будапешт: ELTE Eotvos József Collegium, 2024), <https://eotvos.elte.hu/dstore/document/ii200/Kov%C3%Aics80.pdf> (на эту книгу можно прочитать рецензию Жофии Макади и Дмитрия А. Мазалевского в журнале *Dostoevsky Studies* 2025/28 (<https://dostoevsky-studies.dlss.univr.it/article/view/1786/1642>)).

Мы, несомненно, можем согласиться с оценкой жизни и научной деятельности Арпада Ковача, данной венгерским ученым, профессором Иштваном Фридом во введении к этому юбилейному тому. Он писал, что если будет создан научный исторический обзор русской филологии в Венгрии, «Арпад Ковач заслуживает важной главы в этом чрезвычайно значительном научном предприятии, которое, мы надеемся, когда-нибудь будет реализовано» (*ibid.*, с. 13). Тайну его «языкового присутствия» и глубокой связи с миром – продиктованной стремлением не допустить к нему безразличия – раскрывают его собственные научные труды. Таким образом, хотя нам предстоит с глубокой грустью и болью проститься с его живым присутствием, перед наукой остается задача сохранить и передать будущим поколениям яркие свидетельства научных достижений Арпада Ковача. А в наших сердцах – сохранить его светлую память. ♡

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР




MISTO

Carta | A sostegno della
gestione forestale responsabile

FSC® C103486






SLAVICA TERgestina volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERgestina is indexed in:

- *ERIH European Reference Index for the Humanities* [2008/2011–2015]
- *ERIH Plus* [since 2015]
- *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*
- *Class A journal by the Italian Evaluation Agency of University and Research (ANVUR)*



ISSN 1592-0291

35



9771592029007