

Елена Петровская  
Институт философии РАН  
[epetrovs@iphras.ru](mailto:epetrovs@iphras.ru)

Helen Petrovsky  
RAS Institute of Philosophy  
[epetrovs@iphras.ru](mailto:epetrovs@iphras.ru)

## «ПРОТИВОРИТМИЧЕСКОЕ ПРЕРЫВАНИЕ»: РОЛЬ ЦЕЗУРЫ В ПОЭЗИИ ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВОЙ

### “COUNTERRHYTHMIC RUPTURE”: THE ROLE OF CAESURA IN ELENA FANAILOVA’S POETIC WORKS

В статье с опорой на теоретические размышления Фридриха Гёльдерлина, тщательно реконструированные французским философом Филиппом Лаку-Лабартом (1940–2007), намечены подходы к анализу конструктивной и содержательной роли цезуры (по Гёльдерлину — «противоритмического прерывания») в поэзии Елены Фанайловой. Формальную — конструктивную — роль цезуры подкрепляют, с одной стороны, новаторские идеи Юрия Тынянова о динамической форме литературного произведения и текстовом эквиваленте, а с другой — проницательные заметки писателя и критика Андрея Левкина об устройстве письма (так называемой «машинке») уже в стихах самой Фанайловой. Именно действие цезуры позволяет улавливать меняющиеся ритмы внешнего через собирание и рассеивание собственных имен, соединяющих в себе особенное и всеобщее.

*Ключевые слова:* Елена Фанайлова, Фридрих Гёльдерлин, Филипп Лаку-Лабарт, Юрий Тынянов, Андрей Левкин, поэзия, цезура.

Building on Friedrich Hölderlin’s theoretical insights, carefully reconstructed by the French philosopher Philippe Lacoue-Labarthe (1940–2007), the article outlines ways of developing a possible analysis of the constructive and substantial role of caesura (a “counter-rhythmic rupture”, according to Hölderlin) in the poetic works of Elena Fanailova. The formal, i. e., constructive, role of the caesura is corroborated, on the one hand, by Yuri Tynyanov’s groundbreaking ideas about the dynamism of literary forms and the notion of textual equivalent, and on the other, by the perceptive remarks on the mechanism of Fanailova’s own writing made by the writer and critic Andrei Levkin (he calls it “small machine”). It is precisely the operation of the caesura that allows the poet to capture changing external rhythms while gathering and disseminating proper names, which signify both the general and the particular.

*Keywords:* Elena Fanailova, Friedrich Hölderlin, Philippe Lacoue-Labarthe, Yuri Tynyanov, Andrei Levkin, poetry, caesura.

*Не пугайся, это письмо не моей рукой,  
Но подпись будет моя.*

*Елена Фанайлова.*

*«Русский альбом. Стихи 1994–97 гг.»*

Возможно, о стихах Елены Фанайловой имеет смысл говорить в сугубо музыкальных терминах, и первыми словами, приходящими на ум (как мы увидим дальше, не совсем случайно), оказываются «синкопичность», «атональность». Во всяком случае, в этих стихах обращает на себя внимание их ритм. Я имею в виду не стихотворные размеры (то есть метр) и даже не перебивки ритма (у Фанайловой такого много), а скорее само устройство ее письма, которое, как было замечено разными критиками, отличается своеобразностью и сложностью. Ритм ее поэзии является содержательным в том смысле, что приоткрывает измерение внешнего, сообщая нам о мире, в котором мы живем, но который нами до конца не схватывается. Это современный мир, приходящий в соприкосновение с поэзией. Такие соприкосновения смещают, варьируют и деформируют саму поэзию, и она отвечает — реагирует — на них каждый раз особенным образом.

Забегая вперед, отмечу, что насилие становится одним из подобных проявлений внешнего. Дело не в том, что оно тематизировано в стихах Фанайловой: это факт неоспоримый, и не будет преувеличением сказать, что оно образует одну из сквозных тем всей ее поэзии, — дело в том, что, вторгаясь в язык, оно оставляет в нем неустранимый след, своего рода шрам, если угодно. В то же время насилие является тем, что менее всего подвержено символизации или переводу на язык тех или иных культурных кодов. О его присутствии можно узнать только по искажению символического строя; так, оно может сказаться на формировании поэтической идиомы, то есть особого выразительного языка. Наиболее яркий тому пример — поэзия Пауля Целана, стихи которого, дающие выражение трагическому опыту массового истребления в XX веке, с трудом поддаются герменевтическому толкованию и тем не менее не теряют полностью своей коммуникативной функции<sup>1</sup>. Несомненным, впрочем, остается то, что насилие никак не переводится в изображение.

Но вернемся к заявленной теме. Когда мы говорим «противоритмическое прерывание», то что имеется в виду под данным словосочетанием? Таково определение цезуры, которое содержится в заметках Гёльдерлина, посвященных *Эдипу* Софокла (Гёльдерлин 2016: 65–74<sup>2</sup>). Одна из самых увлекательных интерпретаций «Заметок...» принадлежит Филиппу Лаку-Лабарту (1940–2007), автору оригинальной версии философской деконструкции и тонкому знатоку творчества немецкого поэта. Собственно, сво-

<sup>1</sup> О понятии поэтической идиомы и ее особенностях у Целана см.: (Лаку-Лабарт 2015); см. также: (Гадамер 1996/2024).

<sup>2</sup> Этот перевод, выполненный С. Л. Фокиным и полезный в общем смысле, терминологически и содержательно, безусловно, требует коррекции. Полное немецкое название работы Гёльдерлина — «Anmerkungen zum *Oedipus*» (1804).

им анализом Лаку-Лабарт актуализирует Гёльдерлина: он показывает, что его идеи и переводческие опыты — испытывая трудности с написанием пьесы об Эмпедокле, Гёльдерлин заново переводит две трагедии Софокла, *Антигону* и *Эдипа*, — не совпадают с той рамкой, художественной и познавательной, куда формально вписаны его труды, а именно со спекулятивной философией, к созданию которой он имел прямое отношение, и немецким романтизмом как самостоятельным литературным направлением.

Что же такое цезура в интерпретации немецкого поэта? Прежде всего, это так называемый «трагический *transport*» (в немецком оригинале использовано французское слово, которое означает «перенос» и является переводом греческой «метафоры»). Этот «перенос», как поясняет Гёльдерлин, «пуст и наименее связан». Цезура обнаруживает себя в «ритмической последовательности представлений» и делает это только для того, чтобы с помощью «противоритмического прерывания» (*die gegenrhythmische Unterbrechung*), или «чистого слова» (*das reine Wort*), «противостоять яростному чередованию представлений на самом пике его», когда такое чередование представлений уступает место «самому представлению» (*die Vorstellung selber*) (Hölderlin 1998: 205–225<sup>3</sup>). Речь идет ни больше ни меньше как о смысле собственно трагического, и логично допустить, что смысл этот противостоит единству действия, которое и выражается чередованием позиций или точек зрения героев. Смысл противостоит диалогической — но и агонистической, то есть состязательной, — структуре, в принципе типичной для трагедии. Однако внутри этого диалогического состязания просматривается то, что из него выпадает и что не поддается «расчету» (*Kalkul*): это есть «живой смысл» трагедии.

Если «живой смысл» трагедии не может быть рассчитан, то под «расчетом» Гёльдерлин понимает закон композиции, а также правила, которые могли бы управлять «новым» — современным — поэтическим искусством. Итак, внутри трагедии есть то, что правилам не подчиняется, то, что откровенно им противоречит. Этим чем-то и выступает цезура, иными словами — «пустой перенос». Определение переноса в качестве «пустого» означает в точном смысле «очищение» — это катарсис, но только в том специфическом смысле, как его описывает Гёльдерлин: «...беспредельное становление-единым [человека и Бога] *очищает себя* (*sich reiniget*) посредством беспредельного разъединения» (Hölderlin 1998: 223)<sup>4</sup>. Именно благодаря цезуре трагедия обретает «равновесие» (еще один термин из лексикона поэта), то есть законченный вид. В рассматриваемой «пустоте» и заявляет о себе смысл трагедии, поскольку он изъят (вырван) из состязательного поединка. Цезурой, или «контрритмическим прерыванием», в стихах

<sup>3</sup> Речь идет о двуязычном издании.

<sup>4</sup> Здесь нужно пояснить, что встреча «природы» и «искусства» (по Гёльдерлину — Бога и человека), или их примирение, возможна лишь, когда чаемое единство мгновенно распадается, принимая форму противостояния, то есть перед нами образец по-настоящему парадоксального мышления. Эту логику Лаку-Лабарт определяет в качестве гиперболической.

создается метрический ритм, а в более общем плане ею создается высказывание, каким является уже само произведение. Таковы вкратце основные положения детальной реконструкции, предпринятой Лаку-Лабартом (см.: Lacoue-Labarthe 1998: 43–73<sup>5</sup>).

Чтобы приблизить эти соображения к сегодняшнему дню и к современной теории литературы, обратим внимание на удивительное сходство приведенного определения цезуры с понятием текстового эквивалента, которое принадлежит представителю русской формальной школы Юрию Тынянову. Здесь важно выделить несколько существенных моментов. Прежде всего, в противовес подходам, сложившимся под влиянием «статических навыков сознания», единство произведения понимается Тыняновым как «развертывающаяся динамическая целостность», между элементами которой всегда существует «динамический знак соотносительности и интеграции». Вытекающий отсюда общий вывод краток, но предельно радикален: «Форма литературного произведения, — утверждает Тынянов, — должна быть осознана как динамическая». Исходя из этой общей рамки определяется и так называемый «конструктивный принцип»; в стихах им является ритм. Это предполагает, что какой-то один фактор конструкции оказывается преобладающим, а остальные ему подчиняются; при этом все они находятся в таком взаимодействии, когда «выдвинутый» фактор деформирует ему подчиненные. Что касается эквивалента текста, то в поэзии это молчание или немые строфы, заменяющие графическими элементами (серией точек) строки и целые строфы. В качестве главного примера использована поэзия Пушкина. По мысли Тынянова, такие недостающие элементы не ослабляют, а максимально динамизируют форму, сообщая ей особый «нажим». Сам по себе эквивалент является «гетерогенным» по отношению к функциям тех элементов, куда он внедрен (Тынянов 1924: 9, 10, 22, 24).

Полагаю, нет никакой натяжки в том, чтобы рассматривать цезуру в свете изложенных только что положений. Это тем более обоснованно, что ни текстовый эквивалент, как его определяет Тынянов, ни сама цезура не являются паузами, которые передаются акустически. Конечно, нельзя не отметить, что мы видим заполненные точками пропущенные строфы, как невозможно закрыть глаза на замечание Гёльдерлина о том, что «слова Тиресия образуют цезуру» (Hölderlin 1998: 210–211). Иными словами, цезура как будто обретает собственное место в тексте, становясь наглядной и распознаваемой. Однако эти чувственно воспринимаемые знаки не влияют на конструктивное определение того, что Тынянов, обозначая строфу, именует «отрезком» (независимо от конкретного числа пропущенных строк), а Гёльдерлин в своих «Заметках...» — цезурой. Данное предположение подкрепляется и сугубо формальной ролью цезуры, которая, соглас-

---

<sup>5</sup> Это только одна из нескольких осуществленных реконструкций. Ее преимущество в том, что, являясь докладом (Лаку-Лабарт прочитал его в марте 1995 года в Институте прикладного театроведения при Гисенском университете им. Юстуса Либиха), она отменно структурирована и в каком-то смысле подытоживает работу предыдущих лет.

но Гёльдерлину, выравнивает обе части трагедии, если в ней нарушается ритм. Силой противовеса цезура давит всегда в обратном направлении, приводя равновесие в нужную часть.

А теперь вернемся к Елене Фанайловой. В продолжение этой важной для понимания ее творчества «конструктивной» линии остановимся подробнее на проницательном анализе ее стихов, осуществленном в 2008 году писателем и критиком Андреем Левкиным. Он фокусирует свое внимание на механизме письма, который также называет «машинкой». Здесь мы должны быть предельно внимательны к самому ходу мысли, не покупаясь на нарочито просторечный способ выражения. Левкин остроумно и смело полемизирует не только с тем, что стихи Фанайловой являются социальными — социальный материал в них, как он утверждает, случаен, — но и с наличием в этих стихах какого-либо авторского «я»:

Вообще, что тут за социальная среда? Нет тут социальной среды. Есть почти механическое воспроизведение элементов социума — он легко оживет в читателе, достаточно упомянуть пару социально отмеченных имен, слов и фраз. Но они только предъявлены, а не обсуждаются автором. Кроме того: кто тут автор?

Вслед за этим Левкин перечисляет целых шесть признаков, по которым распознается работа «машинки». Замечу, что свою задачу он формулирует предельно четко, а именно: описать тот «нетривиальный, но — ясный механизм, который (по неведомой причине) остался незамеченным». Речь идет здесь о механизме, производящем — притом совершенно безлично — тексты Елены Фанайловой. Задержимся на втором его признаке:

...авторская субстанция попадает в конкретную — выбранную — среду, оказывается среди конкретных фактур и должна применить к себе правила этой среды, вызвав свою же реакцию. Это у нас тут что? Это Мария Шарапова, а вот — Модест Колеров<sup>6</sup>.

И хотя в каждой среде «автор примеряет на себя местные фактуры» (это уже пункт три), итогом текста, отмечает Левкин, «будет сам автор» — во что он тут и превратился, а вот читателя поджидает явная опасность: он может «повестись на отрезках его [автора] message, машинально распознавая их в меру собственной социальности, — для него тогда получится буквенный отчет “субъективной камеры”» (Левкин 2008/2024).

Это очень меткое наблюдение. Социальность, стало быть, — не более чем тема, вполне конкретное «изображение», тогда как материал, строго говоря, может быть каким угодно. И этот материал (по Левкину — «фактура») всякий раз переводится, преобразуется — следуя определенному набору правил — в завершенное поэтическое высказывание. Однако особую роль, как мне представляется, здесь действительно играют собственные имена. Они и выступают настоящими знаками внешнего: в этих именах

---

<sup>6</sup> Отсылка к поэтическому сборнику Фанайловой *Черные костюмы*.

сочетается узнаваемость (для автора и его читателей) с абстракцией и обобщением. Эффект такого рода можно сопоставить с идеей о том, что общие понятия имеют независимое — материальное — существование и что они неотделимы от своей чувственно воспринимаемой основы. В нашем случае в роли подобных понятий и выступают как раз имена. Пользуясь другой терминологией, можно допустить, что это своего рода энграммы — следы внешних раздражителей и их воздействий на самом поэтическом теле<sup>7</sup>.

Примеров из поэзии Фанайловой можно привести немало, и тем не менее вот один из тех, что сразу же бросается в глаза: *Маша и Ларс фон Триер*, название цикла стихотворений из сборника *Черные костюмы* (2008). (Я не привожу цитат, потому что тогда надо было бы цитировать полностью стихотворения и даже отдельные циклы; стихи Фанайловой требуют сквозного чтения.) Следует признать, что имена довольно быстро оборачиваются своеобразными масками, и в этом можно усмотреть еще одно, косвенное, подтверждение тому, что они сочетают в себе особенное и общее, конкретное и однотипное (разве в случае маски как росписи лица особенность — узнаваемость — не приобретает, только если соблюдены общепринятые нормы ритуала?). Еще одним ярким примером употребления собственных имен является такой неожиданный персонаж, как Катулл (цикл *Москва* из того же поэтического сборника), причем если Катулл — это античная маска (со всеми оговорками), то Ларс фон Триер — маска безусловно современная. Однако маски здесь не остаются равными самим себе, то есть устойчивыми, неподвижными, гарантирующими хоть какую-то толику идентичности. Они как будто не справляются с поставленной задачей, уступая чистому потоку изменения. В результате маски начинают обозначать уже не что иное, как текучесть: например, переход из мужского пола в женский, как в случае фон Триера (кто бы мог подумать?): «Ларс фон Триер превращается в женщину...» — так гласит название стихотворения.

Но возможен и еще более неопределенный случай: маска, меняющая маску («Катулл притворяется, что он Орфей, и спускается в ад»; все тот же Катулл отождествляет себя поочередно также с Эдипом и Кафкой). Словно помогая читателю справиться с каскадом этих и других метаморфоз, Фанайлова спокойно поясняет: «Его [Катулла] не интересует человеческое. / Он больше видит как Платонов и Филонов...» (Фанайлова 2008/2024). Очень хочется применить к самой Фанайловой то, что приписано ею столь непостоянному во всех прочих отношениях Катуллу: я имею в виду холодную ярость (вот лишь несколько беглых подсказок: «...соответствие / Бедной души и яростного проявления / Ее метаний»; «...Довольно холодно, с сильной волей»). Только это не состояние души поэта, а скорее определенный намек на устройство самого письма. Перед нами очевидным образом оксю-

<sup>7</sup> Понятие энграммы (мнемического следа), позаимствованное из естественных наук и принадлежащее немецкому биологу-эволюционисту Рихарду Земону, в раннесоветском контексте использовалось такими разными авторами, как Николай Бернштейн, изучавший физиологию движений, и Сергей Эйзенштейн, строивший свою концепцию кинематографа. Подробнее см.: (Земон 2019: 67–76).

морон, которым передается то, что применительно к Гёльдерлину Лаку-Лабарт называл гиперболической логикой или логикой парадокса. Отношение противоположностей, и оно бесконечно инверсивно. При этом никакого примирения — ни содержательно (на уровне конфликта богов и людей), ни диалектически — здесь не происходит<sup>8</sup>.

Даже если наша аналогия в чем-то произвольна (хотя было бы неплохо с этим разобраться), именно «нечеловеческий» взгляд позволяет Елене Фанайловой нащупать иное — непонятное — измерение насилия. Она уже продемонстрировала такую возможность в стихотворении «...Они опять за свой Афганистан...» (2003), ставшем настоящей вехой в новейшей российской поэзии. Спустя недолгое время появится другая фраза — вопрос, заданный поэтом как бы между прочим: «...А бомбы в школе все так и висят?»<sup>9</sup> Подчеркну, что подобный бессубъектный взгляд позволяет распознавать иные ритмы и иную длительность, как в случае насилия (раз свершившись, оно при этом не имеет окончания). Можно приводить и другие примеры (так, Андрей Левкин упоминает функцию имени «Басаев» как некоего интонационного переключателя). Главное, пожалуй, все же заключается здесь в том, что все эти имена-маски оказываются своеобразной цезурой, которая, как и у Гёльдерлина, отмечена одновременно пустотой и динамическим смещением. С одной стороны, цезура наделяет формой, благодаря чему произведение обретает законченный вид, с другой — сообщает о том, что само завершение возможно не иначе как посредством сдвига. В этом случае поэзия не столько повторяет социально-средовой контекст, сколько схватывает силы, которые дают возможность этому контексту проявиться в той или иной конфигурации. В самом деле, цезура — подвижный механизм, работающий в такт флуктуациям внешнего, и этот механизм устроен (и настроен) так, что именно благодаря его наличию мы можем уловить неповторимый интонационный строй, определяющий поэзию Фанайловой.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гадамер Ханс-Георг. «Последнее стихотворение Целана» (пер. с нем. Александра Ярина). *Журнальный зал [Иностранная литература]* 12 (1996). <<https://magazines.gorky.media/inostran/1996/12/paul-czelan.html>> 15.09.2024.
- Гёльдерлин Фридрих. «Примечания к Эдипу». *Esse: Философские и теологические исследования* 1/(2) (2016): 65–74.
- Земон Рихард. «Фрагменты из книг “Мнема” и “Мнемические ощущения”» (пер. с нем. Марии Савиной; под ред. Алексея Жаворонкова). *Синий диван* 23 (2019): 67–76.
- Лаку-Лабарт Филипп. *Поэзия как опыт* (пер. с фр. Натальи Мавлевич; пер. с нем.; послесл. Елены Петровской). Москва: Три квадрата, 2015.
- Левкин Андрей. «Авторостроение. О стихах Елены Фанайловой». *Новая карта русской литературы [Русский журнал]* 08.08.2008. <[http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-ofanailovoi/dossier\\_2050/](http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-ofanailovoi/dossier_2050/)> 16.09.2024.

<sup>8</sup> См. подробнее об этом «Цезуру спекулятивного» (Lacoue-Labarthe 1986: 39–69).

<sup>9</sup> Строка из стихотворения «На смерть маршала» (2007) из сборника *Черные костюмы*.

- Тынянов Юрий. *Проблема стихотворного языка*. Ленинград: Academia, 1924.
- Фанайлова Елена. «История Катутла (2006)». *Вавилон. Тексты и авторы* [Черные костюмы. Москва: Новое издательство, 2008]. <<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>> 17.09.2024.
- Hölderlin Friedrich. *Œdipe le tyran de Sophocle* (trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe). Paris: Christian Bourgois, 1998.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *L'Imitation des modernes (Typographies II)*. Paris: Galilée, 1986.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *Métaphrasis suivi de Le Théâtre de Hölderlin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

## REFERENCES

- Fanailova Elena. «Istoriya Katulla (2006)». *Vavilon. Teksty i avtory* [Chernye kostyummy. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2008]. <<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>> 17.09.2024.
- Gadamer Hans-Georg. «Poslednee stikhotvorenie Tselana» (per. s nem. Aleksandra Yarina). *Zhurnal'nyy zal* [Inostrannaya literatura 12 (1996)]. <<https://magazines.gorky.media/in-ostan/1996/12/paul-czelan.html>> 15.09.2024.
- Hölderlin Friedrich. *Œdipe le tyran de Sophocle* (trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe). Paris: Christian Bourgois, 1998.
- Hölderlin Friedrich. «Primechaniya k Edipu» [«Anmerkungen zum Oedipus»]. *Esse: Filosofskie i teologicheskie issledovaniya* 1/(2) (2016): 65–74.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *L'Imitation des modernes (Typographies II)*. Paris: Galilée, 1986.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *Métaphrasis suivi de Le Théâtre de Hölderlin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *Poeziya kak opyt* [La Poésie comme expérience] (per. s fr. Natal'i Mavlevich; per. s nem.; poslesl. Helen Petrovsky). Moskva: Tri kvadrata, 2015.
- Levkin Andrei. «Avtorostroenie. O stikhakh Eleny Fanailovoy». *Novaya karta russkoy literatury* [Russkiy zhurnal 08.08.2008]. <[http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-o-fanailovoi/dossier\\_2050/](http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-o-fanailovoi/dossier_2050/)> 16.09.2024.
- Semon Richard. «Fragmenty iz knig "Mnema" ["Die Mneme"] i "Mnemicheskie oshchushcheniya" ["Die mnemischen Empfindungen"]» (per. s nem. Marii Savinoy; pod red. Aleksey Zhavoronkova). *Siniy divan* 23 (2019): 67–76.
- Tynyanov Yury. *Problema stikhotvornogo yazyka*. Leningrad: Academia, 1924.

Јелена Петровска

„ПРОТИВРИТМИЧКИ ПРЕКИДИ“:  
УЛОГА ЦЕЗУРЕ У ПОЕЗИЈИ ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ

Резиме

У чланку су с ослонцем на теоријска размишљања Фридриха Хелдерлина, која је брижљиво реконструисао француски филозоф Филип Лаку-Лабарт (1940–2007), истакнути приступи анализи конструктивне и садржајне улоге цезуре (по Хелдерлину — „противритмичких прекида“) у поезији Јелене Фанајлове. Формалну — конструктивну — улогу цезуре оснајују, с једне стране, новаторске идеје Јурија Тињанова о динамичној форми књижевног дела и текстуалном еквиваленту, а с друге — проницљива запажања писца и критичара Андреја Левкина о организацији писма (такозваној „машиници“) већ у стиховима саме Фанајлове. Управо деловање цезуре омогућава да се региструју променљиви ритмови спољашњег кроз сабирање и расејавање сопствених имена што спајају у себи посебно и опште.

*Кључне речи:* Јелена Фанајлова, Фридрих Хелдерлин, Филип Лаку-Лабарт, Јуриј Тињанов, Андреј Левкин, поезија, цезура.