

Юлия Подлубнова

Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург
tristia@yandex.ru

Yulia Podlubnova

Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy
of Sciences, Yekaterinburg
tristia@yandex.ru

ЖЕНСКАЯ ГОТИКА ЕЛЕНЫ ФАНАЙЛОВОЙ: ПОЭТИКА ЖУТКОГО И РЕФЛЕКСИЯ ГЕНДЕРНОГО НАСИЛИЯ

FEMALE GOTHIC BY ELENA FANAILOVA: POETICS OF THE HORRIBLE AND REFLECTION OF GENDER VIOLENCE

Статья впервые рассматривает поэзию Елены Фанайловой с точки зрения феномена женской готики, ставшего своего рода инструментом манифестации недовольства женщин своим местом в мире и противопоставившего культурным практикам маргинализации женского другого рефлексии о границах между собой и миром. Выявляется феминистский компонент поэзии Елены Фанайловой и ее работа с гендером, включенным, с одной стороны, в пространство литературной игры, с другой — в отношения другого и «признающей субъективностью», имеющей в том числе политическое измерение. Особенное внимание уделяется поэтике жуткого, которая как на уровне интертекста и образности (говорится про гротеск и weird fiction), так и во взаимодействии с поэтикой баллады и хоррора.

Ключевые слова: Елена Фанайлова, женская готика, поэтика жуткого, рефлексия гендерного насилия, новейшая русскоязычная поэзия.

The article examines for the first time the poetry of Elena Fanaylova from the point of view of the phenomenon of Female Gothic which has become a kind of manifestation of women's discontent in its appearance in the world and has opposed the cultural practices of marginalization of the female reflections on the boundaries between oneself and the world. It revealed the feminist component of Elena Fanaylova's poetry and her work with the gender which included in the space of literary play and in the relationship of the "recognized recognizability" (it have the political dimension too). Particular attention is paid to the poetics of horror which is both at the level of intertext and imagery (it discussed the grotesque and weird fiction) and in consideration with the poetics of the ballad and horror as genre.

Keywords: Elena Fanaylova, female gothic, poetics of macabre, reflection of gender violence, modern Russian-language poetry.

Идея прочитать поэзию Елены Фанайловой в феминистском ключе родилась давно и небезосновательно. Так, если, скажем, в эссе «Сильнее Урана» (2006), названном строчкой из текста Фанайловой, Александр Скидан, размышляя о современной русскоязычной поэзии, приходил к выводам о невозможности феминизма в ней (Скидан 2006), то спустя недолгое время Илья Кукулин уже отслеживал движение к формированию русскоязычной фемпоэзии в 1990–2000-х гг., замечая: «Новое отношение к интимному как к публичному и социально значимому стало “питательной средой” для “второй волны” феминистской культуры — или для культурной легитимации тех, кто начал публиковаться еще в конце 1980-х, как Елена Фанайлова» (Кукулин 2019: 348–349). Дальше — больше. Возглавившая феминистскую литературную волну 2010-х гг. Оксана Васякина признавалась: «Когда у меня случаются разговоры с Еленой Фанайловой, я напрямую говорю ей, что она — моя поэтическая мать» (Ломыкина 2022). «Когда я работала над “Раной”, я еще думала о поэзии женщин нулевых, о Елене Фанайловой...» (Оксана Васякина). Наконец, Фанайлова сама недвусмысленно обозначала отношение к фемповестке — например, на круглом столе «Что не так с литературным поэтическим каноном и куда подевались женские голоса?», заявленном как «дискуссия о том, как организовать преемственность в женской поэзии и пересмотреть литературный канон с поэтессами и исследовательницами литературы»¹ (круглый стол состоялся в рамках ярмарки «Нон-фикшн» в марте 2021 г., организаторкой его стала та же Оксана Васякина). «Я не люблю несправедливость, в любых ее проявлениях. Мне до сих пор важно показать, что женский взгляд на эротическое в широком смысле, от жёстко порнографических сюжетов до тонких переживаний отношений с возлюбленным, имеет свой телесный и лингвистический конструкт. Это другой язык и другой план выражения. Это не лозунги, а довольно хорошо инструментально оснащенный речевой аппарат моей гендерной политики» («Это другой язык...»).

При этом поэзия Елены Фанайловой по определению шире феминистской, по крайней мере, в том смысле, в котором мы к ней привыкли². «Все более жесткое, смещающееся в сферу политического письмо Фанайловой станет одной из доминант поэзии 2000-х», — обозначал Лев Оборин в проекте портала «Полка», названном «Женский канон», и предлагал «говорить о Фанайловой как об одном из лидеров русской поэзии постконцептуализма». «...Для нее характерно возвращение к прямому высказыванию (после тотальной иронии и цитатности концептуалистов), осмысление новой, уже постсоветской реальности, снятие культурных — в первую очередь цензурных — барьеров» («Женский канон»). Исследователям, применяющим

¹ non/fiction № 22. Программа мероприятий. <URL: <https://moscowbookfair.ru/assets/files/2021/NF22%20Guide%20Rus.pdf>>. 19.09.2024.

² «Фемпоэзия (или феминистская поэзия, или феминистское письмо) — это поэзия от лица женщин или небинарных людей, имеющих опыт женской гендерной социализации, отражающая в себе идеи феминизма» (Бобылева, Подлубнова 2021: 12).

феминистскую оптику в случае Фанайловой, скорее, приходится размышлять о сшивании фемпроблематики, письма политической/коллективной травмы, прямого и несобственно-прямого высказывания и постмодернистской культурной рефлексии. В этой сложной, гремучей смеси компоненты не функционируют сами по себе, и обособляющий их разговор пусть не бессмысленен, но не столь продуктивен, как учитывающий синтез.

Потому в отношении поэзии Фанайловой рабочей категорией феминистского литературоведения представляется нам женская готика, совмещающая феминистскую оптику и некоторые манифестации жуткого, как заимствованные из культурного пространства, так и во многом являющиеся реакцией на жестокость политической, общественной и бытовой российской реальности, в которую чем дальше, тем больше с документалистским запалом погружалась поэтесса.

Создательница термина «женская готика», Эллен Моэрс в своем эссе «Женщины-писательницы» (1977) рассуждала о линии готического романа, который был связан с именами Анны Радклиф, Мэри Шелли, Шарлотты Бронте и др.: писательницы эксплуатировали сюжет преследования героини злодеем и критиковали угнетенное положение женщины в викторианском обществе. «Моэрс заключила, что женщины обращались к жанру готики главным образом потому, что поэтика и комплекс идей готического романа оказались созвучными специфически женскому представлению о себе» (Новикова 2012: 37). В этом же ключе понимали женскую готику и другие: С. Вольф, А. Рональд и т. д.³ Однако почти сразу лекалом женской готики начали измерять и более современную литературу (Дж. Вискер 2018⁴), в том числе русскоязычную — в диапазоне от Елены Ган и Надежды Тэффи (Ayers 1999; Özakin 2021) до Нины Садур. Как пишет Татьяна Новикова, рассматривающая тексты Нины Садур, «женская готика — это форма изображения маргинальности, жанр, выражающий недовольство женщин своим местом в жизни, неуверенность в существовании своей личности и тревогу о границе между собой и окружающим миром» (Новикова 2012: 39). При том что до сих пор достаточно разработанного и концептуализированного в рамках отечественного литературоведения представления о женской готике нет.

Именно поэтому нашей задачей становится не столько выявление черт женской готики в текстах Фанайловой, сколько изучение механизмов репрезентации насилия с помощью инструментов переигранных культурных традиций и экстремализации жуткого. И в этой точке крайне важна позиция женского как маргинального, причем не столько в социальном смысле, сколько в экзистенциальном: маргинального *другого*, получившего право проговаривать травматическое.

³ См. сборник: (*The Female Gothic* 1983). И его обзор: <<https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/04/The-Female-Gothic.pdf>>. 19.09.2024.

⁴ См. также: (Лебедева 2022).

Женское в мире насилия

В предисловии к сборнику *С особым цинизмом* (2000) Елена Фанайлова формулирует своего рода поэтическое кредо: «...мы вынуждены и обязаны говорить правду. Это цеховая доблесть: бесстыдство. (Жаль, что Ницше произнес это раньше, я бы и сама догадалась). Литератор, конечно, не обязан трудиться стриптизером. Он просто не имеет права бояться говорить. Его речь — единственный поступок, действие и форма жизни, имеющие смысл» (Фанайлова 2000). Литературный стриптиз, если пользоваться предложенной метафорой, очевидно настаивает на автодокументализме и прямом высказывании, имеющем трансгрессивный потенциал. Стриптиз предполагает экстремальную степень открытости, раздевание на публике, исповедь, признание, отказ от культурных посредников и медиаторов. Как писал Мишель Фуко, «Признание — это такой дискурсивный ритуал, где субъект, который говорит, совпадает с подлежащим высказывания. <...> ритуал, где самый акт высказывания, безотносительно к его внешним последствиям, производит внутренние модификации в том, кто его произносит: этот акт его оправдывает, искупает его вину и его очищает; он облегчает тяжесть его проступков, освобождает его и обещает ему спасение» (Фуко 1996: 161). Фанайлова не была первой и единственной в постсоветской поэзии, кто обратился к прямому высказыванию и автодокументальным практикам (Ярослав Могутин, Станислав Львовский, Дмитрий Кузьмин и т. д.), но именно ее тексты во многом концептуализировали женский опыт, причем женский травматический, что сделало их отличными в том числе, например, от текстов Веры Павловой, ведущей своего рода интимный дневник и предъявляющей женскую телесность вне рефлексии насилия или отношений преследователь/жертва. Именно у Фанайловой, предвосхитившей практики фемписма 2010-х, травма является частью идентичности, порождая на выходе тот самый танатологический эрос или эрос насилия, о котором пишет Марк Липовецкий, находя в тексте про войну в Афганистане, «голос женщины, прямой *жертвы* насилия» (Липовецкий 2021). «Вкус насилия — главное, что я помню об этом времени, этот вкус пронизывал все развлечения, удовольствия, ощущения и чувства, не говоря уж о трудовой деятельности, и этот вкус вполне присутствует в разговоре этих людей, моих ровесников» (Фанайлова 2003), — дает характеристику советскому опыту Елена Фанайлова. «Вкус насилия — это и есть знак танатологического эроса (или эротизированного танатоса), симптом сращенности исторической травмы, состояния длящегося взрыва, с повседневностью, с ощущением нормы» (Липовецкий 2010), — комментирует Липовецкий.

При этом даже в текстах с автодокументальной установкой Фанайлова, как правило, предъявляет не столько персональную травму, сколько «кривое горе» коллективных травм, и довольно часто — обобщенный опыт поколений женщин (маргинализированных *других*), сталкивающихся с на-

силием: психологическим, сексуализированным, политическим и т. д. Стратегией Фанайловой становится не просто манифестация личного как политического, но и вполне наоборот — политического (в самом широком смысле) как личного, то есть коллективной травмы, ставшей травмой наблюдателя, переживающего вторичный ПТСР. Фанайлова потому почти не эксплуатирует ролевую лирику, что отдает пространство непредсказуемому, спонтанному голосу жертвы, не исполняет роль, но проговаривает первичную или вторичную травму.

Приходит любовь, ведет, ведет,
За руку бродит, за руку берет.
Приходит, убьет, убьет.

В высокой крапиве лежишь, убит,
А она ходит, бубнит, бередит.
Откроешь глаза — пред тобой стоит.

(Фанайлова 2000).

Что характерно, в таких текстах прямое высказывание может монтироваться с тем, что Борис Дубин, рассматривающий сборник *Русская версия* как «роман голосов», обозначил как «несобственно-прямую» речь (Дубин 2006).

Рефлексия насилия в поэзии Фанайловой порождает, казалось бы, парадоксальную в контексте авторской установки на тотальное неприятие насилия стратегию экстремизации жуткого. Тут, вероятно, оказывается сильнее другая установка: смотреть на страшное, чтобы увидеть в полной мере то, с чем нельзя смириться. Однако реальности (политической, социальной, бытовой), какой бы жестокой она не была, жуткого всегда недостаточно. «Чувство жуткого возникает тогда, когда стирается граница между фантазией и действительностью, когда перед нами возникает нечто, что мы до сих пор считали фантастическим, когда символ берет на себя функцию символизируемого и тому подобное» (Фрейд 2006: 289), — писал Зигмунд Фрейд. Фрейдизм связывает жуткое и индивидуальное бессознательное, обозначая, например, сексуальный подтекст как ключ любого хоррора, связывая страх и удовольствие, Эрос и Танатос. К примеру, киноведы в один голос утверждают, что хорроры «затрагивают вытесненные страхи и желания и разыгрывают остаточные конфликты, окружающие эти чувства» (Кловер 2014: 10). В слэшерах персонажи, занимающиеся сексом, становятся первыми жертвами насилия.

Уже у ранней Фанайловой манифестации любовного окружаются травматропикой и тропикой страха:

Схватила бы меня любовь за горло, мучала,
Шипели бы вокруг рассерженные твари,
Потом тревожное, растрепанное чучело
Несли участники бы шаривари.

(Фанайлова 1994).

И опять-таки, важно, что перед нами женский голос и что женское в поэзии оказывается в позиции субъектности, продуцирующей страх, и зачастую обладательница голоса наделена чертами той самой Последней девушки из хорроров, которая до последнего борется за право жить. «Именно она находит изуродованные тела своих друзей и осознает всю степень происходящего кошмара и опасности, которая ей грозит. Именно за ней охотятся, загоняют в угол, ранят; именно ее мы видим кричащей, спотыкающейся, падающей, поднимающейся и опять кричащей. Она сама — воплощенный ужас» (Кловер 2014: 25).

При том что ужас находится не только снаружи, но и внутри.

Может, укрывшийся Нарцисс
Выплывет из глубины живота,
Из тяжелой воды взасос
Освобождая венчик лица,
Выплывает мертвая голова
С белым цветком в зубах.

(Фанайлова 1994).

И тем не менее Фанайлова не ограничивается соотношением женское/другое/жертва, она нередко идет дальше, представляя, например, женское как берущее на себя функции актора насилия. «У меня от тебя, москва, ломит всё тело. / У меня от твоей любви вся пизда в занозах» (Фанайлова 2008) (проговаривающая травму жертва vs. действующая насильница). «Дай мне яду, моя дорогая страна. / Все равно я лицом упадаю вперед» (Фанайлова 2000). Думаю, тут стоит обратить внимание не столько на лесбийские коннотации (хотя эротический контекст имеет значение), сколько на женскую фигуру, замещающую авторитетную фигуру отца, наделенного, по Фрейду, властью наказывать. И хотя хтонические/представляющие физическую угрозу женские персонажи нередки в фольклоре, который откровенно и давно занимает Фанайлову, или в той же самой готике, в приведенных примерах, особенно во втором, обращает на себя внимание наличие политического контекста. Получается, что отношения с Москвой строятся по схеме созависимого садомазохизма («Мы уже не сможем бросить тебя, родная, / Даже не сомневайся»), но вот коммуникация со страной подсвечивает Фуко с его концепцией надзирающей дисциплинарной власти (Фуко 1996) (Москва/империя/царь в этом лирическо-историсофском тексте Фанайловой идет в одной связке).

Гендеризируя высказывание, Фанайлова нередко нарочито смешивает и подменяет гендерные роли. В ее балладе «Лесной царь», написанной, кстати, не столько как палимпсест, сколько как самостоятельный текст, полемичный к классическому тексту Гете, вместо пары отец/младенец фигурирует пара отец/дочь, и претерпевающим лицо оказывается отец «кармический воин», обреченный на смерть и захоронение рядом с «твоей бабкой Авдотьей Петровной» (Фанайлова 2011), в то время как дочь оста-

ется молчаливым адресатом речи отца. Или пример смещения гендерных акцентов, на который указывает Александр Марков, в фанайловском экфра-сисе на картину Эгона Шиле «Die rote Hostie»: «изображенная женщина оказывается тем, кто и вынужден испытывать все эмоции, пока читатель выступает как потребитель». И в целом «сложное сплетение образов вокруг этого пугающего рисунка заставляет задуматься о том, как порабощение женщины, превращение ее в проститутку связано со злом нацизма» (Марков 2021: 161).

Гендер у Фанайловой таким образом, с одной стороны, оказывается пространством игры, столь характерной для постмодерна и для женской литературы 1990–2000-х (Абашева, Воробьева 2007)⁵, с другой — включается в отношения другого и «признающей субъективностью», имеющей в том числе политическое измерение.

Как точно заметила Ирина Жеребкина, рассуждающая о философии Юлии Кристевой, «другость» составляет «противоположность постмодернистским стратегиям постполитической антиуниверсалистской толерантности к частному и частичному» (Жеребкина 2003: 29). Это работает и в случае Фанайловой. Те же порнографические картины мужского доминирования, написанные по следам Шиле, Фанайлова характерно финализирует признанием:

Уходи, моя радость, не стой на ветру,
Я черты твои с зеркала мозга сотру.
То неправда, что смерть хороша на миру.

Где душа соберется в воздушный объем,
Навсегда ты останешься в сердце моем.

(Фанайлова 2000).

Поэтика жуткого: коллаж, гротеск, *wierd*, баллада, хоррор

Осваивающая пространство жуткого Фанайлова так или иначе вынуждена использовать его тропику, образы и структуры, элементы соответствующей поэтики. Культурное жуткое проявляется в ее поэзии как на уровне интертекста, образности, так и уровне сюжетно-жанровом, довольно фрагментированном, но все равно имеющем семантические координаты.

Очевидно, что Фанайлова не пишет готических повестей и баллад и ее отношения с традицией в целом опосредуются культурными практиками постмодерна, особенно концептуализма. Тем не менее сложно не заметить, что ее тексты начинены готическими пасхалками, «страшным» фольклором и экивоками в сторону романтической литературы. Так, ци-

⁵ Игра с гендером укладывается в парадигматику и несколько позднего времени, если вспомнить утверждение Леонида Георгиевского (ex Елены Георгиевской): «Феминизм подразумевает трансгрессию, переосмысление, женскую или квир-субъектность. В равной степени феминистская поэзия может размывать грани между мужским и женским мировосприятием или быть эссенциалистской» (Георгиевская).

татны и аллюзивны название сборника 2002 г. *Трансильвания атакует* и цикл *По канве Брэма Стокера*, и Мерри Шелли как персонаж, как минимум, двух текстов — «Лев Рубинштейн и Мэри Шелли», «Мэри Шелли записала в дневничке», и вампиры, оборотни, призраки, появляющиеся то тут, то там, и Голем, поднимающий мертвых (в цикле текстов 2020-х гг. с Лисистратой в заглавиях), — все то, что населяет внутренние ландшафты и внешние пейзажи текстов Фанайловой, также нередко отсылающие к условному пространству жуткого. Из сборника *Путешествие*: «Схватила бы меня любовь за горло, цепкая, / Душила взаперти костлявыми руками»; «В Коломенском кости умерших церквей / Чернеют, желтеют, на солнце лежат, / Как будто их вырвал и грыз вурдалак, / И брезгают ими небесные псы». Из сборника *С особым цинизмом*: «Я думаю о тебе с трудом, / Как поднимающий веки Вий...»; «Второе: N-ский стал вампиром, / Придя ее поцеловать. / Луна стоит над целым миром...». Из сборника *Лена и люди*: «Говоришь мне с кладбища: ты не плачь, / Мы слишком глубоко нырнули»; «Через белые улицы / Ходят мертвые люди...»; «Как черт с Вакулой на плече, / как команданте Че. Мы этот мир перехерачим...» и т. д.

Интертекстуальный план текстов Фанайловой строится по принципу постмодернистской коллажности (Можейко 2001: 368–369)⁶, соединяющей крайне неоднородные культурные элементы. Причем перед нами вовсе не пастиш, не комбинаторика концептуализма, но, скорее, некоторый образный ряд, формирующий ожидание, что за условно-страшным появится что-то, действительно, экзистенциально опасное: любовь, смерть, насилие. Здесь, к примеру, уместно вспомнить наблюдение Юлии Кристевой по поводу *Путешествия на край ночи* Селина: «Разумеется, именно жестокости войны представлены как реальная причина этой *боязни*. Но ее неистовое квазимистическое постоянство поднимает ее из политической и даже социальной ситуации (в которой она оказывается вынужденно) — на другой уровень: боязнь становится *знаком человечности*, то есть, жажды *любви*» (Кристева 2003: 177). У Фанайловой игровая жесткость интертекста — как правило, пролог для того самого «литературного стриптиза», имеющего дело с реальными структурами любви и страха:

Как Машенька видела упыря,
Как ангелов в Средние века,
Как видел ребенок Лесного царя,
Как Машенька видела жениха,
Таким я вижу теперь тебя,
Как Франциск и маленькая Сестра.

(Фанайлова 2000).

В процессе перекодировки культурных реалий в монструозные Фанайлова может даже подключать пародийные смыслы, но в целом ее рабочим

⁶ О коллаже у Фанайловой в несколько иных контекстах пишет В. Поляковский (Поляковский 2006).

инструментом становится гротеск. Юрий Манн, ссылаясь на скульптора Бенвенуто Челлини, подчеркивал, что гротеск — название случайное, правильное было бы сказать «чудища». И далее, что кажется применимым к поэтике жуткого у Фанайловой: «Алогизм гротескного сохраняет свою силу, да и само право на существование лишь постольку, поскольку отражает реальную действительность, реальные закономерности» (Манн 2021: 10).

Это нагромождение гротеска у Фанайловой позволяет в некоторых случаях говорить о ее текстах как о *wierd fiction*⁷ или новой химерной фантастики (*new weird*), которые на практике сложно отделить от новой готики. *Wierd* нарушает традиционные протоколы фантастики и предполагает межжанровое взаимодействие внутри одного текста. «Межжанровое взаимодействие происходит посредством взаимоналожения элементов фэнтези, научной фантастики, литературы ужасов, детективного романа, триллера, вестерна, антиутопии и т. д.» (Денисова 2017: 81). Анастасия Липинская и Александр Сорочан замечают, что *weird*-литература в некоторых трактовках оказывается связанной одновременно с готикой и декадансом (который не чужд Фанайловой, если вспомнить тексты о Шиле и не только его) (Липинская, Сорочан 2020).

Рассуждая о следах жанров, связанных с поэтикой жуткого, трудно не заметить, что для Фанайловой актуальна переосмысленная романтическая баллада («балладное» есть «коллективное исповедание страшного», по определению Льва Пумпянского (Пумпянский 2000: 712)). В том же ее «Лесном царе» сохраняется сюжетность и эпическая установка жанра, готическая рамка текста Гете (в том числе начальная строка в переводе Василия Жуковского: «Кто скачет, кто мчится под холодной мглой...»), к ним добавляются мотив оборотничества и загадочной смерти и происходит гендерная и ролевая инверсия. В целом баллада как жанр здесь даже не сильно трансформирована *weird*-(де)конструкциями. Единственный момент, отстраняющий балладность в «Лесном царе» заключается в том, что исповедь условного отца дана через восприятие дочери и женское здесь выступает в сильной позиции (что возвращает нас к рассуждениям о женской готике):

Кто скачет, кто мчится под холодной мглой
Кармический воин с под-сердцем иглой
Говорит: доченька, я довольно злой,
Но ты меня не бойся.

(Фанайлова 2011).

⁷ Создатель термина Лавкрафт в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927) писал, что в истории о сверхъестественном: «должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек <...> на самую ужасную мысль человека — о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства» (Лавкрафт 2001: 412). Определение *wierd* как «выходящего за пределы привычного» дают А. Липинская и А. Сорочан (Липинская, Сорочан, 2020).

Другой пример переосмысления балладного у Фанайловой — «Испанская баллада» из сборника *Лена и люди*. Обозначая жанр в названии текста и начиная его с описания мертвого города (не обошлось без аллюзий к светловской «Гренаде»), автор тем не менее уходит от линейной сюжетности, предлагая взамен своеобразный травелог, создающий мозаику испанской культурной географии. Однако часть, где имеет происходить перемещение по городам и лабиринтам многовековой культуры — от Колумба до Лорки, от Кармен до Пикассо, нарочито контрастирует со следующей частью текста, в которой задокументирована по-настоящему жуткая история домашнего насилия, случившаяся в России:

В день возвращения в Россию
Мне позвонила подруга
И рассказала:
Другую нашу подругу зарезал сожитель.
Она его более не хотела.
Точнее, ее мать сломала ногу
И требовала повышенного внимания.
А он тоже требовал.
На двоих ее не хватало.

(Фанайлова 2011).

Текст тотчас же превращается в докупэтри, оперирующую языком сводки, протокола, в нем более четко обозначается женская фигура включенного наблюдателя, свидетеля и носителя вторичного ПТСР. В отличие от weird-баллады про «лесного царя», «Испанская баллада» в жанровом отношении — скорее, большое стихотворение (или маленькая поэма, учитывая дополнительные части, оформленные в виде постскриптов), проблематизирующее насилие, а потому выводящее на прямое высказывание.

Юлия Кристева писала: «Историю, правдоподобие, миф Селин ищет на колющем острие *своей боли*» (Кристева 2003: 180). Нечто подобное происходит у Фанайловой, идущий от гротеска литературного, как бы оставленного ею в сегменте воображаемого, к реальности, предлагающей свои гротески (гротески реального), неизменно вызывающие боль у тех, кто с ними сталкивается. И именно они наиболее ярко подсвечивают «русский миф» Фанайловой (по определению Владислава Поляковского: «коллекция фангоцитов-стереотипов “русского мироустройства”, борющихся за выживание и существование приютившей их системы» (Поляковский 2006)), который она моделирует, начиная с ранних книг и особенно активно — после того, как политика стала частью ее поэтического высказывания в самом широком смысле.

Когда я бываю в других странах,
Я понимаю, зачем
Люди там живут и даже
Зачем они там умирают.

Только про свою родину
Не могу ничего понять.

(Фанайлова 2011).

Этот поворот к политике, очищению реального от воображаемого и документирующему письму, обозначившийся у Фанайловой в 2000-е гг., актуализировал инструментарий еще одного жанра, имеющего дело с жутким, ужасным. Мы говорим про хоррор, воспринятый Фанайловой, как нам представляется, главным образом через кино.

Влияние на нее «страшного» кинематографа отмечено Марком Липовецким, который прокомментировал следующий фрагмент из текста *Лена и люди*:

Моя претензия круче
Я считаю себя другим, другими
Как в кино таким названием
С Николь Кидман в главной роли.

(Фанайлова 2011).

«Кино, о котором говорит Фанайлова, — это фильм Алехандро Аменабара “Другие” (2001), в котором радикально перевернута конвенция истории с привидениями: кинонарратив с точки зрения матери с двумя детьми, живущих в пустом “готическом” доме, приводил зрителя к парадоксу — к идентификации с мертвецами, которыми и оказывалась героиня Кидман и ее дети. Так что осознание себя другим, по логике Фанайловой, неизбежно приводит к тому самому состоянию разлитой в повседневности катастрофы, которая и воплощается в постоянных переходах от жизни к смерти в процессе самоидентификации» (Липовецкий 2010).

Готика и хоррор в современном кинематографе и — шире — искусстве довольно часто идут рука об руку. Однако хоррор, кристаллизируя иррациональные, подчас беспричинные жестокость и насилие и нарушая «практически всех табу, связанные с сексом и насилием» (Ионов 2016: 35), в большей степени стремится к реализму, документации происходящего.

Можно сравнить фрагменты из двух текстов Фанайловой, где проявляются черты готики и хоррора. Вот здесь, например, еще востребован антураж романтической баллады при персонажах, вполне характерных для хоррора:

Мы увидим, как луны меж черных стволов
Расстрелял психопат-птицелов,
И пустынные здания в мертвых лесах
Заливает фотографический свет,
И полночным проходим с глазами убийц
Нечего остерегаться здесь.

(Фанайлова 1994).

А здесь — уже оптика хоррора, довольно часто демонстрирующего убийство глазами убийцы (Ионов 2016: 35):

Самое ужасное в убийстве —
И не то, как ты за ней крадешься,
Прячешься в кустах, чихнуть боишься,
Как следишь за нею тошнотворно.
Чувствуешь дыхание маньяка,
Голубиный поцелуй садиста,
И сливаешься с грядущей тенью.

(«Фрейд и Корчак» из сборника *Трансильвания беспокоит*, 2002).

Хоррор «берет свои корни там, где автор ставит себя на почву обыденной реальности. В таком случае он принимает все те условия, которые имеют значение для возникновения зловещего чувства в реальной жизни, и все то, что действует зловеще в жизни, действует таким же образом и в его произведении» (Ионов 2015: 65). Кажется, цель этого жанра — задокументировать бесконечно длящийся ужас (особенно — в мокьюментари и квазидокументальном кино). И эта документальная установка оказывается у кино общей с докупэзтри, построенной вокруг практик насилия, что мы и наблюдаем в фанайловских текстах.

При том что в случае Фанайловой, обращающейся к практикам документального и автодокументального письма, опять-таки важна фигура включенного наблюдателя, чья идентичность растет из травмы.

Десять дней назад у Леши умер отец,
И я не смогла доехать в госпитальный морг
На Соколе, меня оставили сила, доблесть и гордость,
Честь, любовь, сострадание, другие человеческие чувства.
Зато возникли в уме картинки
Из практически родного теперь Боткинского морга:
Деревянное лицо, темно-серый костюм в полоску,
Который вместе с трусами Дольче-Габбана
(За которые покойный орал бы на меня три дня,
Положенные для других целей)
Носками Etro, белой рубашкой Диор, герленовским одеколоном
И левым, признаться, мылом
Я собирала агенту Сергею своими руками
Не отсохли.

(Фанайлова 2008).

Разумеется, поэтика жуткого у Фанайловой, не ограничивается указанными жанровыми рамками, хотя именно наиболее очевидно проявляются в ее текстах. Более того, и сама поэзия Фанайловой, во много построенная вокруг травм (политических, исторических, гендерных и иных), не ограничивается только поэтикой жуткого, гротеском, *wierd fiction* или

даже литературой признания, однако то, что мы продемонстрировали в статье, позволяет сделать несколько выводов.

1. Женская готика как некоторое литературное явление вряд ли оказало ключевое воздействие на поэтику Фанайловой, скорее, сама Фанайлова с ее стратегией пересборки культурных кодов (особенно фольклорного и романтического), экстремизацией жуткого (обращение к гротеску) и — в некоторых весьма показательных случаях — феминистской оптикой может выступать как одна из основных фигур современной русскоязычной женской готики.

2. Жуткое является частью языка и поэтики Фанайловой, в какой бы манере она не писала: условно-аллегорический или условно-документальной. При этом для Фанайловой реальность страшнее литературы — она порождает болевые аффекты и травмы, и использование инструментов хоррора аранжирует их. Цель поэзии такого рода — поиск по-настоящему жуткого и одновременно ответ на него, использующий соответствующие культурные образы и одновременно девальвирующий их значение. Женская готика Фанайловой, по сути, — гендеризированная часть ответа на вызовы реальности, которая чем дальше, тем больше становится страшна само по себе.

3. Фанайлова с ее обращением к балладе и ее обращением с балладой предвосхитила такое направление новейшей поэзии, как «новый эпос» и в некотором роде практики Андрея Родионова, Дмитрия Данилова, Елены Михайлик и др. При том одновременно она предвосхитила и поэзию новейшей искренности с ее проговариванием травм, проблематизацией насилия, политической и публицистической дискурсивностью: как докупэтры 2010–2020-х гг., так и новейшую фемпоэзию (сборники *Dead Dad* и *Протоколы* Лиды Юсуповой, *Ветер ярости* Оксаны Васякиной, тексты Марии Малиновской и Ирины Котовой и т. д.).

ЛИТЕРАТУРА

- Абашева Марина, Воробьева Наталья. *Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков*. Пермь: Изд-во ПОНИЦАА, 2007.
- Бобылева Мария, Подлубнова Юлия. *Поэтика феминизма*. Москва: АСТ, 2021.
- Георгиевская Елена. «Русская феминистская поэзия: заметки на полях». <URL: <https://litteratura.org/criticism/2688-elena-georgievskaya-russkaya-feministskaya-poeziya-zametki-na-polyah.html>>. 19.09.2024.
- Денисова Д. Д. «Теория гротеска и новая химерная фантастика (new wierd)». *Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук*. Одеса: Центр філол. досліджень, 2017: 79–82.
- Дубин Борис. «Книга неуспокоенности». *Критическая масса* 1 (2006). <URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>>. 19.09.2024.
- «Женский канон» <URL: <https://polka.academy/materials/671>>. 19.09.2024.
- Жеребкина Ирина. «“Будто матерью блюешь...”». *Философия материнского* Юлии Кристевой. Кристева Юлия. *Силы ужаса: эссе об отвращении* (пер. с фр.). Санкт-Петербург: Алетей, 2003: 25–34.

- Ионов Алексей. «“Жуткое” Фрейда и жанр ужасов в кино». *Вестник Московского университета*. Сер. 7. 3 (2015): 59–67.
- Ионов Алексей. «Found footage: расширение границ реального в жанре хоррор». *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 15. 1 (2016): 34–43.
- Кловер К. Дж. «Ее тело, он сам: гендер в слэшерах». *Логос* 6/102 (2014): 1–60.
- Кристева Юлия. *Силы ужаса: эссе об отвращении* (пер. с фр.). Санкт-Петербург: Алетеия, 2003.
- Кукулин Илья. *Прорыв к невозможной связи. Статьи о русской поэзии*. Екатеринбург–Москва: Кабинетный ученый, 2019.
- Лавкрафт Г. Ф. *Азатот* (пер. с англ.). Москва: Гудьял-пресс, 2001.
- Лебедева И. В. «Рецензия на монографию Джины Виксер “Современная женская готическая фантастика: карнавал, привидения и поцелуй вампира”». *Вопросы элитологии* 4 (2022): 99–107.
- Липинская А., Сорочан А. «Этюды о странном (Категория “wied” в современном литературоведении)». *Новое литературное обозрение* 5 (2020). <URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/artiart/22710/#_ftnref2>. 19.09.2024.
- Липовецкий Марк. «Елена Фанайлова: эрос насилия». *Цирк «Олимп» + TV* 36 (2021). <URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya>>. 19.09.2024.
- Липовецкий Марк. «Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой». *Воздух* 2 (2010). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky>>. 19.09.2024.
- Ломыкина Наталья. «Залечить рану: как Оксана Васякина написала роман о поездке в Сибирь с прахом матери». *Forbes Woman* 27.01.2022. <URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/453843-zalecit-ranu-kak-oksana-vasakina-napisala-roman-o-poezdke-v-sibir-s-prahom-materi>>. 19.09.2024.
- Манн Юрий. *О гротеске в литературе*. Москва: Юрайт, 2021.
- Марков Александр. «Густав Климт и Эгон Шиле в новейшей русской поэзии». *Филология и человек* 2 (2021): 153–163.
- Можейко М. А. «Коллаж». *Постмодернизм: энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис, 2001: 368–369.
- Новикова Т. «Нина Садур и женский готический роман». *Вестник Московского университета*. Сер. 9. 3 (2012): 36–51.
- Оксана Васякина. «Для меня принципиально называть свое письмо женским» (интервью Екатерины Писаревой с Оксаной Васякиной, Новая газета). <URL: https://www.nlobooks.ru/books/khudozhestvennaya_seriya/24590/review/24745/?ysclid=ls0qj6rl8o483348975>. 19.09.2024.
- Поляковский В. «Елена Фанайлова: коллаж». *Воздух* 4 (2006). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/collage>>. 19.09.2024.
- Пумпянский Лев. *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Скидан Александр. «Сильнее Урана. Современная женская поэзия». *Воздух* 3 (2006). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-3/skidan-critic>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *#лицустратамишет*. <URL: <http://articulationproject.net/13272>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. «Из “Киевского дневника 2021–22”». *Воздух* 43 (2024): 257–266.
- Фанайлова Елена. *Лена и люди*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html#6>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *Лицустрата*. <URL: <http://articulationproject.net/1409>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. «...Они опять за свой Афганистан...». *Новое литературное обозрение* 4 (2003). <URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/oni-opyat-za-svoj-afganistan-2.html>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *Путешествие*. Санкт-Петербург: Митин журнал, 1994. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova1.html>>. 19.09.2024.

- Фанайлова Елена. *С особым цинизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000. <URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *Трансильвания беспокоит*. Москва: ОГИ, 2002. <URL: <https://vavilon.ru/texts/fanailova7.html>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *Черные костюмы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>>. 19.09.2024.
- Фрейд Зигмунд. «Жуткое». Фрейд Зигмунд. *Собрание сочинений*. В 10 т. Т. 4. Психологические сочинения (пер. с нем.). Москва: СТД, 2006: 261–297.
- Фуко Мишель. *Воля к истине: по ту сторону власти знания и сексуальности. Работы разных лет* (пер. с фр.). Москва: Магитериум; Касталь, 1996.
- «Это другой язык и другой план выражения». <URL: <https://polka.academy/materials/674>>. 19.09.2024.
- Ayers C. J. «Elena Gan and the Female Gothic in Russia». *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam-Atlanta, 1999: 171–188.
- Özakın D. «“Женская готика” как отражение феминистского движения в мировой литературе». *Küllüye 2* (2021): 96–113.
- The Female Gothic*. Montreal: Eden Press, 1983.
- Wisker G. *Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*. London: Palgrave Macmillan, 2018.

REFERENCES

- Abasheva Marina, Vorobeva Natalya. *Russkaya zhenskaya proza na rubezhe XX–XXI vekov*. Perm: Izd-vo PONICAA, 2007.
- Ayers C. J. «Elena Gan and the Female Gothic in Russia». *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam-Atlanta, 1999: 171–188.
- Bobyleva Mariya, Podlubnova Yuliya. *Poetika feminizma*. Moskva: AST, 2021.
- Denisova D. D. «Teoriya groteska i novaya himernaya fantastika (new wierd)». *Doslidzhennya riznih napryamiv rozvitku filologichnyh nauk*. Odesa: Centr filol. doslidzhen', 2017: 79–82.
- Dubin Boris. «Kniga neuspokoennosti». *Kriticheskaya massa 1* (2006). <URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>>. 19.09.2024.
- «Eto drugoj yazyk i drugoj plan vyrazheniya». <URL: <https://polka.academy/materials/674>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *#lisistratapishtet*. <URL: <http://articulationproject.net/13272>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. «Iz “Kievskogo dnevnika 2021–22”». *Vozduh 43* (2024): 257–266.
- Fanajlova Elena. *Lena i lyudi*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html#6>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *Lisistrata*. <URL: <http://articulationproject.net/1409>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. «...Oni opyat za svoj Afganistan...». *Novoe literaturnoe obozrenie 4* (2003). <URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/oni-opyat-za-svoj-afganistan-2.html>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *Puteshestvie*. Sankt-Peterburg: Mitin zhurnal, 1994. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova1.html>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *S osobym cinizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000. <URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *Transilvaniya bespokoit*. Moskva: OGI, 2002. <URL: <https://vavilon.ru/texts/fanailova7.html>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *Chernye kostyummy*. Moskva: NLO, 2008. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>>. 19.09.2024.
- Frejd Zigmund. «Zhutkoe». Frejd Z. *Sobranie sochinenij V. 10 t. T. 4. Psihologicheskie sochineniya*. Moskva: STD, 2006: 261–297.

- Fuko Mishel. *Volya k istine: po tu storonu vlasti znaniya i seksualnosti. Raboty raznyh let*. Moskva: Magiterium; Kastal, 1996.
- Georgievskaya Elena. «Russkaya feministskaya poeziya: zametki na polyah». <URL: <https://litteratura.org/criticism/2688-elena-georgievskaya-russkaya-feministskaya-poeziya-zametki-na-polyah.html>>. 19.09.2024.
- Ionov Aleksej. «“Zhutkoe” Frejda i zhanr uzhasov v kino». *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Ser. 7. 3 (2015): 59–67.
- Ionov Adeksej. «Found footage: rasshirenie granic realnogo v zhanre horror». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Ser. 15. 1 (2016): 34–43.
- Klover K. Dzh. «Ee telo, on sam: gender v slesherah». *Logos* 6 (2014): (102). 1–60.
- Kristeva Yuliya. *Sily uzhasa: esse ob otrrashchenii*. Sankt-Peterburg: Aletejiya, 2003.
- Kukulin Ilya. *Proryv k nevozmozhnoj svyazi. Stati o russkoj poezii*. Ekaterinburg–Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2019.
- Lavkraft G. F. *Azatot*. Moskva: Gudyal-press, 2001.
- Lebedeva I. V. «Recenziya na monografiyu Dzhiny Vikser “Sovremennaya zhenskaya goticheskaya fantastika: karnaval, privideniya i poceluj vampira”». *Voprosy elitologii* 4 (2022): 99–107.
- Lipinskaya A., Sorochan A. «Etyudy o strannom (Kategoriya “wierd v sovremennom literaturovedenii)». *Novoe literaturnoe obozrenie* 5 (2020). <URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/artiart/22710/#_ftnref2>. 19.09.2024.
- Lipoveckij Mark. «Elena Fanajlova: eros nasiliya». *Cirk «Olimp» + TV 36* (2021). <URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya>>. 19.09.2024.
- Lipoveckij Mark. «Negativ negativnoj identichnosti. Politika subektivnosti v poezii Eleny Fanajlovoj». *Vozdukh* 2 (2010). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky>>. 19.09.2024.
- Lomykina Natalya. «Zalechit ranu: kak Oksana Vasyakina napisala roman o poezdke v Sibir s prahom materi». *Forbes Woman* 27.01.2022. <URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/453843-zalechit-ranu-kak-oksana-vasakina-napisala-roman-o-poezdke-v-sibir-s-prahom-materi>>. 19.09.2024.
- Mann Yurij. *O groteske v literature*. Moskva: Yurajt, 2021.
- Markovh Aleksandr. «Gustav Klimt i Egon Shile v novejshej russkoj poezii». *Filologiya i chelovek* 2 (2021): 153–163.
- Mozhejko M. A. «Kollazh». *Postmodernizm: enciklopediya*. Minsk: Interpresservis, 2001: 368–369.
- Novikova T. «Nina Sadur i zhenskij goticheskij roman». *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Ser. 9. 3 (2012): 36–51.
- Oksana Vasyakina: «Dlya menya principialno nazyvat svoe pismo zhenskim» (intervyu Ekateriny Pisarevoj s Oksanoy Vasyakinoj, Novaya gazeta). <URL: https://www.nlobooks.ru/books/khudozhestvennaya_seriya/24590/review/24745/?ysclid=ls0qj6rl8o483348975>. 19.09.2024.
- Özakın D. «“Zhenskaya gotika” kak otrazhenie feministского dvizheniya v mirovoj literature». *Küllüye* 2 (2021): 96–113.
- Polyakovskij V. «Elena Fanajlova: kollazh». *Vozdukh* 4 (2006). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/collage>>. 19.09.2024.
- Pumpyanskij Lev. *Klassicheskaya tradiciya. Sobranie trudov po istorii russkoj literatury*. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 2000.
- Skidan Aleksandr. «Silnee Urana. Sovremennaya zhenskaya poeziya». *Vozdukh* 3 (2006). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-3/skidan-critic>>. 19.09.2024.
- The Female Gothic*. Montreal: Eden Press, 1983.
- Wisker G. *Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- «Zhenskij kanon» <URL: <https://polka.academy/materials/671>>. 19.09.2024.
- Zherebkina Irina. «“Budto materyu blyuesh...”». *Filosofiya materinskogo Yulii Kristevoy*. Kristeva Yu. *Sily uzhasa: esse ob otrrashchenii*. Sankt-Peterburg: Aletejiya, 2003: 25–34.

Јулија Подлубнова

ЖЕНСКА ГОТИКА ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ:
ПОЕТИКА СТРАВЕ И РЕФЛЕКСИЈА ГЕНДЕРНОГ НАСИЉА

Резиме

Чланак први пут разматра поезију Јелене Фанајлове из угла феномена женске готике, који је постао својеврстан инструмент манифестације незадовољства жена својим местом у свету и који је супротставио културној пракси маргинализације женског другог рефлексиију о границама између себе и света. Истиче се феминистичка компонента поезије Јелене Фанајлове и њен рад с гендером, који је укључен, с једне стране, у простор књижевне игре, с друге — у односе другог и „самосвесне субјективности“, која поседује такође политичку димензију. Нарочита пажња се поклања поетици страве, присутној како на нивоу интертекста и сликовитости (говори се о гротески и *weird fiction*), тако и у узајамном прожимању с поетиком баладе и хорора.

Кључне речи: Јелена Фанајлова, женска готика, поетика страве, рефлексиија гендерног насиља, најновија рускојезична поезија.