

Михаил Павловец
НИУ ВШЭ (Москва)
mpavlovets@hse.ru

Mikhail Pavlovets
HSE University (Moscow)
mpavlovets@hse.ru

«ЛЕНА И ЛЮДИ» ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВОЙ: ПОЭТ В ПОИСКАХ СВОЕГО ЧИТАТЕЛЯ¹

“LENA AND PEOPLE” BY ELENA FANAYLOVA: A POET IN SEARCH OF THEIR READER

Стихотворение Елены Фанайловой «Лена и люди» рассмотрено на фоне ряда произведений «школьной классики», в диалоге с актуальной поэзией, а также «эстрадной», «популярной» (тривиальной), «ведомственной» и др. В статье показано, что героиня Фанайловой уклоняется от романтико-модернистского культа творца как фигуры исключительной, сверхчеловеческой, как и от нередко присущего модернистскому автору «народолюбия» и «кенозиса» (самоумаления). Избегает она и игры с поэтическими «масками», органичной для эстрадных форм поэзии, а также от игры в «искренность», на которую существует запрос у публики, ищущей в поэзии — прежде всего «лирики», исповедальности и откровенности поэта. Во взаимоотношениях со своим референтным кругом героиня стихотворения — поэт выбирает путь «контринтенциональности», что предполагает возникновение взаимного интереса и взаимного движения навстречу друг другу участников коммуникации.

Ключевые слова: современная русскоязычная поэзия, Елена Фанайлова, читательская рецепция.

The poem by Elena Fanaylova, “Lena and People”, is examined against the backdrop of several works from the “school canon” and in dialogue with contemporary poetry, as well as “stage”, “popular” (trivial), “poetry of officials”, and other types of poetry. The article demonstrates that Fanaylova’s heroine avoids the romantic-modernist cult of the creator as an exceptional, superhuman figure, as well as the “love for the people” and “kenosis” (self-abasement) often characteristic of modernist authors. She also avoids the play with poetic “masks,” which is natural for stage poetry, as well as the game of “sincerity,” for which there is a demand from the audience seeking primarily “lyricism,” confessionality,

¹ Статья представляет собой расширенную версию доклада, прочитанного на Международной научной конференции «“Трансильвания беспокоит”: поэтика Елены Фанайловой» 17 февраля 2024 года (ИФ РАН, РГГУ).

and the poet's candor in poetry. In her relationship with her referential circle, the heroine of the poem—the poet—chooses the path of “counter-intentionality,” which implies the emergence of mutual interest and reciprocal movement toward each other by the participants in communication.

Keywords: contemporary Russian-language poetry, Elena Fanaylova, reader's reception.

Это сложный текст,
Даже когда он притворяется простым
Как сейчас —

(Фанайлова 2011: 55–56)

так заканчивается, можно сказать, программный текст Елены Фанайловой «Лена и люди» (Там же: 52–56), давший название и поэтической книге, и одноименному разделу в ней. Проблема «простоты» vs «сложности» поэтического текста — слишком масштабная, чтобы рассмотреть ее в рамках одной заметки. Очевидно, она не исчерпывается лишь только проблемой «герметичности» намеренно затемненного автором текста, чья «непрозрачность» — прежде всего средство от «профанного» реципиента, защита от которого является одним из конституирующих признаков большинства модернистских «гетто избранничеств» (М. Цветаева), поскольку, как заметил Пьер Бурдьё, «объективно интеллектуальное поле является убежищем и даже гетто, которое художники могут превратить в Башню из слоновой кости посредством самоисключения и исключения, посредством обращения “за” в “против”» (Бурдьё 1993: 62)².

К одному из таких «гетто» можно отнести и поэтическое сообщество, прежде всего сообщество авторов, принадлежащих к актуальному сегменту профессиональной словесности. Сложность, о которой говорится в стихотворении, может рассматриваться на разных уровнях:

— сложность для автора — прежде всего с точки зрения генезиса текста: и в смысле трудности реализации изначальной авторской установки («замысла»), придания ему удовлетворяющей автора «законченности», и в смысле нарушения этим текстом принятых в среде, к которой принадлежит автор, определенных конвенций, что чревато «непониманием» и даже конфликтом со своей «референтной группой»;

— сложность для рецепции «широким читателем» — «абстрактным адресатом» в терминологии Юрия Лотмана, который противопоставляет такого «конкретному собеседнику», лично знакомому с автором и его

² См. также главу «Гетто избранничеств»: структура и тематика самиздата» в кн.: (Гудков — Дубин 2009: 72–81, 88–92 и др.), посвященную анализу разрыва между культурно-интеллектуальными элитами андеграундной культуры (прямым наследником которой является нынешняя актуальная словесность) — и более широкими слоями образованного населения: возрастающие культурные и интеллектуальные потребности последних не могли быть удовлетворены официальными культурными институтами, но при этом эти слои не имели доступа к во многом замкнутым на себе, изолированным процессам, происходящим в неподцензурном сегменте культуры.

поэтикой³. Эта сложность связана со сложностью поэтической структуры, требующей для своего восприятия особого, «подготовленного» читателя, найти которого за пределами узкого круга бывает проблематично.

Для своего стихотворения Елена Фанайлова выбирает форму нарративного верлибра, за которым в обыденном восприятии закреплено представление скорее о его «простоте», избыточной «легкости» и безыскусности, даже имитативности. Такой верлибр противопоставлен не столько даже экспериментальным формам актуальной поэзии, сколько формам конвенциональным, «классическим», предполагающим особую «выделку» стихового материала. Опыт восприятия «традиционного стиха» любой человек получает в средней школе, более того, знакомство исключительно с ним формирует у большинства представление о конвенциональном и неконвенциональном в современной поэзии именно на классических образцах: как правило, это строго рифмованная силлаботоника и освященный традицией тематический и мотивно-образный репертуар. Не случайно в стихотворении Фанайловой Лена-поэт, оправдываясь, говорит своей визави, предполагая, что ту смущает именно форма лишенного рифмы и метризации стиха:

Да, говорю, Лена, пожалуйста,
Я буду работать над собой.
Шарик вернулся, он голубой.
Видите, уже появилась рифма.

(Фанайлова 2011: 53)

Здесь не столько возвращение к пушкинской игре с «простодушным» читателем, подпавшим под влияние инерции банальной рифмовки⁴, сколько работа с тем, что Г. Шенгели в *Технике стиха* называл «рифменным ожиданием» как таковым, имея в виду под ним читательское «стремление услышать симметрично возникающее созвучие» (Шенгели 1960: 242) на конце стихотворных строк, отсутствие которого рождает эффект обманутого ожидания. К «простодушию» читателя апеллирует тут и аллюзия к «Песенке о голубом шарике» Булата Окуджавы (Окуджава 2001: 143), актуализирующая полемику о песенной форме стиха как форме ее адаптации для обыденного восприятия (а заодно отсылающая к демократической субкультуре авторской песни, одним из ярких образцов которой как раз является текст Окуджавы).

Впрочем, как раз в этом эпизоде дается ситуация мнимого понимания «лирической героиней» своей визави, так как интерпретация Леной-поэтом

³ «Можно выделить два типа речевой деятельности. Одна обращена к абстрактному адресату, объем памяти которого реконструируется передающим сообщением как свойственный любому носителю данного языка. Другая обращена к конкретному собеседнику, которого говорящий видит, с которым пишущий лично знаком и объем индивидуальной памяти которого адресанту прекрасно известен» (Лотман 1977: 56).

⁴ В духе: «(Читатель ждет уж рифмы розы; / На, вот возьми ее скорей!)» (Пушкин 1978: 81).

«непонимания» поэзии Леной-продавщицей проистекает из приписывания последней читательского «простодушия», тогда как затруднения у той, как можно понять, другого рода:

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?

(Фанайлова 2011: 53)

Иначе говоря, Лена-продавщица подозревает, что исключена из референтного круга поэзии своей собеседницы, так как ее поэзия в значительной степени построена на том, что Юрий Тынянов называл «индивидуальной домашней семантикой» (Тынянов 1969: 130), — на оперировании именами и реалиями, в том числе косвенном, через систему намеков, понятных лишь тем, кто погружен не только в повестку и контекст актуальной поэзии, но и в контекст ее «быта» и, желательно, лично знаком с автором. Так, в стихотворении «Лена и люди» нелишним будет знать для его более или менее адекватного понимания, что строчки:

Как пересказывал
Львовский разговор двух нижегородских подростков —

(Фанайлова 2011: 52)

имеют в виду поэта Станислава Львовского, а не «львовский разговор подростков»; что «пианист Воденников» (Там же: 53) — поэт одного с Фанайловой поколения, а отчасти и круга, но чуждый ей своей склонностью к экзальтации и даже театрализации публичных выступлений, и т. д. Собственно, характерные для поэзии Фанайловой отсылки к близкому ей литературному кругу и литературному быту формируют то, что Дмитрий Кузьмин называет в своей статье «Постконцептуализм» «зоной непрозрачного смысла»⁵. Готовность воспринимать наличие такой зоны как данности, не преодолеваемой до конца даже через личное знакомство с автором или с научным комментарием к его текстам, проводит грань между «компетентным» читателем — и читателем массовым, которого «непонятность» отпугивает или разочаровывает. Такой читатель нуждается в чувстве «понятности» им читаемого для полноценного «потребления» текста.

Объясняя, как работает этот принцип применительно к читателю «компетентному», Игорь Гулин пишет: «Читатель не знает, не может знать,

⁵ «Общая функция зон непрозрачного смысла, отсылающих к приватному пространству автора, — верификация эмоциональной и психологической подлинности текста одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир лирического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прожит другим заново» (Кузьмин 2001: 474).

о чем идет речь, но чувствует пространство “реальности” за текстом. Оно создает доверие к личному опыту пишущего» (Гулин 291б: 258). Однако, как нам кажется, тут важно и обратное: доверие к пишущему, выросшее из интереса к нему как к знакомому человеку, конкретной личности, помогает признать наличие этого «пространства «реальности». Елена Петровская, используя хайдеггеровское понятие «контринтенциональности», так описывает этот процесс в его интерпретации Эммануэлем Левинасом:

Я навязываю себя миру через мою интенциональность, но и другой предоставляет мне себя вовсе не как еще одно видимое наряду с другими. Дабы он мог вообще себя явить, необходимо, чтобы другой показал меня, проявляя в отношении меня интенциональность столь же уникальную, неповторимую, как и моя собственная. <...> Так возникает лицо в качестве контринтенциональности, которая себя не показывает, делаясь видимой, но адресует мне свой взгляд. На языке Левинаса это передается понятием ответственности за другого (Петровская 2012: 219).

В стихотворении Фанайловой «Лена и люди» этот интерес возникает из опознания Леной-продавщицей в своей постоянной клиентке — участницы телепередачи на канале «Культура», который она регулярно смотрит. Иначе говоря, личное знакомство с автором становится не следствием заинтересованности в его поэтическом творчестве, а напротив, возможной предпосылкой этой заинтересованности. Причем презумпция интереса со стороны как будто случайного читателя возлагает на самого автора часть ответственности за возможность контакта с потенциальным читателем. Отсюда — использование Фанайловой отсылок к общеизвестным текстам, дающим реципиенту необходимое ему чувство их узнавания, а значит, и адресованности ему лично: речь и об уже упомянутой нами аллюзии к «Песенке о голубом шарике» Булата Окуджавы (при всей амбивалентности этой отсылки к тому сегменту поэзии, которая автором воспринимается как прикладная), и прямой отсылке к хрестоматийному стихотворению А. С. Пушкина «Поэту» («Ты сам свой высший суд; / Всех строже оценить умеешь ты свой труд» (Пушкин 1977b: 165):

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.

(Фанайлова 2011: 52)

Впрочем, тут очевидно и ироническое переосмысление пушкинского тезиса. У Пушкина поэт выведен из-под суда толпы, так как только сам может оценить, удалось ли ему воплотить то, что ему дано было свыше — в акте божественного вдохновения, Фанайлова же эту мысль высвобождает из исходного контекста и переносит ее на физиологическое соитие. Соитие

подается в стихотворении, в отличие от акта вдохновения — и последующего взаимодействия с читателем, как лишенное той иерархичности, согласно которой в сексе агенсом традиционно считается мужчина, а пациенсом женщина. Отметим и контаминацию выражений «чистая поэзия» и «бескомпромиссная оценка» в словосочетании «чистая бескомпромиссная ебля», где слово «ебля» противопоставляется и научному «коитус», и сленговому эвфемизму «фачить» как слово, прямо называющее акт.

Такая же деиерархизирующая реминисценция на другой хрестоматийный пушкинский текст — «Разговор книгопродавца с поэтом» обнаруживается и в следующих строках стихотворения:

Как-то у меня действительно появился лишний
Экземпляр «Русской версии»
Поэт же должен заботиться
О распространении
Издатели, скажу вам, недостаточно заботятся.

(Фанайлова 2011: 52)

Напомним, если у Пушкина «книгопродавец» выпрашивает у поэта новую рукопись со словами «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать» (Пушкин 1977а: 179), то у Фанайловой сам поэт оказывается распространителем своего творчества, причем в данном конкретном случае не продает, а дарит экземпляры книги.

Наконец, стихотворение «Лена и люди» в целом можно рассматривать как написанное «поверх» программного стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа», что задается уже на уровне заглавия. Это создает дополнительную точку опоры для сознания человека, воспитанного на классической поэзии, чтобы понять поэзию актуальную. Только коренящееся в романтизме пушкинская дихотомия «поэта» и «толпы» здесь деконструируется: «Лена» в стихотворении может означать имя не только поэта, но и ее визави — продавщицы, а «толпа», названная в стихотворении Пушкина «чернью тупой», «бессмысленным народом, рабом нужды, забот» (Пушкин 1977b: 85), — у Фанайловой «люди» (а в тексте стихотворения — «народ»). Тем самым Лена-продавщица — не просто тезка Лены-поэта, но ее «двойник»: их объединяет не только пол, возраст, имя, но и работа с «людьми». Разве что Лена-поэт на «Культуре» ведет для таких, как Лена-продавщица, телепередачу, а в своей поэзии «показывает работу родной речи». Лена-продавщица же — продает «напитки», поддерживающие в этой жизни людей вне зависимости от их культурной принадлежности, но близких по социальному статусу, вынуждающему довольствоваться дешевым сегментом алкогольной продукции:

(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).

(Фанайлова 2011: 52)

Продажа таких напитков и сигарет становится у Фанайловой аналогом творчества (как творчество, в свою очередь — метафорой продажи напитков и сигарет). Отношения между поэтом и его читателем, социально уравниваемых, лишаются культурной иерархичности, хотя интерес к Лене-продащице — возникает в ответ на интерес с ее стороны к Лене-поэту. «Актерское блядское стремление нравиться» (Там же: 52), где пара эпитетов «актерское блядское» нейтрализует исходную иерархичность отношений, — всего лишь стремление к горизонтальной коммуникации, к контакту, к пониманию, неизбежно ограниченное в силу разности опыта, образования, интеллектуального кругозора, — но не исключающее возможности частичного «прикосновения» к этому опыту через интерес, эмпатию, усилие разглядеть близкий опыт. Отметим также, что полноценная коммуникация между двумя героями оказывается возможной лишь при отсутствии вокруг «народа» — она интерсубъектна и контринтенциональна:

Не забыть спросить в следующий раз,
Если у нее будет не слишком много народу.

(Фанайлова 2011: 55)

Такой тип коммуникации противопоставляется Фанайловой двум альтернативным типам, по сути, родственным для автора при всей своей внешней разнице, так как в них поэт обращается к «народу», к «аудитории», а не к другому субъекту. Один из них воплощен в образе «поэтессы Джохан Поллыевой», второй — уже упомянутого выше «пианиста Воденникова». Джохан Поллыева — поэтесса-песенница, имеющая членскую корочку Союза писателей России, Заслуженная деятельница искусств Российской Федерации, в медиaprостранстве более известная как главный спичрайтер президентов России Бориса Ельцина, Владимира Путина и Дмитрия Медведева. Автохарактеристика Лены-поэта «Я же <...> / Никого не наебываю, / Как поэтесса Джохан Поллыева» (Там же: 54) красноречиво говорит об оценке ею распространенной практики в постсоветское время, когда влиятельные государственные чиновники выступают в качестве авторов популярных шлягеров⁶. Это явление можно рассматривать с разных сторон — и как специфику российского правящего класса, часть которого тяготеет к стандартам жизни так называемых «бобо»⁷ — богемной буржуазии; и как фор-

⁶ Среди сановных песенников — премьер-министр Михаил Мишустин, министр иностранных дел Сергей Лавров, официальный представитель МИД РФ Мария Захарова, бывший замглавы президентской администрации Вячеслав Сурков и мн. др. О явлении так называемой «ведомственной поэзии» см. (Житенев 2019).

⁷ Согласно Дэвиду Бруксу, автора книги «Бобо в раю: откуда берется новая элита» (Брукс 2014), «бобо» (*bourgeois bohemians*) у буржуазии перенимает стандарты потребления, а у богемы — стремление к самовыражению в творчестве.

му медийной презентации государственных деятелей в стране с неизжитыми стереотипами литературоцентризма. В обоих случаях (которые, впрочем, трудно бывает разделить) Елена Фанайлова, по-видимому, подозревает такого рода персоны в использовании символического капитала поэзии в неблагоприятных целях, отказывая их продукции в праве считаться поэзией, а не тем, что Д. А. Пригов определил как «художественный промысел» (Словарь терминов... 1999: 193).

И здесь интересно, что Джохан Полльева названа «поэтессой», что, по-видимому, имеет уничижительный смысл, как и определение «пианист» в адрес Дмитрия Воденникова: к себе, как и своей героине, Фанайлова слово «поэтесса» не применяет, не без (само)иронии оперируя в стихотворении словом «поэт». Выпад против Воденникова, с которым Фанайлова не раз выступала на одних площадках — и печатных, и сценических⁸ — объясняется в следующем развернутом эпизоде стихотворения:

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.)

(Фанайлова 2011: 53–54)

Здесь описывается участие Елены Фанайловой в числе других 6 поэтов (Елена Исаева, Дмитрий Воденников, Всеволод Емелин, Андрей Родионов, Юлий Гуголев) в акции «Поэтические выборы» — выборах короля поэтов в Политехническом музее в рамках театрального фестиваля «Территория» 6 октября 2007 года. В первом туре она набрала меньше всего голосов публики (23), во второй тур же прошли драматург и поэт Елена Исаева (86) и Дмитрий Воденников (76), который и был признан Королем поэтов в финале (93 против 91 голоса). Фестиваль проводился режиссером К. Серебренниковым действительно «при поддержке администрации Президента Российской Федерации», о чем гласила надпись на билетах: некоторые кри-

⁸ См. вполне комплиментарную ее рецензию на книгу Д. Воденникова *Holiday*, где его поэтика получает определение «текстуальный театр» (Фанайлова 2000: 41): интересный в своей вербальной форме, этот театр чужд Фанайловой в своем буквальном сценическом воплощении.

тики, как, например, безымянный автор блога книжного магазина «Фаланстер», восприняли акцию как репетицию приближающихся президентских выборов 2008 года:

сам процесс мероприятия своей формой имитировал выборы 2008 года, точнее был полевым учением, максимально приближенным к натуре. Кандидатуры поэтов отбирались по показателям, соответствующим популярности у электората отличительных черт участника конкурса, по сравнению с другими. Получившаяся подборка из шести тщательно отобранных поэтов соответствовала предполагающейся шестерке кандидатов в президенты (Книжный магазин «Фаланстер» 2007).

Очевидно, что Елена Фанайлова стояла особняком в этой группе поэтов, известных своими поэтическими выступлениями и/или связями с театром: Андрей Родионов — победитель турнира «Русский слэм» (2002), ведущий поэтических слэм-конкурсов в московских клубах «Билингва», «Жесть»; Всеволод Емелин — узнаваем в своем ярком сценическом имидже, частый участник слэмов и поэтических фестивалей (как и Юлий Гуголев, в 2000-х — ведущий популярной кулинарной передачи), позднее Емелин выступит в роли актера кино и театра; Елена Исаева — поэт и драматург, сотрудничала с Театром.doc; наконец, Дмитрий Воденников — создатель «поэтического театра» своего имени⁹. Эта особенность отражена Фанайловой в стихотворении: неслучайно свое участие в «поэтических выборах», прямо отсылающих к выбору «короля поэтов» в Политехническом в 1918 году, на которых Маяковский уступил любимцу публики Игорю Северянину, она позиционирует как «чистый социокультурный эксперимент» памяти Д. А. Пригова (умершего незадолго до этого вечера, 16 июля 2007 года).

В чем была суть этого «эксперимента», требует пояснения. Само мероприятие носило отчетливо театральный и театрализованный характер, что и не скрывали его организаторы в студии радиостанции Свобода 14 октября 2007, куда их пригласила Елена Фанайлова, чтобы в рамках передачи «Свобода в клубах: “Поэтические выборы” на фестивале актуального искусства “Территория”» обсудить произошедшее событие. Судя по объяснениям организаторов, например театрального критика Романа Должанского, сам проведенный фестиваль представлял из себя «чистый экспери-

⁹ Впрочем, как нам пояснила в частной переписке сама Елена Фанайлова о возможных причинах ее приглашения, «это было время, когда многих моих товарищей (например, филологи, которые работали в медиа) занимала популяризация современной поэзии, были публикации в “умном” глянце (“Афиша” и прочее) с красивыми портретами поэтов и поэток, специальные съемки, грим, свет. <...> примерно в 2005 году Эдик Бояков сделал спектакль в Практике по моим стихам и несколько театрализованных чтений стихов на разных площадках, куда меня приглашал (с 14 года мы не общаемся из-за разной оценки политических событий). Не исключаю, что этот информационный контекст подсказал Серебренникову и его помощникам позвать меня в Политехнический, там же не было крупных фигур типа Гандлевского, Рубинштейна, Степановой, то есть специально-публичное событие эта команда имела в виду».

мент», который вскрывал проблемы «бытования поэзии и ее места на культурном рынке» (Фанайлова и др. 2007). При этом исходный отбор участников организаторы осуществляли исходя из собственных вкусов и предпочтений: как заявил Кирилл Серебренников,

...все люди, которые участвовали в этом вечере, это наши любимые поэты, которые здесь присутствуют. Мы их очень любим, и я горжусь тем, что живу с ними в одно время. И может быть, они скажут про наше время самые главные слова. Мы хотим их как-то сделать известными, чтобы они стали властителями дум» (Там же).

Однако это вызвало резкую реакцию Елены Фанайловой, которая заподозрила организаторов в покровительственном отношении к актуальной поэзии:

У меня все-таки, знаете, после вашего выступления сейчас есть такое ощущение, что поэзия находится в каком-то таком несколько униженном состоянии, и люди театра собрались такую гуманитарную акцию сделать, чтобы как-то приодеть ее?..» (Там же).

Иначе говоря, проведение «поэтических выборов» Фанайлова поняла как попытку включить поэзию в пул прочих художественных индустрий, готовых монетизировать творчество поэта только если он, как минимум, будет учитывать запрос публики на определенный тип тематики и художественных форм, а лучше — будет работать над своим медийным и сценическим имиджем, перформативной презентацией поэтического текста, превращающегося тем самым в поэтический «контент» синтетического медиапродукта. Причем интересно, что сам этот процесс вызвал горячее одобрение у поэта Вс. Емелина, высказавшего готовность из рук «куратора» перейти в руки «режиссера»:

На самом деле, поэт сейчас стоит перед выбором между куратором и режиссером, и это серьезный выбор. Грубо говоря, есть куратор, который поэту организует — полную пустоту, отсутствие читателей, отсутствие зрителей, но массу статей, премий, участие в литературном процессе, который не имеет никакого выхода за мелкий круг любителей, собственно, даже не любителей, а профессионалов в поэзии. И режиссером, который может его вывести на гораздо более широкую орбиту, я бы так сказал <...> Почему надо выбирать режиссера? Потому что режиссер стихи не пишет, он менее заинтересованное лицо, он гораздо спокойнее смотрит на то, что пишет поэт. А каждый гад-куратор, он сам пишет стихи, и он свой вкус навязывает всем окружающим (Там же).

Имя одного из таких «кураторов» в дискуссии уточнил Дмитрий Воденников: по его мнению, это Дмитрий Кузьмин — главный редактор поэтического журнала *Воздух* и организатор целого ряда литературных событий и проектов. Однако протест Еремина и Воденникова против вкусов Кузьмина, как будто перекрывающих им доступ к широкой аудитории, не учитывает, что обратной стороной выхода на массовую аудиторию

становится не только зависимость от ее вкусов, но и от вкусов «режиссера», отбирающего в соответствии с ними поэтов для их презентации перед публикой. И в этом смысле спор Воденникова с Кузьминым о том, сколько существует «настоящих поэтов» — шестьсот или шесть¹⁰, это спор не о художественных стандартах качества их поэзии, но об их умении представлять ее перформативно, со сцены, демократической аудитории, собирая зал за деньги, и таковых поэтов действительно может быть на порядки меньше. И победа Дмитрия Воденникова и Елены Исаевой объяснима тем, что их творчество в большей степени соответствует представлению о том, что такое «настоящая поэзия» (а потому и запросам), у публики пусть и культурной и просвещенной, но далекой от процессов, происходящих в актуальном сегменте современного поэтического процесса.

Евгения Воробьева, исследующая аудиторию так называемой «сетевой» («популярной», «массовой», «тривиальной») поэзии, отмечает ключевой запрос такой аудитории на прямую саморепрезентацию поэта как в тексте, так и в акте его сценического представления, — на то, что такой аудиторией воспринимается как «искренность»:

Требование «искренности» здесь означает апелляцию к «прямой» коммуникации и к «прямой» экспрессивности. Поэзия преподносится как средство публичного проявления себя, своей человеческой «сущности», становится для новых сетевых поэтов наиболее доступным (не требующим специального научения, в отличие от, например, музыкального исполнения) инструментом прямой выразительности (Воробьева 2017: 60).

Даже если поэт, как тот же Дмитрий Воденников, прошедший «школу» постконцептуализма, в своей поэзии проблематизирует возможность «высказать себя» и отдает себе отчет в сконструированности маски «искренности»¹¹, публика не считает сложные смыслы его высказывания,

¹⁰ «Я был на ТВЦ, и мы сцепились с Дмитрием Кузьминым. Он говорит: “Поэтов шестьсот!” А я говорю: “Нет, поэтов шесть!” Ну, естественно, их не шесть, их пятнадцать-двадцать, вы понимаете, но, тем не менее, почему я сцепился? Потому что шестьсот — это очень удобно, шестьсот — это все друг друга греют, а шесть — это “система звезд”. <...> На самом деле, есть действительно противостояние технологий, когда все что-то пописывают, и их курируют, а есть “система звезд”, которая существует на свой страх и риск. Мы, ребята, платим действительно своей кровью, своей репутацией и своими нервами» (Фанайлова и др. 2007).

¹¹ Д. Кузьмин именно Воденникова представляет как одного из наиболее наглядных случаев постконцептуалистского преодоления скепсиса по поводу возможности индивидуального высказывания, а потому и искренности: «От концепции поэта как арены борьбы тех или иных (психических, мифологических, языковых) сил: “во мне рвалось и пело” — Воденников возвращается к классическому представлению о поэте как субъекте индивидуального высказывания; “я *теперь* пою и рвусь”. Этот возврат осуществляется путем вычитания из собственной поэзии всего внеположного по происхождению. Оставшиеся слова — да, жалкие, безликие; оставшиеся переживания — да, жалкие, тривиальные; зато они ничьи — и потому принадлежат лично и непосредственно автору. Коль скоро концептуализм открыл исчерпаемость любого художественного языка, резерв художественности приходится, по Воденникову, искать в предельно немаркированных средствах» (Кузьмин 2001: 465–466).

обращая больше внимание на форму подачи и на имидж поэта — на то, насколько его сценический образ соответствует его лирическому герою. Театральный критик Марина Давыдова, принявшая участие в дискуссии вокруг фестиваля скорее на стороне его организаторов, довольно тонко подметила возможную причину успеха победителей этого состязания:

Елена Исаева и Дмитрий Воденников <...> особенно Лена, конечно, говорили от себя лично. Не от лица некой социальной маски, будь то нацбол <видимо, Емелин, который, однако, читал «Балладу о влюбленном скинхеде» — М. П.>, шпана какая-то с окраин <Родионов — М. П.> или, как Гуголев, почти зошcenковский какой-то персонаж, а от себя самих» (Фанайлова и др. 2007).

И то, что 2/3 собравшей в зал публики, как подтвердили организаторы, действительно составляли студенты театральных вузов из 6 городов России, было важным фактором победы Воденникова и Исаевой: скорее всего, не будучи вовлечены в процессы, происходящие в актуальном секторе современной словесности, зрители отдавали большее предпочтение исповедальному, на грани душевного самообнажения, характеру поэзии будущих победителей, чем «поэтическим маскам» остальных выступающих; а как будущие профессионалы актерского мастерства — оценивали степень убедительности сценической презентации, безусловно, одаренных исполнителей своих стихотворений. В этом смысле участники «поэтических выборов» выступали в значительной степени перед профессиональной аудиторией — но имеющей квалификацию скорее в сценическом, чем в поэтическом искусстве.

Выступление Елены Фанайловой разительно выбивалось из общего контекста мероприятия — оно действительно было «чистым социокультурным экспериментом» памяти (и в духе) Д. А. Пригова. Фанайлова выбрала стихотворение из цикла *Маша и Ларс фон Триер. Дневник лета 2006*, начинающееся со строчки «Русская туса проёбывает чемпионат...» (Фанайлова 2008: 37) и посвященное симуляционному характеру современной реальности, подменяющему реальную жизнь — ее медийными образами, а реальные проблемы и конфликты — состязаниями и конкурсами. В некотором смысле Фанайлова повторила выступление Маяковского 90-летней давности, когда он читал перед публикой *Облако в штанах* на мероприятии, идеологический посыл которого вступал в противоречие с революционным пафосом поэмы (да еще и содержал прямые выпады против основного конкурента Маяковского — Игоря Северянина)¹². По сути, ее выступление было синтезом авангардистской провокации в духе

¹² А. Крусанов говорит об «Избрании короля поэтов», что это было действо, «ассоциировавшееся с событиями политической жизни: недавним свержением самодержавия и разгоном Учредительного собрания, а также игравшее на общественных настроениях с характерной ностальгией по монархическим временам» (Крусанов 2003: 309). Закономерно, что 3(16) марта 1918 году в той же аудитории Политехнического музея вчерашние футуристы во главе с Маяковским провели утро революционной поэзии под лозунгом «против всяких королей!».

épater les bourgeois и акта концептуалистской субверсивной аффирмации — подрывного участия в театрализованном шоу, превращающего имитацию политических выборов в форме коммерциализированного шоу в прямую политическую акцию. При этом подобная провокационная акция объективировала зрителей (почти как во время «сеанса черной магии» Воланда в театре «Варьете» из романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, когда сами зрители оказались зрелищем для тех, кто был на сцене). Студенты провинциальных театральных вузов помимо своей воли разыграли роли учащихся ремесленных училищ — судя по мемуарам, основной публики Политехнического во время проведения «избрания короля поэтов» в 1918 году — и, как когда-то за Игоря Северянина, вновь проголосовали за поэта, который эксплуатировал приемы массовой, тривиальной поэзии, не распознав более сложной его позиции, тогда как его оппонента (в его роли выступила Елена Фанайлова) подвергли ожидаемому, и даже сознательно спровоцированному ею остракизму. Впрочем, у самой Фанайловой если и есть претензии, то к ее главным соперникам в этом турнире, профанирующим искусство поэзии, а не к простодушной публике, главным зрителем — и исследователем которой она в итоге была, в чем и заключался ее «социокультурный эксперимент» и «полезный опыт».

В таких формах взаимодействия поэта с его читателем (слушателем), когда поэт, если использовать обценное словечко из стихотворения, «наёбывает» реципиента, предлагая — продавая тому свой игровой, сконструированный образ в качестве себя «подлинного», «истинного», невозможно говорить о контринтенциональности их коммуникации. Для Фанайловой, по-видимому, в читательской рецепции поэзии важно не иллюзорное «опознавание» себя и своего опыта, не «встреча с самим собой», но столкновение с иным опытом и взглядом на вещи, — встреча с «другим»:

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?

(Фанайлова 2011: 54)

Обозначенные курсивом строки — цитаты из подросткового дневника, выделены также своей метризованностью (это классический 4-стопный ямб): очевидно, это — стихи, и они принадлежат перу героини-поэтессы, но — в ее «долитературный» период, когда присущее ей самоощущение она воплощала в довольно вторичной, конвенциональной форме, и это придает ее субъектности динамизированную, текучую форму, позволяя замечать как устойчивые, сохранившиеся с подросткового возраста аспекты («Я безусловно остаюсь провинциальный подросток»), так и проявившиеся с новым опытом, возрастом и пр. Причем опять же касается это и Лены-продащицы, чьи интересы не согласуются со стереотипным образом про-

давшицы ночного магазина, не случайно героиня в финале стихотворения размышляет:

Кем она работала в прошлой жизни?
Инженер? Библиотекарь?

(Там же: 55)

Если пушкинский Поэт очевидно занимал по отношению к толпе позицию превосходства (впрочем, было бы неправильным видеть в его образе резонера и протагониста собственно автора), то героиня Фанайловой настаивает на своем праве быть не «лучше», а «другой»:

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

(Там же: 54)

Отношения с «другим», сохраняя за субъектом презумпцию его особенности, позволяют избежать взаимной объективации, неизбежной при любой иерархичности в отношениях, исходя из того общего, от чего можно отталкиваться, определяя взаимные различия и несходства — и тем самым создавая необходимые условия для интересубъективной коммуникации. Героиня Фанайловой в равной степени уклоняется и от романтико-модернистского культа творца как фигуры исключительной, сверхчеловеческой, и от нередко присущего модернистскому автору «народолюбия» и «кенозиса» (самоумаления), по сути являющихся оборотной стороной все того же культа («смирение паче гордости»). Избегает она и игры с поэтическими «масками», органичной для эстрадных форм поэзии, как и игры в «искренность», на которую существует запрос у простодушной публики, ищущей в поэзии — прежде всего «лирики», исповедальности и откровенности поэта.

Избегает — так как вполне отдает себе отчет, что такого рода искренность — лишь одна из возможных «масок», пусть и под личиной срывания с себя всяческих масок. И показывать «работу родной речи в стране природных ресурсов» (Там же: 54) — задача не «высшая», а «другая», по сравнению с продажей продуктов питания и напитков, но по-своему важная, более того — способная подчас заинтересовать даже тех, кто занимается продажей этих товаров, придавая жизни таких людей дополнительное ценностное измерение.

ЛИТЕРАТУРА

- Брукс Дэвид. *Бобо в рай: откуда берется новая элита*. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
- Бурдьё Пьер. «Структура и функционирование поля ограниченного производства / Рынок символической продукции (начало)» / Пер. с фр. Е. Д. Вознесенской. *Вопросы социологии* 1 (1993): 49–62.

- Воробьева [Вежлян] Евгения. «Искренность, аффект, эмпатия: поэтические сообщества и новые контексты публичности». *Russian Literature* 118 (2020): 45–77.
- Гудков Лев, Дубин Борис. *Интеллигенция: заметки о литературно-политических иллюзиях*. 2-е изд. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
- Гулин Игорь. «Сообщества по ту сторону текста». *Новое литературное обозрение* 3/116 (2016): 255–265.
- Житенев Александр. «Современная “ведомственная” поэзия и метаморфозы формульного письма». «*Вакансия поэта*» в русской и зарубежной литературе рубежа XX–XXI веков: Материалы Международной научной конференции. Воронеж: АО «Воронежская областная типография». 2019: 64–73.
- Книжный магазин «Фаланстер». Техника «Поэтических выборов» в Политехническом. *Живой журнал* 7 октября 2007. <<https://falanster.livejournal.com/93791.html>> (4.10.2024).
- Крусанов Андрей. *Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)*. В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.
- Кузьмин Дмитрий. «Мой маленький канон: поэзия. Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии». *Новое литературное обозрение* 4/50 (2001): 459–476.
- Лотман Юрий. «Текст и структура аудитории». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 422 (Труды по знаковым системам. Т. 9). Тарту: ТГУ, 1977: 55–61.
- Окуджава Булат. *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.
- Петровская Елена. *Безымянные сообщества*. Москва: ООО «Фаланстер», 2012.
- Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Т. 2. Стихотворения, 1820–1826. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1977а.
- Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1977б.
- Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1978.
- Словарь терминов московской концептуальной школы*. (Сост. Андрей Монастырский). Москва: Ad Marginem, 1999.
- Тынянов Юрий. *Пушкин и его современники*. Москва: Наука, 1969.
- Фанайлова Елена. [Рец. на кн.:] Д. «Воденников. Holiday: Книга стихов». *Новая Русская Книга* 1/2 (2000): 40–41.
- Фанайлова Елена и др. «Свобода в клубах: “Поэтические выборы” на фестивале актуального искусства “Территория” [беседа]». Свобода: радиостанция 14 октября 2007. *МХАТ им. А.П. Чехова: Сайт*. <<https://mxat.ru/authors/directors/serebrennikov/10990/>> (4.10.2024).
- Фанайлова Елена. *Черные костюмы*. Москва: Новое издательство, 2008.
- Фанайлова Елена. *Лена и люди*. Москва: Новое издательство, 2011.
- Шенгели Георгий. *Техника стиха*. Москва: ГИХЛ, 1960.

REFERENCES

- Brooks David. *Bobo v rayu: otkuda beretsya novaya elita*. Moskva: ООО «Ad Marginem Press», 2014.
- Bourdieu Pierre. «Struktura i funkcionirovanie polya ogranichenogo proizvodstva / Rynok simvolicheskoy produkcii (nachalo)». *Voprosy sotsiologii*. 1 (1993): 49–62.
- Fanaylova Elena. [Rets. na kn.:] «D. Vodennikov. Holiday: Kniga stihov». *Novaya Russkaya Kniga* 1 (2000): 40–41.
- Fanailova Elena a.o. «Svoboda v klubah: “Poeticheskie vybory” na festivale aktual’nogo iskusstva “Territoriya” [beseda]». Svoboda: radiostanciya. 2007. 14 oktyabrya. *MKhAT im. A.P. Chekhova: Cite* <<https://mxat.ru/authors/directors/serebrennikov/10990/>> (4.10.2024).
- Fanailova Elena. *Chernye kostyummy*. Moskva: Novoe izdatel’sтво, 2008.
- Fanailova Elena. *Lena i lyudi*. Moskva: Novoe izdatel’sтво, 2011.

- Gudkov Lev, Dubin Boris. *Intelligenciya: zametki o literaturno-politicheskikh illuziyah*. 2-e ed. Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2009.
- Gulin Igor'. «Soobshchestva po tu storonu teksta». *Novoe literaturnoe obozrenie* 3 (2016): 255–265.
- Knizhnyj magazin «Falanster». Tehnika «Poeticheskikh vyborov» v Politehnicheskome. *Zhivoy zhurnal*. 7.10.2007. <<https://falanster.livejournal.com/93791.html>> (4.10.2024).
- Krusanov Andrei. *Russkij avangard: 1907–1932* (Istoricheskii obzor). V 3 t. T. 2. Futuristicheskaya revolyuciya (1917–1921). Kn. 1. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Kuz'min Dmitrii. «Moj malen'kij kanon: poeziia. Postkontseptualizm. Kak by nabroski k monografii». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (2001): 459–476.
- Lotman Iurij. «Tekst i struktura auditorii». *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. Vol. 422 (Trudy po znakovym sistemam. T. 9). Tartu: TGU, 1977: 55–61.
- Okudzhava Bulat. *Stihotvoreniya*. Sankt-Petersburg: Akademicheskii proekt, 2001.
- Petrovskaya Elena. *Bezmyannye soobshchestva*. Moskva: OOO «Falanster», 2012.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 10 t. T. 2. Stikhotvoreniia, 1820–1826. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1977a.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 10 t. T. 3. Stikhotvoreniya, 1827–1836. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1977b.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 10 t. T. 5. Evgenij Onegin. Dramaticheskie proizvedeniya. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1978.
- Shengeli Georgii. *Tehnika stiha*. Moskva: GLKhL, 1960.
- Slovar' terminov moskovskoy konceptual'noj shkoly*. (Ed. Andrei Monastyrskii). Moskva: Ad Marginem, 1999.
- Tynyanov Iurij. *Pushkin i ego sovremenniki*. Moskva: Nauka, 1969.
- Vorob'eva [Vezhlian] Evgeniia. «Iskrennost', affekt, empatiya: poeticheskie soobshchestva i novye konteksty publichnosti». *Russian Literature* 118 (2020): 45–77.
- Zhitenev Aleksandr. «Sovremennaya “vedomstvennaya” poeziya i metamorfozy formul'nogo pis'ma». «*Vakansiya poeta*» v *russkoy i zarubezhnoy literature rubezha XX–XXI vekov*: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii. Voronezh: AO «Voronezhskaya oblastnaya tipografiya». 2019: 64–73.

Михаил Павловец

«ЛЕНА И ЛЮДИ» ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ: ПЕСНИК У ПОТРАЗИ ЗА СВОЈИМ ЧИТАОЦЕМ

Резиме

Песма Јелене Фанајлове „Лена и људи“ размотрена је на фону низа дела „школске класике“, као и у дијалогу с актуелном поезијом, такође са „естрадном“, „популарном“ (тривијалном), „званичном“ и др. У чланку је показано да се јунакиња Фанајлове клони роматичарско-модернистичког култа творца као фигуре искључиве, натчовечанске, као и неретко својственог модернистичког аутору „родољубља“ и „кенозиса“ (самоумалење). Она избегава и поигравање с песничким „маскама“, природно за естрадне форме поезије, као и поигравања с „искреношћу“, за којом постоји потреба код публике што од поезије очекује пре свега „лирику“, исповест и отвореност песника. У узајамним односима са својим референтним кругом јунакиња песме — песник бира пут „контраинтенционалности“, што препоставља настанак узајамне заинтересованости и узајамног кретања учесника комуникације у сусрет једно другом.

Кључне речи: савремена рускојезична поезија, Јелена Фанајлова, читалачка рецепција.