

Карина Разухина  
МГУ имени М. В. Ломоносова  
Karina.razuhina1301@mail.ru

Karina Razukhina  
M.V. Lomonosov Moscow State University  
Karina.razuhina1301@mail.ru

ОТ *БАЛТИЙСКОГО ДНЕВНИКА* ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВОЙ  
ДО *ВЕТРА ЯРОСТИ* ОКСАНЫ ВАСЯКИНОЙ:  
АВТОБИОГРАФИЗМ И ГОЛОСА ДРУГИХ

FROM THE *BALTIC DIARY* OF ELENA FANAILOVA  
TO THE *WIND OF RAGE* BY OXANA VASYAKINA:  
AUTOBIOGRAPHY AND THE VOICES OF OTHERS

В статье анализируются тексты двух современных русскоязычных поэтесс, принадлежащих к разным поколениям: стихи Елены Фанайловой исследователи относят к постконцептуализму, тогда как Оксана Васякина дебютировала в 2010-х. Однако обе авторки создавали свои тексты в парадигме риторики новой искренности. В статье выявляются особенности работы каждой авторки с дискурсами насилия, а также рассматриваются их индивидуальные поэтические практики в связи с характерным для актуальной поэзии явлением автобиографизма.

*Ключевые слова:* новая искренность, автобиографизм, новейшая русскоязычная поэзия, Е. Фанайлова, О. Васякина.

The article analyzes the texts of two contemporary Russian-language poets belonging to different generations: Elena Fanailova's poems are considered to be post-conceptual, while Oksana Vasyakina debuted in the 2010s. However, both authors created their texts in the paradigm of the rhetoric of new sincerity. The article reveals the peculiarities of each author's work with discourses of violence, and also examines their individual poetic practices in connection with the phenomenon of autobiography, which is characteristic of actual poetry.

*Keywords:* new sincerity, autobiography, contemporary Russian-language poetry, E. Fanailova, O. Vasyakina.

Эллен Руттен в своем исследовании риторики новой искренности на постсоветском пространстве отмечает, что дискурс говорения об этом феномене проходит три фазы. Первая и наиболее наглядная фаза — это разворачивание дискуссий между серединой 1980-х и поздними 1990-ми, когда в дискурсе звучит реакция на распад Советского Союза, что по существу можно назвать «социальным сдвигом» (Руттен 2022:11). Риторика новой искренности, пишет Руттен, всегда так или иначе связана с социальными потрясениями и культурными травмами (Руттен 2022: 29) — некими болевыми точками, реактуализирующими возвращение литературы, кино, искусства и медиа к разговору об искренности.

В данной статье я не следую за Руттен в определении того, что можно назвать искренностью после коммунизма и не пытаюсь выделить стратегии работы поэтов и поэтесс с этим дискурсом. Здесь я скорее пытаюсь показать, насколько искренность в эпоху метамодерна связана с дискурсом насилия и методами его деконструкции. Одним из методов можно считать автобиографизм, который мы встречаем у постконцептуалистов: «Я знаю, что индивидуальное высказывание исчерпано, и поэтому мое высказывание не является индивидуальным, но я хочу знать, как мне его реиндивидуализировать!» (Кузьмин 2001) — отмечает Дмитрий Кузьмин, описывая постконцептуализм как поэтическое течение.

В риторике новой искренности первого этапа вопреки ставке постконцептуалистов на индивидуальное начало, «я-говорение» (Подлубнова 2023), тем не менее, заложен отрицательный заряд, который достался ей от постмодернизма, отменившего самоценного субъекта письма авангардными тактиками, игрой, «цитатностью». Постконцептуалистам приходится считаться с ситуацией исчерпанности высказывания, напрямую не воскрешая исповедальность поэзии 1960-х: формальные тактики концептуалистов сохраняются, но модифицируются, заново наделяется ценностью положение субъекта в поэзии и его биографический бэкграунд. Несколько иначе это можно представить как собирание автопортрета на руинах прежнего языка, семантическая сторона которого была репрессирована конвенциональными дискурсами государственного аппарата, подцензурной литературой. У позднего Дмитрия Пригова в «Предуведомлении к текстам “Новая искренность”» (1984 год) мы встречаем реабилитацию лирического субъекта (Подлубнова 2023). Однако концептуалистские эксперименты с залипанием в конвенциональные дискурсы сохраняются, обнажая через дистанцию несостоятельность последних.

Елена Фанайлова — авторка, чьи тексты также можно читать через призму дискурса о новой искренности: в рамках постконцептуалистских практик в ее письме прослеживается автобиографизм, но, между тем, несколько неясным остается положение субъекта.

Возвращаясь к идее, что практики искренности в поэзии 1990-х связаны с деконструкцией дискурсов насилия, я хочу посмотреть, в первую очередь, поэтическую практику Елены Фанайловой в связи существовани-

ем ее текстов в постсоветском пространстве. Само словосочетание «постсоветское пространство» подчеркивает, провидит черту между прошлым и настоящим, осознавая первое как травматичное. В этом контексте закономерно наблюдение Руттен о разговорах на тему новой искренности в отношении с процессом изживания социального потрясения.

Чаще всего упоминаемый и анализируемый текст Фанайловой в связи с проблематикой насилия — «...Они опять за свой Афганистан» (2001 год). В тексте, как пишет Марк Липовецкий, Фанайлова «...обнажает *страшную* природу советской ностальгии» (Липовецкий 2021), ее носители нормализуют насилие, не видя в нем разрушительного потенциала. Прошлое, к которому отсылают себя герои (муж и жена), являет собой идеализацию СССР через фетиши, связанные с оружием, культом милитаризма, физическим и психологическим унижением другого. Здесь же Борис Дубин и Марк Липовецкий отмечают готовность лирического субъекта вбирать в себя голоса «других»: «При ближайшем рассмотрении видно, что Фанайлова ведет одновременно не два, а три переплетающихся и резонирующих друг с другом голоса, каждый из которых фиксирует определенную позицию *по отношению к насилию*» (Липовецкий 2010). Лирический субъект в тексте «говорит» голосами преимущественно своих соотечественников: женщины, чье тело было подвержено медицинскому «насилию» и мужчины-солдата, «непрямого участника насилия» (Липовецкий 2021). Однако в их позициях нет осознания травматичности прошлого (напротив, его идеализация), как и в стихотворении Фанайловой нет голосов субалтернов (например, военнослужащих-узбечек или других женщин, которых насиловали солдаты).

Полифоничность многих текстов Фанайловой позволила Липовецкому сделать вывод о том, что «целый ряд её стихотворений строится как поиск версий себя — точнее, версий *отказа от себя*» (Липовецкий 2010). Это приводит субъекта к самоаннигиляции: «Но кто субъект этого стихотворения? Вероятно, поэт, как губка, который вбирает в себя голоса — не близких ни духовно, ни психологически — персонажей» (Липовецкий 2010). Позволим себе не согласиться с гипотезой Липовецкого и сказать, что субъект в поэзии Фанайловой ярко выражен, его позиция подчеркнута политизирована (или «гражданственно» политизирована), если рассматривать ее через призму теории о конструировании субъекта в документальной поэзии. В стихотворении «Они опять за свой Афганистан» субъект пропускает через себя речь других идеологически не близких ему людей, давая ироничную и вместе с тем четко артикулированную этически оценку этой ностальгии.

Стихотворение Фанайловой как правило идет в связке с автокомментарием, в котором авторка рассказывает, что увиденная ею сцена имела место в реальной жизни:

Разговор этих людей (показательный расстрел насильников, узбеки-военнослужащие, с которыми трахались солдаты, — все это рассказ мужчины, который не стесняется жены и ребенка, в моем тексте ничего не при-

думано), весь ход и устройство этого разговора вызывают как бы открытие какой-то форточки во времени, и через эту форточку начинается сквозняк восьмидесятых. Детали, вкус, время на ощупь, все это оставалось только зафиксировать по возможности без искажений. Я начала записывать стихотворение прямо в течение их разговора и закончила на следующий день. 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. О чудовищном они говорят вполне обыденно, даже с некоторым оживлением, поскольку это их молодость и они в момент разговора в нее возвращались (Фанайлова 2003).

Можно сказать, что он представляет собой фрейм документальности, который создает референцию к дискурсам 1980-х, препарируемых авторкой. В этой деконструкции обнажается их деструктивный потенциал, насквозь пронизанный языком насилия. Фанайлова концептуалистски срывается с мировоззрением своих персонажей для того, чтобы обнажить этот деструктивный потенциал через зазор между своей организующей оптикой и их идеологически пронизанной речью.

Эффект отсутствия, растворение в других как стратегия аннулирования поэтической субъектности коррелирует с проблемой субъекта в *docupoetry* — направлении, к которому обычно не относят Фанайлову, хотя динамика ее творчества связывается с ее профессиональной деятельностью как журналистки:

Как правило, на уровне дискурсивного состава документального стихотворения мы видим множественного субъекта, с точки зрения фактической (объявленной или подразумеваемой) принадлежности речи, а на уровне субъекта *docupoetry* сталкиваемся со сложной гибридной идентичностью, формируемой одновременно задачами эстетической оценки документа, этического транслирования свидетельства, заключенного в документе, политической практики и даже гуманитарного исследования (Лехциер 2018).

Субъект в поэзии Фанайловой близок к гибриднему субъекту *docupoetry*, о котором пишет Виталий Лехциер: с одной стороны голоса чужих и других — это «дискурсивный состав» стихотворений авторки, а с другой — мы сталкиваемся со вспышками оценки, которые сродни кругозору, осуществляемому отбор этих голосов и дающему этическую оценку, эстетическое оформление и политический жест, который можно соотнести с гражданской позицией лирической героини: «Я пишу за нацию документов/ Строчу донесения» (Фанайлова 2011).

Эту формальную, концептуалистскую особенность сращивания с маской и речью других нельзя игнорировать, но эта особенность сосуществует в текстах Фанайловой вместе с подчеркнутым автобиографизмом. Так к циклу *Балтийский дневник* (2008 год) также было написано предисловие по просьбе редакции журнала «Знамя», в котором Фанайлова выбирает себе ампула чернокожего афроамериканца, читающего рэп — его зовут

Пафф Дэдди, и он больше нигде не фигурирует (Горалик 2008). Маска Пафф Дэдди становится тем необходимым и ироничным острающим реальность взглядом, позволяет авторке сосредотачиваться на мелочах, не заботясь о «знакомстве с русской поэзией» (Фанайлова 2008) проводить захват окружающей реальности в речитативное, рубленное, а иногда и прямое высказывание, разрушающее едва наметившуюся мелодическую инерцию. В фокусе авторского «я» оказываются множественные другие, с которыми у лирического субъекта намечается разрыв-сопряжение: эти другие составляют вымышленную идеологему «нация»; разрыв проходит в области этики, а сопряжение происходит за счет лирического высказывания, вливающего авторское «я» в коллективную надстройку, размывающую отдельно взятого субъекта до большого коллективного тела, состоящего из разных проявлений идеологемы.

Текст «Детские эротические кошмары» наделен сюжетом и авторской субъектностью: «четверо мальчиков-шестилеток» говорят между собой о насилии над живым существом, наблюдая за деформацией тела лягушки с научным очарованием: язык «Детских зверёнышей, маленьких гадиков» окрашен «вкусом насилия» («И тут она раздулась, раздулась/когда я ей вставил/ Раздулась и лопнула, эта жаба») (Фанайлова 2011). Именно их чужая речь, арелективно используемая, вырывает субъекта из чистого наблюдения, заставляя вспомнить автобиографический эпизод:

Моё медицинское образование тут же  
 Даёт мне почувствовать себя лягушкой  
 Распятой на пыточном столике  
 На кафедре нормальной физиологии  
 И ещё я вспоминаю, как меня, первоклассницу,  
 Остановила стайка старших мальчишек.  
 Их было пять или шесть человек.  
 Я шла в библиотеку сдавать книги.  
 Они окружили меня, схватили за руки,  
 Полезли в трусы, один или двое вожатых,  
 Искать письку, но мало что обнаружили, как я сейчас понимаю,  
 Я завизжала, заплакала, показались взрослые,  
 Пацаны убежали <...>.

(Фанайлова 2011)

Чужая речь мальчиков не оформляется по законам документального стихотворения, фрейм отсутствует, но она пропущена через сознание авторки, в чьем кругозоре приобретает этическую оценку. Стихотворение становится документальным за счет пропуска этой речи чрез сознание лирического субъекта, в котором эпизоду подбирается аналогичный автобиографический референт. Автобиографическое позволяет распознать штампы языка насилия, оно сосредоточено не только в диалоге детей, но и в русской литературе, которая становится фоном. По пути в библиотеку лирическая героиня подвергается сексуальному насилию:

<...> Мать преподаёт литературу  
 Записала меня в эту библиотеку  
 Как-то они меня не предупредили  
 О радостях педофилии  
 В русской литературе  
 Забыли или не знали?  
 Вытеснили, заслонили  
 Боялись  
 Правильно боялись.

(Фанайлова 2011)

Тексты Оксаны Васякиной также можно отнести к практикам «новейшей искренности» (Подлубнова 2023). Если в первую волну дискуссий о новой искренности отчетливо прослеживалась реакция акторов на распад СССР и дальнейшая рефлексия этого периода как периода прошедшего (со своими последствиями и травмами), то поэзия 2010-х функционирует уже в изменившемся дискурсивном поле, хотя по-прежнему имеет отношение к тому, что Руттен называет постсоветским пространством. Михаил Эпштейн, исследуя риторику новой искренности, указал на то, «...что центральное место в этой риторике занимает дискурсивный жест честного самораскрытия (честен ли при этом художник в действительности — это другой вопрос)» (Руттен 2022: 39). В этой парадигме гораздо важнее прием «эмоциональной прозрачности» (Руттен 2022: 39), который в эпоху нарастающей цифровизации и медиатизации реальности становится ведущей практикой в контексте дискурсов, которые начинают звучать громче (например, дискурс нового российского феминизма, ориентированный на борьбу с харассментом, отстаивание уникальной гендерной и сексуальной идентичности, эгалитаризм во всех сферах и т. д.):

В центр эпохи метамодерна выдвинулась сложно устроенная, гиперчувствительная (на грани с ментальными расстройствами), настроенная на рефлекссию и соблюдение частных границ личность. Сборка ее идентичности происходит с привлечением самых разнообразных гендерных и культурных конструктов, ее самоописательные стратегии вполне используют трансгрессивный потенциал «новой искренности». (Подлубнова 2023)

Однако автобиографизм как общее явление для поэтик метамодерна начинает претерпевать существенные изменения в поэзии Оксаны Васякиной. Цикл *Ветер ярости* выходит в 2019 году, сопровождаясь предисловием Елены Фанайловой и интервью, которое авторка дает Екатерине Писаревой. Они представляют собой паратекст, который усиливает ожидания читателя, поскольку в нем раскрываются многие биографические детали жизни Васякиной. Автофикциональность становится характерной чертой письма авторки, укрепляясь в форме прямого высказывания, отдающего центральное место репрезентации своего и чужого опыта (или опыта «другого»), лирическому субъекту, телесности, а также конструированию гендерной, сексуальной, авторской идентичности в поэзии и прозе.

Помимо манифестируемой автофикциональности мы обнаруживаем также внимание к близкому «другому» (матери, бабушке, отцу), посыл к разрушению логоцентричного канона литературы, патриархальных конвенций:

«Я пыталась понять... где в истории и искусстве место для моей бабушки и ее еды, за которую она так беспокоится, я не находила себя и бабушку в литературе, а мне хотелось, чтобы во всем, что происходит со мной, даже в самом паршивом и неприглядном, был смысл» (Васякина 2019: 7–8).

Реиндивидуализация высказывания проходит преимущественно через обнажение личного опыта в сопряжении с опытом коллективным: центральное место в текстах Васякиной занимают женщины, в отношении которых совершалось насилие. Однако можно проследить существенное отличие работы Васякиной с дискурсами насилия от субъекта Фанайловой, которому свойственно сближаться с голосами и точками зрения других. Васякина не сживается, не срывается с идеологически чужими масками, она впускает в себя голоса жертв, которые не были услышаны или у которых не было возможности говорить.

Ту же проблему нормализации насилия, на которую реагирует лирический субъект Фанайловой, мы видим в цикле *Ветер ярости*. Формально он разделен на «песни», но читается как единое высказывание. Аномальность насилия высвечивается авторкой также за счет пересказа истории некой «Н.» (здесь Васякина следует стратегии Лиды Юсуповой), которую мальчики поджидали на переменах в темном коридоре:

<...> когда Н училась в 5 классе мальчики из класса и параллели на переменах поджидали в темном коридоре девочек девочки боялись ходить по одиночке такой темный коридор-кишка есть в любой школе мальчики (а в 5 классе это 10 и 11-летние дети) поджидали своих одноклассниц по трое придавливали их к стене задирали им юбки и залезали руками в трусы крики девочек заглушал шум перемены крик растворялся когда девочки рассказали об этом учительнице она улыбнулась и ответила вы им нравитесь вот и все <...> (Васякина 2019: 71–72)

Здесь же появляется комментарий: «...нечувствительные к насилию обьясняют его симпатией или отрицают его существование» (Васякина 2019: 71–72). Большим Другим, не видящим очевидности, также предстает взрослый субъект, выполняющий роль воспитателя. В стихотворении Фанайловой — это ее собственные родители, а в тексте Васякиной учительница. На фоне взгляда этого Другого меркнет серьезность насилия со стороны детей, аномальность которого раскрывается благодаря этической реакции авторок.

В стихотворении «нация за меня» идеалистическому понятию, которое государственный дискурс трактует в свою сторону, предлагается вполне «материальная» начинка. Нация Фанайловой — это раблезианское тело, поглощающее и продуцирующее: «Нация за меня/Ест в Ростиксе и Макдоналдсе/Ездит в Египет и Турцию/Ходит в офисы/Получает пособия/Трудится на огородах/Ворует бюджетные деньги» (Фанайлова 2011).

От дискурсивной идеологемы, оперирующей идеалистическими ценностями вроде науки и культуры (как выражениями некоего «народного духа»), не остается практически ничего, поскольку с самого начала стихотворения авторка раскрывает перед читателями законы «объединения» российского общества:

Убивает и судит  
 Надзирает и наказывает  
 Плодится и размножается  
 Хоронит, хоронит, хоронит  
 Немного рождает  
 Пишет в жёлтые газеты, звонит на радио,  
 Выступает в Доме-2 и Камеди Клуб  
 Смотрит новости по госканалам

Служит в армии  
 Воюет в Чечне  
 По призыву и по контракту  
 Курит, колетса и бухает  
 Купается и загорает  
 Проектирует и строит  
 Даёт взятки; сидит в Интернете;  
 Ругается на кухнях <...>.

(Фанайлова 2011)

Все субъекты делают одно и то же, будучи коллективным сознанием, которому предписывают общность и коллективность; но при этом идеологема не выдерживает этической критики, поскольку в разнообразности действий она не едина. Поэтому субъект высказывания как бы отстраняется, парит сверху, не отождествляясь с перечисленными действиями «нации», но зато дает калейдоскопическую картинку единства в вариациях. «Духовные основы» критикуются с позиции коллективной сопричастности:

Что нас объединяет?  
 Пушкин? Он стоит на площади,  
 Под которой нацию взрывали.  
 Лермонтов? Он воевал на Кавказе  
 В карательных отрядах,  
 Как и сейчас воюют.  
 Ленин? Он лежит в Мавзолее  
 И давно ничего не слышит <...>.

(Фанайлова 2011)

Вопрос «Что нас объединяет?» продолжает рефлексию субъекта о конвенциональных дискурсах, которые манифестируемо или латентно содержат в себе потенциал к насилию. Как и в случае со стихотворением «Детские эротические кошмары», русская литература, а точнее ее мифологемы, на которых государственные дискурсы стремятся искусственно создать основания для общности, критически переосмысляются лирическим субъектом.

ектом. Пушкин предстает не столько национальным символом, сколько памятником жертвам теракта 8 августа 2000 года в подземном переходе под Пушкинской площадью, фигура Лермонтова, которая обычно ассоциируется с расцветом русскоязычного романтизма (и, в свою очередь, укреплением в сознании людей идеологемы «нация»), связывается с колониальной войной Российской империи против Северного Кавказа, а Ленин превращается в символ омертвевшего советского прошлого. В этом зазоре между основами, которые должны объединять людей с точки зрения официальной политики, и травматичными событиями в истории России, которые никак на уровне коллективной памяти не осмысляются, располагается этически заостренная позиция лирического субъекта Фанайловой.

Поэтому так становится важна собственная «отличительность», которая делается созвучной позиции поэтессы (но нация «не ест буквы» и на Маяковского ей тоже все равно):

Я ничего этого не делаю.  
Я пишу днём, пишу ночью  
Пишу утром, пишу вечером,  
Когда хожу, курю, ем, пью, гажу,  
Когда сплю

Произвожу ей смыслы  
Которыми она могла бы питаться,  
Если бы ела буквы.

(Фанайлова 2011)

Таким образом, перед нами выстраивается сложная идентичность поэтессы, построенная на отталкивании и одновременной сопричастности к коллективному «мы». Другие здесь одновременно абстрактны (делаются коллективным телом) и материальны, поскольку авторское сознание их в себя вмещает. Представляется очень точным комментарий Линор Горалик:

«“Балтийский дневник” — не просто любовная разборка, но разборка не-манипулятивная, прямая, безжалостная, с проговариванием всего начистоту, с высребанием накопившихся эмоций до дна. И, как всегда при таких разборках, здесь смешаны нежелание ничего слышать — и мольба об ответе, о беседе, о такой ноте, на которой можно научиться сколько-то понимать друг друга» (Горалик 2008).

В цикле *Ветер ярости* мы также находим «песнь», в которой опыт перестает быть частным и становится коллективным. Кажется, что голос авторки растворяется в голосах других женщин, но на самом деле, рефлексия Васякиной над собственной позицией позволяет рассмотреть, что в одном авторском голосе присутствуют другие. Например, в стихотворении «Моя мама стала амазонкой» есть важный для рассказчицы образ — ее мать, отсекающая свою грудь. Этот образ ведет за собой мотив эмансипации, материнская фигура является сосредоточением всей ярости женщин, которые когда-либо подвергались насилию («Хватит теперь я буду

счастливой/Теперь я буду воинственной и красивой/Теперь я стану вонзять в животы мужчин/Свои пальцы с заточенными как ножи ногтями» (Васякина 2019: 66)). Повествование ведется от «я» и через него лирический субъект соединяется не только с сознанием матери, но и с множественным сознанием других женщин. Мотив деформации тела проходит через весь цикл, сопровождаясь как аутоагрессией (отсечение груди как жест избавления от объективации, которой подвергаются женщины), так и насилием со стороны мужчин:

все эти женщины — изуродованные насилием. убитые. заморённые чувством вины. униженные. сломанные. лежат в земле  
идут по земле — в сад за детьми— плодами домашнего насилия.  
в магазин за хлебом и молоком — чтобы накормить своего насильника  
усаживаются на раздутые члены под шёпот: а говорила не хочешь, глянь  
какая мокрая стонут от боли пронизывающей вагину  
могут идти по земле  
все они лежат в земле <...> (Васякина 2019: 66)

Насилие по отношению к «женскости», выстроенной глазами мужчин, оборачивается инструментом ярости, позволяя женщинам перенаправить его в отношении тех, кто его проявлял. Разъятые, деформированные физически женские тела, таким образом, объединяются в одно коллективное тело, захватывая с собой сознание лирического субъекта:

Лица их из земли и древесной пыли  
лица их желтоваты в свете заводских фонарей  
все они смотрят тысячеголовой женщиной  
все они машут нам тысячесоставной рукой  
Их тревога заставляет трепетать листья тяжёлых деревьев их желудки  
растворяют тонны картошки и мяса  
целым лицом все они смотрят на нас.

(Васякина 2019: 68)

<...> я лежу в темноте под землей  
я лежу и чувствую как подо мной  
другие женщины спят в темноте  
сердца их шепотом бьются в грудные клетки <...>.

(Васякина 2019: 74)

Телесно лирическая героиня не становится частью коллективного женского тела, но предстает медиумом-проводником их голосов, разделяя пережитый ими опыт насилия:

мы покрыты коркой крови и спермы  
она стянула кожу  
она опустила нас под землю  
вырастут новые груди  
вырастут новые губы  
волосы вырастут новые.

(Васякина 2019: 78–79)

Если в *Ветре ярости* центральным образом предстает деформированное женское тело и звучат голоса других, то в тексте «Что я знаю о насилии» ясно прослеживается голос автофикциональной лирической героини. Ее речь перебивается и обрывается счетом от ста до нуля — к такому способу прибегают для того, чтобы справиться с панической атакой (Васякина 2019:103). Этот обратный отчет отражается на структуре текста, делая речь лирической героини сбивчивой. Через метатекстуальные вставки («я знаю вы ждете когда я досчитаю до нуля») (Васякина 2019:141)) становится сильнее связь авторки со своей лирической героиней, поскольку в акте прямоговорения фикционализация уступает место биографическому опыту: читатель или читательница узнают, что авторка стихотворения знает о насилии не понаслышке: «что я знаю о насилии / когда мне было 13 лет / меня изнасиловал подонок по имени Артем» (Васякина 2019:134)). Таким образом, характерный для метамодерна жест самораскрытия, претендующий на эмоциональную прозрачность, делает опыт лирического субъекта полностью доступным для сопричастности, поскольку переводится в публичную сферу. Последняя очень важна, так как язык говорения о насилии еще не выработан, его замещает прямое высказывание о том, чем должна являться поэзия: «я думаю что поэзия должна мигрировать в жестовый язык / поэзия должна мигрировать в язык на котором / можно говорить о насилии и не впадать в замороженное упоение» (Васякина 2019:135)). В этом контексте становится важно называть вещи своими именами, облекая их в поэтическое свидетельство. Процесс создания текста наряду с панической атакой (как последствием травмы), которая проникает в его ткань, позволяет рассмотреть в прямом высказывании тот «язык», который позволяет откровенно фиксировать насилие в поэзии.

Субъект Фанайловой схож с чертом Асмодеем из романа Рене Лесажа *Хромой бес* (Лесажа 2017): он вскрывает крыши домов, чтобы показать читателю современное настоящее во всех его проявлениях. Но при этом вскрытие невозможно без потери целостности субъектности, без взаимопонимания и отталкивания с другими. Авторская субъектность проявляет себя в полной мере там, где яснее всего видна этическая оценка журналиста, перерабатывающего собранный материал. Этим материалом становится услышанное и увиденное, поэтому поэтическое высказывание вмещает в себя чужие дискурсы: от мифологем классической литературы до речи обыкновенных людей, попадающих в кругозор субъекта. И хотя обе рассматриваемый мной поэтессы принадлежат к разным поколениям (это отражается не только на ракурсах оценки, но и на поэтических практиках), возможно рассмотреть их точки сближения: в текстах Фанайловой и Васякиной мы встречаем прямое высказывание, которое позволяет авторкам вбирать и рефлексировать голоса других в поэтическом монологе; обе авторки работают над тем, чтобы выработать поэтический язык говорения о насилии; обе авторки прибегают к своему биографическому бэкграунду, оттеняя объективное наблюдение своей собственной позицией. Иногда они

живаются в других, чтобы разделить с ними их опыт, но в моменте построения поэтического высказывания эта партиципация перестает быть осязаемой, поскольку авторское «я» дает о себе знать через автобиографическое и личное.

Если смотреть на дискурс новой искренности глобально, то практики обоих авторов будут его частью. Васякина и Фанайлова работают в ситуации укрепления идеологических нарративов и дискурсов, которые институционально, политически и исторически пытаются навязать субъекту определенные модели поведения. Лирический субъект в поэзии Фанайловой не стремится удалиться или капитально срастись с маской зачастую идеологически чужого дискурса. Эта особенность вбирания в себя многих голосов, способность аналогично сказовой модели повествования демонстрировать мировоззрение «другого» — результат концептуалистских экспериментов в области деконструкции пронизанных насилием дискурсов. В поэтической практике Васякиной более явно проступает автофикциональная идентичность субъекта, который на основании своего личного, биографического опыта способен разделять опыт других. Зачастую этими другими выступают близкие лирической героине субъекты (ее родственники и родственницы), но и другие, которые буквально лишены «лица» — это угнетаемые насилием и патриархатом женщины (*Ветер ярости*), субалтерны и все те, у кого не было возможности говорить. Лирический субъект Васякиной не присваивает их речь себе, но на основании прямого, личного высказывания дает этическую оценку аналогично тому, как фанайловский субъект конструирует свое присутствие через позицию гибридного с точки зрения глоссализации субъекта.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Васякина Оксана. *Ветер ярости*. Москва: Издательство АСТ, 2019.
- Горалик Линор. «О “Балтийском дневнике” Елены Фанайловой». <<http://www.openspace.ru/literature/events/details/2084/page2>> 07.09.2024.
- Кузьмин Дмитрий. «Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии». *Новое литературное обозрение* 4/50 (2001): 459–476. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/dossier\\_987](http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/dossier_987) (дата обращения: 08.09.2024).
- Лесаж Ален-Рене. *Хромой бес*. Москва: Азбука-классика, 2017.
- Лехциер Виталий. «Экспонирование и исследование, или что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие». *Новое литературное обозрение* 2 (2018): 229–250. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/2/eksponirovanie-i-issledovanie-ili-chto-proishodit-s-subektom-v-novejshej-dokumentalnoj-poezii.html> (дата обращения: 07.09.2024).
- Липовецкий Марк. «Елена Фанайлова: эрос насилия». *Цирк «Олимп» +TV* 36/69 (2021). URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya> (дата обращения 07.09.2024).
- Липовецкий Марк. «Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой». *Воздух* 2 (2010): 168–177. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/> (дата обращения 05.09.2024).
- Подлубнова Юлия. «К маме с небритыми ногами: “новая искренность” в эпоху метамодерна» *Знамя* 2 (2023): 178–188. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2023/2/>

- k-mame-s-nebritymi-nogami-novaya-iskrennost-v-epohu-metamoderna.html* (дата обращения 07.09.2024).
- Рутген Эллен. *Искренность после коммунизма. Культурная история*. Москва: Новое литературное обозрение, 2022.
- Фанайлова Елена. *Балтийский дневник. Зная 7* (2008): 103–112. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2008/7/baltijskij-dnevnik.html> (дата обращения: 07.09.2024).
- Фанайлова Елена. *Лена и люди*. Москва: Новое издательство, 2011. URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html#21> (дата обращения: 07.09.2024).
- Фанайлова Елена. «... Они опять за свой Афганистан». *Новое литературное обозрение* 4 (2003): 111–114. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/oni-opyat-za-svoj-afganistan-2.html> (дата обращения: 22. 09. 2024)

## REFERENCES

- Fanajlova Elena. *Baltijskij dnevnik. Znamya 7* (2008): 103–112. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2008/7/baltijskij-dnevnik.html>
- Fanajlova Elena. *Lena i lyudi*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2011. URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html#21>
- Fanajlova Elena. «...Oni opyat' za svoj Afganistan». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (2003): 111–114. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/oni-opyat-za-svoj-afganistan-2.html>
- Goralik Linor. «O "Baltijskom dnevnike" Eleny Fanajlovoj». <<http://www.openspace.ru/literature/events/details/2084/page2>> 07.09.2024.
- Kuzmin Dmitrij. «Postkonceptualizm. Kak by nabroski k monografii». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4/50 (2001): 459–476. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/dossier>
- Lesazh Alen-Rene. *Hromoj bes*. Moskva: Azbuka-klassika, 2017.
- Lekhčier Vitalij. «Eksponirovanie i issledovanie, ili čto proiskhodit s subektom v novejshej dokumental'noj poezii: Mark Novak i drugie». *Novoe literaturnoe obozrenie* 2 (2018): 229–250. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/2/eksponirovanie-i-issledovanie-ili-čto-proishodit-s-subektom-v-novejshej-dokumentalnoj-poezii.html>
- Lipoveckij Mark. «Elena Fanajlova: eros nasiliya». *Cirk "Olimp" +TV 36/69* (2021). URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya>
- Lipoveckij Mark. «Negativ negativnoj identičnosti. Politika subektivnosti v poezii Eleny Fanajlovoj». *Vozduh 2* (2010): 168–177. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/>
- Podlubnova Yuliya. «K mame s nebritymi nogami: 'novaya iskrennost' v epohu metamoderna». *Znamya 2*. (2023): 178–188. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2023/2/k-mame-s-nebritymi-nogami-novaya-iskrennost-v-epohu-metamoderna.html>
- Rutten Ellen. *Iskrennost' posle kommunizma. Kul'turnaya istoriya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022.
- Vasyakina Oksana. *Veter yarosti*. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2019.

Карина Разухина

ОД БАЛТИЧКОГ ДНЕВНИКА ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ ДО ВЕТРА ГНЕВА ОКСАНЕ  
ВАСЈАКИНЕ: АУТОБИОГРАФИЗАМ И ГЛАСОВИ ДРУГИХ

## Резиме

У чланку се пореди и анализирају текстови двеју савремених песникиња руског говорног подручја — Јелене Фанајлове и Оксане Васјакине. На материјалу циклуса *Балтички дневник* (2008) и *Ветар гнева* (2019) Васјакине разматрамо индивидуалне поетике две песникиње из угла дискурса, као и посебно место субјекта у песничком изразу. У поезији

Васјакине и Фанајлове субјекат се налази на месту учвршћивања идеолошких наратива, који на различите начине покушавају да наметну субјекту модел понашања. Положај лирског субјекта Фанајлове налик је на функционисање субјекта у поезији *dosiroetny*: он често приписује себи говор других, али се не саживљава с њим у потпуности, откривајући дистанцу између свог и туђег видокруга помоћу очигледне етичке оцене и политичког геста, чувајући у себи ирганизациону функцију. Лирски субјект у поезији Васјакине изразито је аутофиционалан, једнак биографском аутору. Биографско искуство омогућава сујекту да упија у себе гласове других, брише границу између личног и колективног.

*Кључне речи:* нова искреност, аутобиографизам, најновија рускојезична поезија, Ј. Фанајлова, О. Васјакина.