

Хроника современной литературы

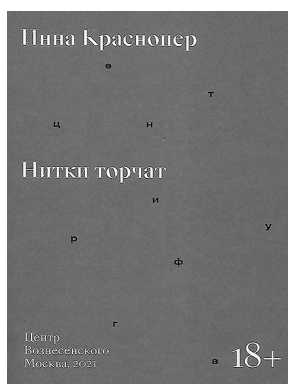
Максим Лепехин (Константин Чадов)

Буквально — танец

DOI: 10.53953/08696365_2022_173_1_287

Краснопер И. Нитки торчат

М.: Центрифуга, Центр Вознесенского, 2021. — 112 с.



Издательство «Центрифуга» при Центре Вознесенского за полтора года существования выпустило несколько интересных поэтических сборников; здесь речь пойдет об одном из них, «Нитки торчат». Его авторка, Инна Краснопер, профессионально занимается современным танцем — не удивительно, что ее поэзию хочется воспринять и проанализировать как продолжение перформативных практик и как диалог с ними. Это уже начал делать Роман Осминкин; в предисловии к публикации Краснопер в «Транслите» он использует понятие аффекта как один из способов связать две взаимопроницаемые сферы — языка и перформанса¹. Слово «аффект»

все чаще звучит при обсуждении современной русскоязычной поэзии, и сборник Краснопер, объединивший рефлексивность концептуализма и внимание авангарда к материальности и телесности, кажется мне удачным поводом подробнее поговорить об этом понятии в приложении к поэзии. Опыт столкновения с (почти) любой поэзией обусловлен аффективными процессами, которые порой — часто из-за непривычки — не так просто в себе заметить. «Нитки торчат» практически в лабораторных условиях знакомит с ними читателя.

1 Осминкин Р. «Иногда весело, а иногда х.ево»: Прологомены к поэзии незавершенного (без)действия // <https://syg.ma/@nikita-sunghatov/inna-krasnopier-za-otkryvaieto-cto-ieshchie>.

Кажется, одним из первых об аффекте применительно к современной русскоязычной поэзии заговорил Михаил Ямпольский: это понятие помогает ему описать произошедший в поэзии переход от линейного способа организации смысла к экологическому, пространственному, при котором смыслы образуются вокруг разрывов². Размышления Ямпольского можно продолжить, подробней описав роль тела и языка в производстве аффекта. Так, Брайан Массуми, последователь Делёза, обращает внимание на то, что образ или язык воспроизводятся в нашем сознании и теле двумя способами одновременно: соответственно как структура и как событие выражения — не артикулируемое и находящееся за пределами опыта³. Эти способы Массуми называет уровнями реальности (сознание и тело только одни из множества таких уровней): они производятся эмерджентно, то есть спонтанно, вступая в резонанс и замыкаясь друг на друге. Аффект, или интенсивность, Массуми рассматривает двояко: как область резонанса, в которой зарождается множество виртуальных «взаимоисключающих путей действия» (по образованию смысла), и как точку бифуркации: в ней уровни окончательно замыкаются, и из всех потенциалов выбирается один.

Аффект как оборотная сторона опыта возникает на месте разрыва. Чтобы проиллюстрировать это, Массуми описывает поведение Рональда Рейгана — тот был скверным оратором, неуклюже двигался и тем не менее дважды становился президентом. Согласно Массуми, Рейган политизировал «власть прерывания», «власть мима», в каждом резком движении которого присутствует «потенциал смены направления». Интересно, что Массуми обращается за объяснением к перформативному искусству: от его примера легко перейти к теории перформанса Эрики Фишер-Лихте — она также использует понятие эмерджентности, усиливая его экзистенциальные обертоны⁴. Согласно Фишер-Лихте, в перформативных искусствах ослаблен или вовсе отсутствует семиотический элемент: во время театрального или танцевального представления зрители оказываются в непредсказуемой, часто некомфортной ситуации — происходит разрыв в привычном способе поведения в мире. Зрители отзываются на действия исполнителей всем телом — через аффектацию; кроме того, вовлеченность в процесс предполагает аутопоэзис — петли обратной связи между зрителем и исполнителем, каждый из которых может почувствовать себя субъектом, влияя один на другого.

Это длинное вступление было необходимо, чтобы теперь сделать предположение: взаимодействие читателя и (поэтического) текста устроены схожим образом, текст вовлекает нас в свои аффективные режимы, а Краснопер, вводя в стихотворения перформативный элемент, делает этот процесс более наглядным.

В сборнике Краснопер футуристическая графика стиха и разбиение слов выглядят как разрывы, учрежденные в пространстве танца-текста движениями танцовщицы-поэтессы. Микро- и макроразрывы постоянно прерывают

2 Ямпольский М. Новая конфигурация культуры и поэзия // Colta.ru. 2013. 24 апреля (<http://archives.colta.ru/docs/20809>).

3 Массуми Б. Автономия аффекта / Пер. с англ. Г.Г. Коломийца // Философский журнал. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.

4 Фишер-Лихте Э. Эстетика перформанса / Пер. с нем. Н. Кандинской под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Канон+, 2015.

процесс смыслообразования, позволяя ощутить самый базовый уровень телесной, аффективной вовлеченности в текст — через движение навстречу рассыпающимся и заикающимся словам, в которых еще ощущается их целостная форма:

отпустить отдать половину листов
 отпустить отдать то
 что не тов
 что не тов не тев не за тев
 не за тею отдать не за тов
 изотопы укропы углы
 календари сравнения мог лы
 лы по хондрик
 по лешко
 порт фель
 филигранно.

(С. 19)

Репетативные тексты — а они скорее ассоциируются с приемами концептуализма — позволяют зафиксировать еще один режим аффектации: от перечисления однообразных эмоциональных состояний аффект, потенциально освобождающий, как будто затухает, поскольку эмпатия не справляется с массивом однородных чувств. Однако та же повторяемость становится залогом телесного раскрепощения — два эти модуса репетативности резонируют, то заглушая друг друга, то действуя на равных (их замыкание друг на друге особенно ощутимо в том, как часто Краснопер использует возвратные частицы):

иногда весело, а иногда х.ево
 иногда х.ево, а иногда и весело

<...>

иногда руки вспять поворачивают
 а иногда — вперед скачут

иногда чуть-чуть остается
 а иногда — уже повернулося

иногда руками хочешь
 яблоки есть

а иногда
 ими

кидаться.

(С. 60, 62)

Сборник Краснопер интересен еще тем, что позволяет ретроспективно взглянуть на практики (московского романтического) концептуализма — тот всегда был заинтересован в коллективном проживании искусства, но аффект при

этом считал производной дискурса. «Нитки торчат» позволяет увидеть, что между авангардистскими и концептуалистскими коллективными практиками с определенной точки зрения нет непреодолимой пропасти⁵.

Сама Краснопер также задается вопросом о соотношении языка и тела и их рассинхронизированного движения в интересубъектном пространстве. Во второй части книги, «В начале было слово», она помещает метакомментарий к собственным текстам и пишет о динамическом взаимодействии двух уровней реальности, которые никогда не застывают в считываемый образ: «У тела поэтического есть движение. Движение поэтического тела не совпадает с движением тела человеческого. Они смотрят друг в друга — движение поэтического тела и движение тела человеческого. Они вглядываются, вчитываются; разделяют происходящее на фрагменты. Скорее время, чем пространство» (с. 28).

Поэтическое представлено как пространство встречи разных опытов: «Ты можешь быть приглашен_а — в пространство поэтического, можешь присоединиться к движению, к чувству. С тобой может происходить одно или другое. Откликаясь в тот или другой опыт. Или отторгаясь, выходя, отказываясь от пребывания» (там же).

Это пространство еще как-то нужно перенести в область коллективного/ телесного опыта. Это тем сложнее, что пространство человеческого «не безопасно», в нем необходимо принимать сложные решения и нести ответственность. В пространство человеческого вторгается насилие, еще раз напоминая, что аффекты — производная политического. Когда «в пространстве человеческого падает» (с. 29), происходит разрыв, (танцевальное) движение, как будто спровоцированное извне (падение после грубого толчка). Начиная с этого момента прозаический текст совершает все больше прерывистых движений, превращаясь в поэтический — и в итоге оставляя читателя наедине с тревожным вопросом, выдающим их — читателя и текста — растерянность:

Кто — наблюдается, кто говорит-ся

Кто — остается; где эта комната

Что — еще не было сказано

Что — еще не было сделано

<...>

Кто не увидел третьего

Кто не-за-следовал за третьем

Кто

Здесь.

(С. 29—30)

5 Возможно, тут к месту будет вспомнить Вернера Хамахера и его взгляд на филологию и поэзию как на аффицированные языком и его травмами. Хамахер демонстрирует эту аффектацию, обращаясь к ожидаемым примерам — стихотворениям Рене Шара и Пауля Целана, — но, возможно, схожий анализ концептуалистских текстов позволит проследить рождение дискурса из аффекта как реакцию на выхолощенность языка. Подробнее см.: Хамахер В. *Minima philologia*: 95 тезисов о филологии; За филологию / Пер. с нем. А. Глазковой под ред. И. Болдырева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. С. 168—201.

Нечто похожее происходит в самом первом тексте сборника. Он весь держится на обращении к кому-то вовне (коллективном аффекте), втягивает в свои языковые игры, в конце дающие сбой: минимальный языковой/жестовый сдвиг, «слабая» паронимическая аттракция (которая сама парадоксальный жест прерывания в сближении) превращает «наручки» в «наручники», затем столь же быстро следует побег из образовавшегося аффекта:

давайте книжка выползет
на ручки запросится

давайте наручки будет слитно тоже

наручники
сапоги
автомат

перерыв

холод
льжи

уехали.

(С. 10)

Весь сборник держится на похожих скачках и прерываниях, фиксирующих гетерогенное устройство многочисленных аффектов. При этом в его текстах нет субъекта как такового, сколь угодно развоплощенного и подвижного. Скорее, он образуется где-то в промежутке между эффектом текста и реакцией читателя — в зоне того «третьего», о котором шла речь в метакомментарии. Это трудноуловимое пространство Краснопер делает видимым в каждом тексте и на уровне сборника как (невозможного) целого. Книга начинается с автометаописания («давайте я сделаю для вас женскую книжку», с. 9), на нем же построен предпоследний текст («книга написана / из нее слов не выкинешь», с. 106). Сборник хочет казаться закрытой структурой, но из него торчит нитка — еще один разрыв, последний текст, последнее движение и возможность его продолжить (при этом неустрашимый парадокс не затушевывается: финальный текст в той же мере элемент структуры, в какой он событие выражения).

Элементы разного масштаба (слово/словораздел, текст, раздел, сборник и торчащая из него нитка) и разрывы между ними действуют как виртуальные среды — они провоцируют в читателе реакции и позволяют их регистрировать. Знакомство с «Нитки торчат» — полезный опыт, его можно спроецировать на остальную поэзию, даже ту, к которой понятие аффекта, казалось бы, плохо применимо. Разве замешательство, раздражение или моменты микросинхронизации с «темной» поэзией не так же важны, как ее (якобы) не вовлеченный, отстраненный анализ?