

# Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода

ПАВЕЛ АРСЕНЬЕВ

Соискатель, факультет словесности, отделение русистики, Женевский университет. Адрес: Uni Bastions 5, rue de Candolle, Genève CH-1211, Switzerland. E-mail: lartpaulars@gmail.com.

*Ключевые слова:* прагматическая поэтика; медиология; антропология письма; Стефан Малларме; Роберт Вальзер; Франко Моретти; Гертруда Стайн.

В статье рассматривается жестико-куляцияльная природа акта письма, то, как протекает и переживается этот акт, а также то, какие инструменты и материальность в этот жест вовлекаются или провоцируют и к каким последствиям (зачастую травматическим) эти медиаантропологические ансамбли приводят. На пересечении индивидуального жестико-куляцияльного фантазма и наличной материальности письма конкретной исторической эпохи возникает всегда гетерогенный и нестабильный инструмент или аппарат письма. Наряду с кратким теоретическим обоснованием модели приравнивания инструментов письма к различным орудиям (и соответствующим действиям) в статье анализируются несколько конкретных кейсов таких инструментальных ассамбляжей и того, какого рода переговоры, уступки и конфликты (поломки и травмы) имели место между материальностью и антропологией письма.

В частности, в первой части статьи рассматриваются индустриальные жесты письма, всегда связанные с дефицитом медиума и мануальным усилием (и следовательно, растройствами и травмами руки): рассматриваются случаи экспансивного письма и «писчей судороги» Роберта Вальзера и «аксиоматического» жеста броска костей Стефана Малларме. Во второй части статьи анализируются постиндустриальные жесты письма, основанные скорее на чтении (и движении не рук, но глаз соответственно) и связанные, в свою очередь, с эффектом информационных перегрузок, переживаемых писателями и исследователями с начала XX века. В данном случае анализируются частичное продолженное внимание и техника просматривания текстов (*reading at*), выработанная в письме Гертруды Стайн, а также новейшая методологическая пластика и оптика гуманитарных наук на примере дальнего чтения Франко Моретти.

## I. «Приравнять перо...»

**В** ОДНОМ из своих обширных автоэтнографических сочинений Мишель Лейрис грезит книгой-поступком:

Написать книгу, которая была бы поступком... в отношении самого себя... Поступок в отношении других людей, поскольку было очевидно, что, невзирая на мои риторические предосторожности, другие будут смотреть на меня совсем не так, как до публикации этой исповеди. Поступок, наконец, в литературном плане<sup>1</sup>.

Абстрактной потребностью в совершении акта дело не ограничивается; Лейрис описывает и материально-инструментальную оснастку такой практики, в ходе которой «при каждом прикосновении огненного пера корежилась и пылала бумага»<sup>2</sup>.

Философия письма, приравниваемого к поступку, не может не напомнить о Михаиле Бахтине и его проекте металингвистики, исследующей речевые жанры, а также о Джоне Остине и его «действиях, совершаемых с помощью слов». Нам уже доводилось писать о работах этих двух исследователей языкового действия как об источниках интуиции о прагматической поэтике<sup>3</sup>. В данной статье нас будет интересовать не только момент акта (средством) письма, но и то, как этот акт протекает и переживается жестикulyторно, а также то, какие инструменты и материальность в этот жест вовлекаются (его провоцируют) и к каким последствиям (зачастую травматическим) эти медиаантропологические ан-

1. Лейрис М. О литературе, рассматриваемой как тавромахия // Он же. Возраст мужчины / Пер. с фр. О. Волчек, С. Фокина. СПб.: Наука, 2002. С. 11–12.

2. Там же. С. 12.

3. См. подробнее об их связи и различиях: Арсеньев П. К конструкции прагматической поэтики // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 120–132. См. также: Он же. Предисловие редактора // Транслит. Литературно-критический альманах. № 14. Прагматика художественного дискурса. СПб.: Транслит, 2014. С. 3.

самбли приводят: так, к примеру, под *действием пера* исповедующегося Лейриса корежится и пылает бумага<sup>4</sup>.

Не так давно была опубликована монография Сильвии Зассе «Яд в ухо. Исповедь и признание в русской литературе»<sup>5</sup>, в которой акт исповеди рассматривается как речевое изобретение христианской культуры, получившее широкое распространение в литературе (Федор Достоевский, Лев Толстой, Максим Горький, Николай Евреинов, Владимир Набоков и литература соцреализма). Однако приравнивание действия письма к тому или иному прагматическому акту, изобретающему адресата и выстраивающему контекст, не ограничивается исповедальной литературой. Претензия на правдивость выражения, свойственная культуре исповеди и основанная на идее «воскрешения неподвижной самости», к примеру, критикуется в постструктурализме, и вместе с тем эта критика обнаруживает собственную ставку постструктурализма на *акт* другого типа: разрыв, эксцесс, сдвиг<sup>6</sup>.

Так, Мишель Фуко замечает, что Паулю Клее удается сделать в произведении видимыми сами «жесты» и «акты» живописной или графической работы<sup>7</sup>, в то время как сам Фуко стремится и при философствовании помнить о том, что это акт, движение, осуществление, действие. Фуко признается, что для него письмо не предстало монументом бытию языка, и по отношению к письму он питал «почти моральное недоверие»; он диагностирует такое отношение как доставшееся от отца, практикующего хирурга («как и отец и дед, хочу ставить диагнозы»<sup>8</sup> — отсюда же, предположительно, и склонность Фуко к практическому вмешательству в сферу политики). Таким образом, жестякуляционно-инструмен-

4. Стоит сразу оговориться, что травматическими могут оказываться не только последствия, но и сами причины, приводящие к возникновению ассамбляжей, а травматичность, судя уже по первому примеру («при каждом прикосновении огненного пера корежилась и пылала бумага»), может испытывать не только совершающий болезненные поступки субъект, но и материальный субстрат письма, и тем более — находящийся между субъектом и субстратом инструмент письма, склонный к поломке и близкий к статусу протеза еще больше, чем к прозрачному исполнению функции, которой его подчиняет субъект.
5. Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / Пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012.
6. Томэ Д. и др. Вторжение жизни. Теория как тайная автобиография / Пер. с нем. М. Маяцкого. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017.
7. Foucault M. Dits et Écrits. Vol. I–IV. P.: Gallimard, 1994. Vol. I. P. 544.
8. *Idem*. Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy. P.: Ecole des hautes études en sciences sociales, 2011. P. 35.

тальная метафора письма самого Фуко — это *перо, приравненное к скальпелю* («Из скальпеля я сделал перо»<sup>9</sup>). Такое письмо переживается как дающееся ценой обездвиживания того, о чем пишешь («Я нахожусь в положении патологоанатома, предпринимающего аутопсию»), и сам Фуко признается, что такая густая метафорика и сам «способ медицинского познания не оставлял [его] в покое потому, что он был присущ жесту моего письма»<sup>10</sup>.

Приравнивается ли перо к огню, под которым «корежится бумага», яду, входящему в ухо исповеднику, или, наконец, к скальпелю медика, осуществляющего хирургическое вмешательство, — такая сцена письма предполагает довольно отчетливое присутствие *жеста, инструмента и материала* или *объекта* приложения усилия письма, находящихся в довольно конфликтных отношениях друг с другом, обнаруживающих насильственность (жеста), травму (наносимую инструментом) и сопротивление (материала), а также перспективу — без всяких гарантий — того, что из столкновения этих элементов сможет сложиться некий *аппарат* или машина письма, хоть сколько-нибудь работающая.

Очевидно, что если жест в большей степени относится к фантазму пишущего (и потому имеет оттенок некой интуитивной телесной активности)<sup>11</sup>, то материальность письма обусловлена чисто исторически и технологически. На пересечении двух этих принципиально равноценных агентностей возникает всегда гетерогенный и нестабильный инструмент, некий компромисс жестикуляционного намерения и наличной предметности, сплав одухотворенной материи и воплощенной интенции, возможно даже сговор или диффузия, достигнутая вследствие переговоров человеческих и не-человеческих акторов.

Ниже мы рассмотрим несколько кейсов таких инструментальных ассамбляжей и исследуем, какого рода переговоры, уступки

9. Ibidem.

10. Ibid. P. 46.

11. О некоем схожем, хотя и более интериорном, нутряном, «внутреннем жесте» говорит Кирилл Корчагин в своей статье о текстах Александра Скидана: «...это некий мгновенный образ, слепок или след отношения субъекта к действительности — интенциональная сила, которая заставляет текст двигаться вперед. Этот след реальности запечатлевается в языке и теле субъекта, в его кинестетическом опыте. <...> По лаконичной формулировке Ирины Ковтуновой: „Внутренний жест... дает образ восприятия, но восприятия внутреннего мира в момент речи“ (Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. С. 28)» (Корчагин К. Раздвижение и ускользание // Новый мир. 2016. № 8. С. 199).

и конфликты (поломки и травмы) имели место между материальностью и антропологией письма.

Итак, если над нашими мыслями трудятся и наши инструменты письма (как и вообще над любыми нашими действиями — инструменты), то отделить медиацию от авторского вдохновения представляется невозможным и ненужным. Если важно не то, *является ли* произведением искусства созданное посредством определенной медиатехники, но то, *как* вследствие последней *меняется* сам статус и объем понятия произведения (Вальтер Беньямин), — то намного важнее будет рассмотреть не гипертекстовые романы и фларф-поэзию<sup>12</sup> как примеры воздействия конкретных технических приспособлений на литературное производство, но некие, на первый взгляд вполне традиционные инструменты (с привходящей в них жестикомуляцией и материальностью), обнаруживающие зарождающуюся чувствительность к медиологии письма.

Пресловутое воздействие (новых) медиа на поэтику можно, в свою очередь, рассматривать на манер тыняновской оды — как парадоксальное следствие внешнего (в случае оды — социального) заказа, сверхдетерминированного одновременно внутренней литературной эволюцией<sup>13</sup>. Другими словами, если бы новых медиа не существовало, их следовало бы выдумать, причем самой литературе. Осложнение экспериментальной зоны главного (или, если угодно, «естественного») медиума литературы — языка — другими слоями, контейнерами и техниками коммуникации привело к их включению в эстетическую пермутацию, сделало их новыми расширениями литературной формы. В этом новом *расширении литературы*<sup>14</sup> объемы понятий «медиумов» обнаруживают зону пересечения, продуктивно смыкаются, что еще раз объясняет активный дрейф литературоведов в медиологию: Фридрих Ницше, Вальтер Беньямин, Режи Дебре, Фридрих Киттлер.

12. Фларф-поэзия — авангардная поэтическая форма начала XXI века. Термин принадлежит Гэри Салливану (*Gary Sullivan*), также написавшему и опубликовавшему первые фларф-поэмы. Одним из центральных методов фларф-поэзии стало обращение к интернет-поисковикам с нечеткими поисковыми запросами, результаты которых впоследствии становились основой стихов, пьес и других текстов.

13. Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино / Подг. текста и комм. Е. Тоддеса и др. М.: Наука, 1977. С. 227–252.

14. Аллюзия на несколько выпусков *Poetics Journal* под редакцией Баррета Уоттена и Лин Хеджинян, которые вышли под названием *Writing in the Expanded Field* (эссе самого Уоттена также носит название *Poetics in the Expanded Field: Textual, Visual, Digital...*).

## II. Дефицит медиума и трудовой подвиг. Индустриальные метафоры и производственные травмы письма

А так как мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике.

Анна Ахматова. Поэма без героя

Итак, техника и материальность всегда привносили в литературное производство и определяли конфигурацию жеста письма. Однако какие именно техника и материальность?

1. Иногда к самосознанию инструментальности вели внутренняя дифференциация нарративных уровней и открытие материальности означающего. Так, у Жерара де Нерваля становящееся самосознание знака<sup>15</sup> позволяет различить: 1) субъекта чувственного опыта (*sujet lyrique*<sup>16</sup>), 2) рассказчика (*narrateur*) уже жанрово-определённого опыта и, наконец, 3) комментатора (*commentateur*), который представляет собой инстанцию ещё более стороннюю и независимую от опыта<sup>17</sup>. Такое нарративное расщепление лирического субъекта и разделение литературного труда Жан-Николя Иллюз называет иллюкутивным диспозитивом (*dispositif illocutoire*). В случае «Аврелии»<sup>18</sup>, к примеру, между этими уровнями распределяется безумие, которое сложно атрибутировать только порядку опыта или только порядку письма<sup>19</sup>. Для нас, однако, важнее то, что начиная с романтизма, если не раньше, эти порядки начинают приобретать автономию, между ними на-

15. См.: *Récanati F.* La transparence et l'énonciation: pour introduire à la pragmatique. P.: Seuil, 1979. В этой работе понятие рефлексивности знака/высказывания противопоставляется логическому позитивизму и выводится из «старого анализа» и рефлексивности мышления у Декарта, на которой основана, в свою очередь, конструкция субъективности в философии последнего.

16. Фр. *sujet* позволяет нам понимать эту фигуру в том числе как *подчиненную* этому опыту, находящуюся в его власти.

17. Первые два из этих уровней описываются и в классической работе Жерара Женетта (*Женетт Ж.* Фигуры: работы по поэтике: В 2 т. / Пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998).

18. *Де Нерваль Ж.* Аврелия // Де Нерваль Ж. Мистические фрагменты. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001.

19. Ср. схожий анализ безумствующего презенса у Августа Стриндберга (особенно учитывая, что в случае Нерваля единственным интерлокутером героя также оказывается доктор) в книге: *Аванесян А., Хенниг А.* Поэтика настоящего времени / Пер. с нем. Б. Скуратова. М.: РГГУ, 2014. С. 226–235.

чинает развертываться постепенно осознаваемый зазор, а наиболее радикальными авторами — сознательно вбиваться клин.

Автобиография у Нерваля становится не просто рассказом о жизни, но рассказом о духовном и экзистенциальном (если еще не дискурсивном) пути становления тем, кто может подобный рассказ осуществлять, то есть чем-то вроде самоанализа рассказчика *avant la lettre* (или, с акцентом на нескольких временных слоях письма, *pendant la lettre*). В этом контексте «слишком буквальным» может быть назван как дефицит, так и избыток литературности, и этот парадокс, по нашему мнению, указывает именно на измерение высказывания, его материальность и его факт.

Наконец, не стоит забывать и о таком материальном/медиаологическом моменте фирменного нервалевского разброда мыслей (и основанного посреди него письма), как дефицит бумаги: в лечебнице Бланша ее выдавали не так уж много. Тем самым здесь можно усмотреть примечательную зависимость поэтики (при том романтической, то есть претендующей на некоторую абсолютную принадлежность к духовному измерению) от определенных медиаологических обстоятельств — технологических и институциональных.

Как только материальные факторы входят в резонанс с интуицией материальности (акта) высказывания, между этими уровнями происходит короткое замыкание, и из этой медиасеміологической конфигурации возникает определенная жестикуляция. Так, дефицит бумаги приводит к чрезвычайно *плотному* письму, к письму поверх уже написанного, к наслоениям письма, обнаружению неиерархической многоуровневости, если угодно, палимпсеста, слои которого осведомлены о присутствии друг друга и не всегда избегают конфликта. Таким образом, фрагментарный и даже темный стиль Нерваля был своего рода жестикуляционным (и, вполне возможно, осознаваемым) следствием дефицита полагавшейся пациентам клиники бумаги, то есть жестом, реагирующим на (осознанные или во всяком случае остро испытываемые) ограничения материального субстрата письма, во взаимодействии с которыми и была сконструирована та инструментальность письма, которую мы знаем по изданиям Нерваля с уже нормализованной версткой, устраненными завихрениями материальности письма и расправленной многослойностью высказывания (по причине чего мы и приписываем специфику поэтики исключительно художественному гению). В действительности же, как мы видим, безумие письма носит не только инкорпорированный, но и вполне конкретный материальный характер, оно выне-

сено вовне и распределено между различными атрибутами записи и хранения знаков.

2. Если на примере Нервала видно, как определенная привходящая материальность участвует в конструировании жеста письма, то в случае Шарля Бодлера, напротив, можно проследить, как некий изначально фантазматический жест вовлекает конкретную материальность, воплощаясь в определенном медиаантропологическом аппарате.

Реагируя на кризис лирического идеализма, Бодлер *преподносит* публике свои стихотворения в прозе, которые призваны разрушить границу не только между поэзией и прозой, но и между самой литературой и жизнью. «Поэт современной жизни», знакомый с шоком модерности и урбанистическим ритмом, вынужден быть столь же жесток, чтобы добиться реакции публики и сохранить статус «подлинной речи» (что не исключает внимания к порядку дискурса, поскольку стиль является идиосинкразией языка).

Если в древности поэты были избранниками богов, то в «Сплинах Парижа» констатируется утрата этого ореола, что и приводит к необходимости интенсивного поиска новых ампула. Прагматической установкой традиционного поэта было «я пишу, ты меня понимаешь», *поэт же современной жизни* в качестве своей коммуникативной установки использует знаменитое «читатель-лжец, мой брат и мой двойник». Еще совсем недавно у Пушкина поэт оказывался «всех ничтожней» не на постоянной основе и с трепетом реагировал на интерпелляцию божественным глаголом, у Бодлера он уже, скорее, с облегчением принимает возможность «предаваться распутству и совершать низкие поступки, как и все простые смертные»<sup>20</sup>.

Точно так же от классической идеализации Дамы в обращении *поэт современной жизни* переходит к трезвой мизогинии (компенсацией которой на самом деле выступала и идеализация). Лирическое обращение всегда было устремлено к Даме, этому объекту желаний, но, как показала Юлия Кристева, такой объект всегда также является и объектом отвращения. Таким образом, *поэзия* (как и любовь) *современной жизни* имеет возможность быть настоящей только в случае освобождения от ритуалов идеализации/романтизации<sup>21</sup>.

20. Бодлер Ш. Потеря ореола // Он же. Парижский сплин. Стихотворения в прозе. М.: Рипол Классик, 2003. Цит. по: <http://bodlers.ru/242.html>.

21. Он же. Галантный стрелок // Парижский сплин. Цит. по: <http://bodlers.ru/239.html>.



Наконец, в *Le chien et le flacon* Бодлер находит и *предъявляет* публике свою базовую прагматическую метафору — «тщательно отобранные отбросы», которые та единственно и способна оценить, ведь ей «никогда не нужно подавать изысканных ароматов, ибо те ее лишь раздражают»<sup>22</sup>. Уже «Цветы зла» были не преподнесены, а именно *брошены* публике, чтобы вызвать у нее возмущение, но сам бросаемый объект еще позволяет назвать это компромиссом с куртуазной культурой. На смену цветам приходят экскременты, призванные произвести более серьезное, чем раздражение, воздействие на публику.

К слову, тем же реактивным жестом, вызывающим замешательство, если не неудовольствие, к ней позже прилетят и «Бросок костей», и «Пощечина общественному вкусу», и многое другое. Но в случае Бодлера это не кости и не пощечина, а именно «пакет экскрементов»<sup>23</sup>. Можно добавить, что значительно позднее эта прагматическая метафора и сам жест письма Бодлера будут материализованы и поставлены на поток в творческой практике Александра Бренера.

3. Наконец, сочетание сознаваемой материальности письма и наличия навязчивого жеста встречаем в практике Стефана Малларме и уже упомянутой поэме «Бросок костей». Однако первые примеры отчетливой и осознанной включенности письма в определенный порядок материальности, примеры медиологически вдохновленной формы появляются еще раньше.

Обращаясь к традиции поэтической адресации, уходящей корнями в религиозную поэзию, Малларме создает цикл четверостиший *Les loisirs de la poste*<sup>24</sup>, фактически состоящий из паратекстовых образований — почтовых адресов, содержащих среди прочего немало цифр, рифмующихся со словами. В такой контаминации лирической и почтовой адресации Малларме демонстрирует работу поэтического аппарата после смерти бога и совершает характерное для него заземление спиритуальной процедуры на материальность языка, что оборачивается, с одной стороны, секуляриза-

22. *Он же*. Собака и флакон // Парижский сплин. Цит. по: <http://bodlers.ru/173.html>.

23. *Там же*. Стоит ли говорить, что этот инструментальный жест снабжен маркером инфантилизма, прямо отсылающим к пресловутой сцене с «подарком маме», что только упрочивает репутацию Бодлера как *enfant terrible* в его творческих отправлениях.

24. *Mallarmé S. Les loisirs de la poste*. P.: Cendres, 1998. URL: <http://mallarme.free.fr/Mallarme/Loisirs.html>.

цией лиризма, а с другой — спиритуализацией письма<sup>25</sup>. Письмо (как в общем смысле, так и почтовое послание в частности) исключает непосредственный доступ, обнажает систематический коммуникативный разрыв, имманентный языку (*comme j'écris et tu n'es pas là, comme tu lis je ne suis pas là*<sup>26</sup>). Если Флобер, страстный автор писем, использует их в качестве инструмента размышлений о литературе, то Малларме оказывается намного более метафизически настроен в отношении переписки (*correspondence*), которая служит ему скорее генератором вечного желания письма вне какой-либо перлокуции. Это различие в функциях заметно в знаменитой фразе о поэзии, состоящей «не из идей, а из слов».

На этом фоне уже не выглядит удивительным, что различие между эмулируемыми родами литературы в «Послеполуденном отдыхе Фавна» маркируется чисто типографскими способами, а «Бросок костей» и вовсе носит подзаголовок «типографической поэмы». Наконец, опыты сотрудничества Малларме с художниками и деятелями других искусств обнаруживают известный *экспансионизм письма*. Так, сотрудничество с Эдуаром Мане в ходе создания *livre d'artiste*, являющееся малотиражным способом преодолеть недавний провал в театре (к постановке в котором «Послеполуденный отдых Фавна» предназначался), заставляет Малларме высказать свое отношение к иллюстративности: *Je suis pour aucune illustration*, — объясняя это тем, что стихотворение уже является изображением<sup>27</sup>. Точно так же в случае сотрудничества с Клодом Дебюсси выясняется, что стихотворение обладает (или даже само и является) своей собственной музыкой, а в ходе по-

25. Согласно Малларме, перефразируя известную формулу, можно сказать: «Если бога нет, значит, всё — эффекты языка», ведь все в реальности существует только через язык, однако это свидетельствует об идеальном в человеке, о его способности создавать *mensonges glorieux*. Следовательно, для Малларме все еще существует разрыв и противопоставление между ними — реальностью и языком (а значит, и мечта о более плотном прилегании). Он как бы и верует в человеческую символическую способность создавать вымыслы (что неожиданно напоминает «навеет человечеству сон золотой» Горького), и не верует в нее (раз требуется демонтаж фикции, благодаря которому поэма может пережить материальное пришествие). Такое признание иллюзорности, впрочем, ведет Малларме не к поиску трансценденции, а к контрпрактике имманенции — против утилитарных мифологий общества (*mystère dans les lettres*).

26. См. исследование конститутивной асинхронии литературного повествования в: Аванесян А., Хенниг А. Указ. соч.

27. Впрочем, такая практика, как подписывание копии *livre d'artiste*, делает ее скорее уникальным художественным объектом, чем тиражной копией (ср. с практикой *ready-made*).

пытки Вацлава Нижинского дать возможность «Послеполуденному отдыху Фавна» не только зазвучать, но и «встать на ноги», танцор оказывается не танцующим человеком, но «пишущим(ся) знаком». Чем дальше, тем больше Малларме замыкается в букве, но в этом все больше заостряется как его философия языка (постулирующая возможность эмоции при всем осознании непрозрачности языка), так и его чувство материальности знака.

Разумеется, проявляющийся здесь интерес к насыщению поэтического текста числами, а также к смешению прагматических регистров поэтической и почтовой адресации не может не привести нас к обсуждению *opus magnum* Малларме — его «Броска костей», который также вводит в текст Число и жест, осциллируя между несколькими регистрами — тематическим, типографским и прагматическим.

### Случай 1. Стефан Малларме и шифровка жеста

В работе «Число и сирена»<sup>28</sup> измерение плоскости страницы и пространство счета становятся тем дополнительным измерением *расшифровки* текста, которым Квентин Мейясу поверяет свое более традиционное герменевтическое предприятие, обнаруживающее в образах и персонажах поэмы Малларме зашифрованный кризис регулярного стиха, связанный с появлением верлибра, и план по его преодолению (или, точнее, восприимчивость Малларме как к регламентации, так и к свободной стихии, как к счету, так и к его сбою). Не удовлетворяясь, однако, такими глубинами смысла, таящимися в образах поэмы (хотя и повествующими о совершенно насущной для самого Малларме ситуации производственного кризиса в поэзии и стиховедении), Мейясу стремится срифмовать их с некими эффектами поверхности, перпендикулярной к аллегорическому прочтению. Для этого ему приходится то систематическое колебание метода самого Малларме между сюжетной репрезентацией (пусть и бесконечно схематичной или *аксиоматичной*) и графическим пространством страницы (которое оказывается более надежным подспорьем для интерпретации).

Если возможность ограничить поэзию измерением «представления» отрицал уже сам Малларме, взыскуя квазиритуального события «причастия» (в акте чтения, повторяющем акт письма

28. Мейясу К. Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме // Носорог. 2014. № 1. С. 179–223.

или даже сливающимся с ним), то логикой репрезентации тем более не может ограничиваться предприятие Мейясу, добавляющего в качестве перпендикулярного к своему герменевтическому предприятию счет, который разворачивается «не в пространстве идей, но в пространстве слов».

Модернистскому искусству известны и более радикальные версии переопределения отношений между планом содержания и планом выражения — вплоть до полного истребления первого в леттризме. Кроме того, модернизм в целом склоняется к смещению от иконической репрезентации к индексальной. Но именно Малларме оказывается в той промежуточной точке, когда между идейным «представлением» и «причастием» к материальности означающего еще сохраняется напряжение и возможно короткое замыкание между ними. Если зашифрованное в поэме совпадет с зашифрованным *самой поэмой*, тогда будет достигнут модернистский идеал двойного кодирования, состоится структурное совмещение лингвистики и поэтики, примирение герменевтической глубины с объективностью количественных методов.

Однако в этой попытке замыкания друг на друга двух измерений, оснащения семантического объема синтаксическим структурированием (или насыщения структуры объемом) видится не просто удачное их примирение, но только начало перспективы умножения мерности пространства художественного акта. В самом отклонении измерения поверхности страницы и счета графических единиц от традиционного пространства интерпретации сквозит возможность появления и следующего измерения, которое мы предлагаем называть *прагматическим* и которое делает ситуацию действительно трехмерной<sup>29</sup>. Кроме *глубин смысла* и *плоскости страницы*, существует ортогональное им обоим измерение *действенности жеста*. О «перформативном» моменте упоминает и сам Мейясу, поскольку для того, чтобы некое число оказалось в тексте/текстом зашифровано, должен быть совершен определенный жест — разумеется, это жест броска, на котором Мейясу, однако, не останавливается, устремляясь немедленно к манящим его нумерологическим следствиям.

С точки зрения прагматической интерпретации, однако, сам этот жест броска, равно как и та материальность, которую он косвенно затребует, является первичной реальностью, и именно

29. О трехмерном пространстве языка см.: Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985.

на этом необходимо основывать все дальнейшее интерпретативное предприятие. Чтобы указать на парадигму жестикulatoryной (и — шире — инструментальной) метафоры письма, стоит вспомнить о ближайших аналогах: броске Даниила Хармса, в результате которого разбивается стекло<sup>30</sup>, а также знаках, подаваемых сжигаемыми на костре, у Антонена Арто<sup>31</sup> или, к примеру, пощечине у Варлама Шаламова, к мышечному усилию и социальному эффекту которой, по его признанию, можно свести всю его прозу<sup>32</sup>. Такой жест является не вполне субъективированным и в еще меньшей степени — демиургическим, его можно называть скорее *трансцендентальным*; он подобен «улыбке без кота» у Льюиса Кэрролла, которая существует в предельно абстрактном пространстве. Точно так же, хотя прагматический жест всегда властно включает адресата в произведение, указывает на его место внутри текста, нельзя сказать, чтобы этот жест заигрывал с каким-либо конкретным адресатом, включая имплицитного реципиента.

И все же этот жест отправляется текстом как целым, является порождающей моделью произведения, целого корпуса или даже сквозным методом автора (который тот может и не сознавать, но только проговариваться о нем в своих метапоэтических высказываниях). Такой жест письма отнюдь не является подобием или аналогией высказываемого содержания, но скорее предшествует ему и заставляет его работать по законам собственно ритма («мускульного усилия»), как бы обрамляя и вбирая его.

30. Хармс утверждал: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется» (*Хармс Д.* Мелочи // Полн. собр. соч. Т. 5. Кн. 2. С. 170).
31. «Актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах, — они еще подают нам знаки со своих пылающих столбов» (цит. по: *Гротовский Е.* Он не был целостным и не был самим собой // Он же. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с польск., сост., вступ. ст. и прим. Н. З. Башинджаган. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 90).
32. «Каждый мой рассказ — пощечина по сталинизму и, как всякая пощечина, имеет законы чисто мускульного характера», «Существует другой мой совет — в рассказе нет лишних фраз... Пощечина должна быть короткой, звонкой» (*Шаламов В.* <О моей прозе> // Собр. соч.: В 4 т. М.: Художественная литература; Вагриус, 1998. URL: <https://shalamov.ru/library/21/61.html>). Инструментальная метафора пощечины тоже в конечном счете сводится к «мускульному характеру». Вслед за найденной формулой пощечины Шаламов анализирует и некоторые другие способы действия на письме, обнаруживая чувствительность к ракурсу прагматики художественного высказывания. Подробнее о прагматической метафоре пощечины у Шаламова см.: *Арсеньев П.* Литература чрезвычайного положения // Транслит. Литературно-критический альманах. 2014. № 14. С. 40–52.

(Так, жест персонажа «Броска» — это одновременно и жест самого автора «Броска», и, как безумие у Нерваля, «гипотетичность» этого жеста распределяется между сюжетным уровнем и прагматическим, перекидывается с одного на другой. Аналогично этому «чрезвычайность» сюжетов «Колымских рассказов» перекидывается на чрезвычайность самого акта письма Шаламова, в котором всегда подчеркивается не только мышечный характер усилия, но и его травматические последствия<sup>33</sup>.)

Можно сказать, что в прагматической метафоре жеста зашифровано некоторое мышечное усилие, сопровождавшее письмо (что предполагает движение не только извилин, но и языка и, следовательно, мышечной системы) и предпосланное для воспроизведения при чтении (которое также не ограничивается движением зрачков, но включает намного более широкую кинестетику). Но, как уже было сказано, прагматическое измерение жеста не сводится исключительно к человеческой телесности и подразумевает более сложную инструментальную схему, включающую как органическую, так и неорганическую агентность. Как уже было сказано в самом начале, в такие медиаантропологические асамбляжи всегда привходит не только жестикуляция, но и определенные инструменты: так в жестах письма соответствующего типа перо приравнивается к штыку (Маяковский и русский футуризм), аппарат вдохновения заимствует свое устройство у телефонного аппарата и датчика случайных чисел (Жан Кокто и автоматическое письмо) или, наконец, происходит эстетическая субъективация цифровых баз данных (Кеннет Голдсмит и американский концептуализм) и т. д.

33. Ср.: «Вдохновение как чудо, как озарение приходит не каждый день, и тут уж ты полностью бессилён остановиться в письме, останавливаясь при чисто мускульной усталости мускулов пальцев от карандаша. Ноют, как от рубки или пилки дров» (*Шаламов В. Указ. соч.*). Спекулятивное сближение акта письма с физическим трудом характеризует многих представителей подобной «увриеристской» (от фр. *ouvrier* — рабочий) философии языка. О творческом труде говорится как о труде физическом не только для того, чтобы объяснить степень его чрезвычайности, но и чтобы противопоставить себя адептам других доктрин письма в самой литературе. Всякий раз, когда сближаются движения пера и лопаты (топора, штыка и т. п.), манифестируется нацеленность на невинный язык, декларируется верность «языку дровосека». Автор, настойчиво уподобляющий письменный стол лагерной пилораме, может точно считаться коллегой дровосека Ролана Барта. Подробнее см.: *Арсеньев П. Язык дровосека: транзитивность знака против теории «бездельничающего языка» // Что нам делать с Бартом? / Под ред. С. Зенкина, С. Фокина. М.: НЛЮ, 2018 (готовится к публикации).*

Наконец, стоит также отметить, что во всех рассматриваемых примерах, постепенно переходящих от индустриальных к постиндустриальным, жест письма сталкивается с некоторыми «аппаратными ограничениями». Он не просто находит в инструменте свое естественное продолжение, но скорее сталкивается с собственной агентностью последнего, равно как и с сопротивлением материала. Вследствие этого «столкновения эгоизмов» — жеста, инструмента, материальности — рождается некая констелляция, не лишенная травматического оттенка, будь то дефицит бумаги, бросок или пощечина; чаще всего подразумевается некая форсированная и даже насильственная ситуация письма, которая чревата травмой или уже имеет ее в своей предыстории.

## **Случай 2. Роберт Вальзер и производственная травма письма**

В основании медиаантропологии письма Роберта Вальзера лежит определенная производственная травма. Из нее следует практика *инвалидного* и вместе с тем патологического писательства, в рамках которого автор и «ужасно ненавидит перо», переживая «настоящий коллапс руки, нечто вроде судороги», и вместе с тем целиком поглощен им, его бескрайней пролиферацией:

Было такое время, когда автор этих строк страшно, ужасно ненавидел перо, когда устал держать перо в руке настолько, что затруднюсь Вам это описать... настоящий коллапс руки, нечто вроде судороги... Бессилие, судорога, отупение — всегда нечто телесное и в то же время душевное. Так что однажды я пережил распад, который отразился в способности писать от руки, которую я утратил и снова обрел — по-детски переписывая карандашное задание<sup>34</sup>.

Рождение такого метода происходит не только из некоторой — опять же, как и у Нерваля, неустроенной — материальной повседневности пишущего, но и из не менее проблематичного (и, как правило, травматического) антропологического опыта. Жест письма Вальзера можно рассматривать в уже очерченном ряду технологическо-институциональных травм письма, изобретательно преобразованных в художественные методы. Наряду с «ноющими как от рубки или пилки дров» пальцами Шаламова,

34. Из письма Роберта Вальзера издателю Максу Рюхнеру, 1927 (*Вальзер Р. Разбойник / Пер. А. Глазовой. М.: Митин журнал, 2005. С. 7*).

держащими карандаш, можно привести пример (в качестве одной из наиболее родственных Вальзеру) профессиональной деформации Поприщина, отказывающегося «переписывать гадкие ваши бумаги» и вместе с тем «мечтающего захватить переписку собачонки»<sup>35</sup>.

Переводчик и автор предисловия к сборнику Вальзера «Разбойник» Анна Глазова отмечает:

Характерность Вальзера, его особое место в истории литературы не в том, что он изобрел новый авторский стиль или даже орфографию (как это сделали, например, члены кружка Стефана Георге), а в расширении самого понятия о том, как можно писать<sup>36</sup>.

С нашей точки зрения, понятие о том, *как можно писать*, следует понимать буквально — как изобретение инструментально-жестикационного ассамбляжа или особого медиаантропологического аппарата письма и нового типа действия на письме<sup>37</sup>.

Так, Вальзер пишет карандашом на полях газет, на обратной стороне уже исписанных листов, и эта материально-производственная оснастка его письменной практики, которая ранее считалась бы внешней по отношению к изящной словесности, оказывает воздействие на форму, которую принимает его «писанина». То, что Вальзер называл «карандашной системой» и что является эпифеноменом его производственной травмы письма, оказывает и порождающей причиной его поэтики: наряду с «маргинальным» размещением это еще особый вид скорописи, или *микрogramмы*, которые приходится расшифровывать (филологу Йохену Гревену) и которые позволяют Вальзеру «писать, избегая окончательности, как бы набросками, без претензии на совершенство законченного произведения»<sup>38</sup>.

35. Аналогия с гоголевским персонажем подкрепляет и то, что сам Вальзер сознается в том, что его способ письма «в своей последовательности сравним с конторской системой копирования документов».

36. Глазова А. Писчая судорога Роберта Вальзера // Вальзер Р. Указ. соч. С. 8.

37. Медиологию и антропологию письма здесь стоит мыслить на манер корпускулярно-волнового даулизма: материальность письма и телесность пишущего всегда составляют в общие ассамбляжи, в равной степени экстернализированные (вынесенные вовне по отношению к телу) и вместе с тем инкорпорированные (не сводящиеся к «черному ящику» инструмента).

38. Там же. С. 7. Подобный характер «литературного производства» (Пьер Машре), явно несводимый к терминам стиля и/или тематики, но вовлекающий прагматические атрибуты (инструментально-соматического свойства), требует указания на еще одно измерение, а именно социологическое,



Деформированная техника письма ведет и к внутренним деформациям нарративного целого: когда столько внимания уделяется письму, повествовательное действие перебирается на письменный стол рассказчика, что порождает закономерное сомнение в наличии сколько-нибудь внешнего референта вводимых персонажей. Забывчивый и не слишком последовательный рассказчик посредством выходящей прихотливой композиции заражает забывчивостью читателя, который просто не способен удерживать в уме все высказанные, но так и не выполненные, а также перемежающиеся многочисленными отступлениями повествовательные обещания (с сюжетного уровня деформация — забывчивость рассказчика — просачивается на уровень прагматики и рецепции).

Наконец, когда все становится черновиком, фрагментом, корпус приобретает иной характер структурированности: «все фрагменты словно бы говорят об одном и том же, но никогда не повторяют друг друга и не составляют целого произведения», а «каждое отдельное произведение, написанное в карандашной системе, менее важно, чем сама эта система»<sup>39</sup>. Медиологическая форма на-

или, если угодно, акторно-сетевое, если разоблачительная интонация в отношении литературных фактов более не уместна и, согласно мысли Бруно Латура, наследующего здесь Виктору Шкловскому, их, наряду с любимыми другими социальными объектами, можно не развенчивать, но только «развинчивать» (подробнее об этом подходе см.: *Латура Б. Почему выдохлась критика? От реалий фактических к реалиям дискуссионным // Художественный журнал. 2015. № 93. С. 14–32*). Вальзер сходит с ума, не способен не только опубликовать, но даже дописать ни один из своих фрагментов, складывает без особого порядка неоконченные или даже принципиально неоканчиваемые фрагменты в некую коробку, по пути к издателю они закономерно и безвозвратно теряются, он сам замерзает в снегу неподалеку от психиатрической лечебницы... и все же обо всей этой неосновательной жизни письма мы оказываемся прекрасно осведомлены. Нет ли здесь привкуса прагматического парадокса (аналогичного аналитическому примеру «Все с того корабля, на котором я был, умерли»)? Сила гениальных текстов-как-таковых, пробивающих себе дорогу сквозь снега и забвение? Скорее все же находится необходимый в таких случаях «друг и впоследствии опекун В.», а также «въедливый филолог Г.», которые сохраняют и расшифруют каракули никому не известного писателя... впрочем, оказывающегося знакомым и респондента Вальтера Беньямина, и Франца Кафки, немало возвращавшегося в Берлине в соответствующих кругах, а также обманывавшего ожидания публики хорошо срежиссированным способом. И вот мы уже видим широко раскинувшуюся сеть и немалое число увязанных в нее человеческих и не-человеческих акторов, в центре которой находится эта пресловутая коробка, почти «черный ящик», который скрепляет весь этот фрагментарный универсум и ретранслирует его читателям.

39. Глазова А. Указ. соч. С. 7.

бора исписанных шифром листков, объединенных только фактом попадания в общую коробку, общее число которых может быть произвольным, порождает и соответствующий особый алеаторный способ чтения прозы Вальзера: «читать ее, наверное, удобней и интересней всего... урывками, несистематично, рассеянно взяв книгу с полки и открыв ее на первой попавшейся странице»<sup>40</sup>. Так жест письма и форма, приданная его носителю, предпосылает определенную конструкцию и практике чтения.

В заключение разговора о Вальзере важно сделать небольшое отступление, которое свяжет его с героем одного из следующих кейсов.

Если гипертрофированный повествователь Вальзера полностью перестает контролировать сюжет, однако все равно пытается укротить его любой ценой, это не только потому, что перед нами изобретательный модернист, живущий в нейтральной во всех отношениях Швейцарии, а потому, что перед нами еще и жертва безжалостного действия литературной миросистемы, пример неумелого импорта сюжета, осуществляемого неопытным, но падким на привозную новинку местным производителем. Именно так интерпретировал бы писательскую технику Вальзера литературовед Франко Моретти.

Идущий также от интереса к разлому в технике, трещине в форме<sup>41</sup>, Моретти заземляет травму не на идиосинкратическую инструментальность письма (столкновение жеста и материальности), но на *longue durée* социально-исторических трансформаций и объясняет ее экспансией европейских литератур на мировую периферию<sup>42</sup>. Если в микросоциологическом формализме Беньямина «автор-как-производитель»<sup>43</sup> все еще мог уподобиться

40. Там же. С.6.

41. Апофатическое определение литературы через них можно приписать Пьеру Машре. См.: *Машре П.* К теории литературного производства / Пер. с фр. и предисл. С. Ермакова // Транслит. Литературно-критический альманах. № 15–16. Литературный труд, конфликт, сообщество. СПб.: Транслит, 2014. С. 7–26.

42. «Исторические условия проявляются в виде „трещины“ в форме, в виде разлома, пролегающего между историей и дискурсом, миром и мировоззрением. <...> ...гипертрофированный повествователь, который полностью перестал контролировать сюжет, однако все равно пытается укротить его любой ценой... [это] „внешний долг“, который становится „составной частью“ текста: иностранное присутствие „вмешивается“ в само романное высказывание» (*Моретти Ф.* Дальнее чтение / Пер. с англ. А. Вдовина и др. М.: Издательство Института Гайдара, 2016).

43. *Беньямин В.* Автор как производитель / Пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова // Логос. 2010. Т. 20. № 4. С. 122–142.

изобретателю социально ответственного приема (и это еще могло походить на жест в нашем понимании), обнажающего противоречия между производственными силами и производственными отношениями, то в макросоциологическом формализме Моретти автор уже может быть только пикселем на экране мировой системы разделения литературного труда.

Таким образом, на вопрос о конкретных причинах инновационной техники/жеста идиосинкратического письма и следующего из них перехода наследства от дядюшки к племяннику, над которым размышляли, но так и оставили без ответа формалисты, Моретти отвечает квантитативными методами<sup>44</sup>. Выведенный автором случайно, удачный прием закономерно подхватывается рынком. Впрочем, прием или его автоматизация, изобретательный жест или моторика рутинера?

Оставив на время в стороне эти вопросы<sup>45</sup>, отметим, что стратегический изъян письма можно объяснять не только как медиа-антропологическое изобретение (овладевающее или овладеваемое, но все же довольно индивидуальное), но и как эффект более масштабных культурно-исторических процессов, охватываемых только с очень большого расстояния с помощью специальных техник уже не письма, но чтения (или даже *видения*). Если пишется быстро, судорожно, фрагментарно и, следовательно, много, если «неоригинальные творцы» устроили забастовку и отказываются наделять привилегиями одни отрезки текстуальности по сравнению с другими, то и читать понадобится много. И, что еще важнее, издалека.

### **III. Быстрое письмо и дальнейшее чтение. Постиндустриальные жесты и производственные травмы письма**

немецкий мыслитель теодор адорно сказал  
что после освенцима  
писать стихи невозможно  
что писать стихи после освенцима  
это варварство

<...>

44. Таким образом, термины структурного родства (дядя, племянник) заменяются у Моретти терминами или, точнее, масштабами международных отношений.
45. См. наш более подробный разбор метода Моретти: *Арсеньев П.* Видеть за деревьями лес: о дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // Новое литературное обозрение. 2017. № 148 (в печати).

есть вещи похуже  
и пострашнее  
например компьютеры  
текстовые  
и графические редакторы

возможна ли поэзия после adobe®photoshop®  
и adobe®illustrator®  
поэзия после adobe®flash®  
поэзия после autodesk®3ds max®  
поэзия после ipod®  
поэзия после bluetooth™  
поэзия после google™youtube™  
поэзия после blu-ray disc™  
поэзия после playstation®  
поэзия после dolby®digital surround®

поэзия не во время  
а после

у нас еще никогда не было такой уверенности  
что да  
конечно  
разумеется возможна

и это даже настораживает

*Валерий Нугатов. Поэзия после Adobe®Photoshop®<sup>46</sup>*

Закономерная тревога о том, что «это убьет то», возникает у поэтов, этих прекариев пера, регулярно. И все же происходящая сейчас множественная революция культуры письма и чтения<sup>47</sup> вызывает усиленное беспокойство касательно выживания аппарата поэтического вдохновения. И если индустриальные травмы и инструменты письма уже давно изобретательно переплавлены в модернистские поэтики, а кинематограф или радио больше не вызывает таких опасений (равно как и озарений) в отношении природы и перспектив письма, какие они вызывали у Юрия Тынянова<sup>48</sup>

46. Нугатов В. fAKE. Стихи 2004–2008 годов. Тверь: KOLONNA; Митин журнал, 2009. URL: <http://litteratura.org/poetry/2025-valerii-nugatov-poeziya-posle-adobephotoshop.html>.

47. См. подробнее: Арсеньев П. Техника чтения 2.0, или Поэзия после блогов // Транслит. Литературно-критический альманах. 2011. № 9. С. 56–63.

48. «Каждый день распластывает нас на 10 деятельностей. Поэтому мы ходим в кино» (Тынянов Ю. Указ. соч. С. 322).

и Жана Кокто<sup>49</sup> соответственно, то электронные инструменты и протоколы письма (включая и вытекающие из них манеры общения и мыслительные повадки) все еще сохраняют свой тревожный и эвристический потенциал.

Основное опасение связано здесь уже не с «железом», то есть не с сугубо материальным ограничением (как дефицит бумаги<sup>50</sup>) или механическим вторжением инструментов письма в творческую *машинерию* индивида (что тот претворял в экспрессивные жесты броска, пощечины или судороги), но с «софтом», то есть с аппаратными или даже программными ограничениями психического механизма (памяти или внимания) и вторжением постиндустриальных техник обмена и хранения информации, (де)формирующих когнитивные репертуары письма и чтения.

Выделяя две базовые операции «удара» и «нажима» в своей феноменологии труда, уже Алексей Гастев отмечал, что со временем общество будет все больше переходить от жеста удара к культуре и экономии жеста нажатия, «соприкосновения с обрабатываемым предметом, движению плавному»<sup>51</sup>. Так, если прежние инструменты требовали вовлечения всего тела рабочего, то механизированные фабрики — только тактильной периферии оператора, что превращало работу в практику столь же психическую, сколь и физическую. В университете-фабрике рабочий будет обучаться жестам, переходным между моторной манипуляцией и коммуникативной операцией, что вполне можно сравнить с репертуаром жестикологии пользователей современных мобильных устройств<sup>52</sup>.

49. См. «Орфей» Жана Кокто (Orfeo — Radio transmission) // YouTube. 11.06.2008. URL: <https://youtu.be/Dn8m6GwC-jA>.

50. Чувствительность к которому сохраняют еще Блок в «Двенадцати» и футуристы, печатающие свои книжки на обоях и извлекающие очарование своих изданий из этого дефицита.

51. Гастев А. Восстание культуры // Он же. Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. М.: Экономика, 1966. С. 51.

52. Кроме того, наличие у Гастева такого понятия, как «трудовая установка», позволяет говорить о нем как об авторе марксистской версии кибернетики (словом «кибернетика» активно пользуется и сам Гастев). Согласно автору концепции научной организации труда, статистика и информация столь же важны для современной фабрики, как и заводское оборудование, что уже предполагало необходимость развития сложных систем информационного управления, а также подготовки специалистов, способных переводить индустриальные операции в цифры и фигуры. Наряду с этой кинематикой культуры у поэта Гастева существовал и проект технологизации слова, рассмотрение которого выходит за пределы жанра комментированной сноски.

Именно поэтому в случае жестикуляции, возникающей в ответ на постиндустриальные травмы столкновения с современными техниками производства и передачи данных, нужно говорить не только о «судороге руки», но также и о возрастающей «нагрузке на глаза» и особым образом «подвешенном языке», то есть об инструментальных метафорах психокоммуникативной активности, не только о жестах письма, но и, возможно, даже в первую очередь о жестах чтения. Уже для Свистонова это были практически нераздельные<sup>53</sup>.

### Случай 3. Гертруда Стайн и «высокогазетный жанр»

Сегодня каждый потребляет столько информации, что теряет всякий здравый смысл.

Гертруда Стайн

В английском оригинале вынесенная в эпиграф формула звучит еще удачнее — *common sense*: не только «здравый смысл», но и то самое кантовское «общее чувство». И хотя в этих словах все еще слишком много социальной психологии, ее уже теснит медиологическая интуиция. Кроме того, это все еще информация, которую остается надежда «переварить», претворить в знание, пусть и производится она уже в (пост)индустриальных масштабах и таком же качестве. Такие способы производства знания (обработки информации) и избыточная материальность порождают и соответствующий эстетический жест (движение скорее глаз, чем рук, скорее чтения, чем письма). Точнее даже, это жест не чтения, но *просматривания* текстов (*reading at it*<sup>54</sup>), «захватывающего и утомительного», не существовавший до Стайн протокол взаимодействия между материальностью текста и жестикулирующим субъектом.

Еще учитель Стайн Уильям Джеймс, будучи убежденным эмпиристом, был склонен рассматривать «поток сознания» как расстройство, вызванное общественными нравами и индивидуальными пороками чтения. Но уже сама Стайн видит в этом, во-пер-

53. «Свистонов лежал в постели и читал, т. е. писал, так как для него это было одно и то же» (см.: Вагинов К. Труды и дни Свистонова. М.: Директ-медиа, 2014. С. 8).

54. ...*everybody ought to be reading AT IT or it* — пишет Гертруда Стайн о своей ранней книге *Making Americans*. И этим выражением озаглавлен раздел о ней в недавней книге: Stephens P. *Poetics of Information Overload*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

вых, скорее технологическое, чем психологическое следствие, а во-вторых, не столько производственную травму столкновения с определенной материальностью информации, сколько эстетическую возможность нового жеста. Она начинает систематически применять повествовательную технику «потока сознания», обживающую этот новый протокол между избыточностью информационной среды и новыми идиосинкразиями индивида. Такую практику чтения и вообще восприятия Барбара Уилл называет «внимательной невнимательностью»<sup>55</sup> (что опять же можно возводить и к кантовскому «удовольствию от неудовольствия»). Посредством письменной эмуляции жеста «частичного продолженного внимания» (*continuous partial attention*) Стайн отучает нас<sup>56</sup> читать подряд, читать каждое слово (и, что не менее важно, делать это вслух) и учит быть *рассредоточенными* (как это полагается всякому пользователю новых информационных технологий в глазах адепта традиционных), или *сосредоточенными по-новому*.

Чтобы оценить новаторство жеста Стайн, позволительно сравнить ее работу с ближайшими современниками. Если Джеймс, как было сказано, еще пытается бороться с новой практикой восприятия, а Джойс — привилегировать трансцендентально насыщенные моменты эпифании (это примеры стратегии огораживания), то Стайн радикализует эмпиризм своего учителя в стремлении к непосредственной длительности данных опыта. Впрочем, в этом она все равно оказывается осторожнее опытов «литературы факта», также реагировавшей на новые технологии фиксации и скорость передачи данных, требуя передачи «сырого, минимально деформированного материала». «Сырой материал» советских фактографов оказывался еще более непосредственным, должен был всегда, даже при письменной фиксации, сохранять как бы внешний (по отношению к сознанию) характер и с трудом конвертировался в эмпиристские термины уже освоенных сознанием «данных опыта».

Если для «литературы факта» *индустриализация языка* (термин Григория Винокура) — уже принятая реальность, то Стайн, по достоинству оценив ее эстетические перспективы, как будто сопротивляется ее социальным следствиям (в чем и заключает-

55. Will B. Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius". Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2000. P. 55.

56. Ср. ниже у Моретти: «Нам нужен небольшой договор с дьяволом: мы умеем читать тексты, теперь нужно научиться *не читать их*» (Моретти Ф. Указ. соч. С. 83).

ся отличие модернизма от авангарда). В то время как Шкловский в пору своего участия в работе «Нового ЛЕФа» пишет о «высоко газетном материале, в котором данные действительности по возможности не подвергаются деформации»<sup>57</sup>, Гертруду Стайн настораживает прагматический парадокс дейксиса настоящего момента (новости вчерашнего дня сегодня оказываются «старостями»), заставляя занимать все большую эстетическую дистанцию. Та оперативная коммуникативная среда, которая была мечтой советских производственников, претит Стайн, и это чувство времени она называет ложным (*false sense of times of newspaper world*<sup>58</sup>), а ее ответным повествовательным жестом становится «продолженное» или «расширенное» настоящее грамматическое время<sup>59</sup>. Ее интересуют не столько исторические события и мировые новости (ставшие наконец впервые доступными в таком объеме благодаря телетайпу, вдохновение приемом — но не материалом — которого можно обнаружить в письме Стайн), но только *событийность* самого высказывания. Другими словами, изобретенный Стайн жест «частичного продолженного внимания» приветствует возрастание объема и контингентности информации, представляя собой первые эксперименты с акселерацией сознания на письме, но одновременно сохраняет связь с модернистскими эстетическими протоколами.

Возможно, чтобы продолжить наиболее современным примером перераспределения нагрузки с жестов рук на движения зрачков, стоит привести уже упоминавшийся метод «дальнего чтения» Франко Моретти. Его можно рассматривать как изобретательное преодоление профессиональной деформации (чтения), которая аналогична производственным травмам (письма) персонажей Гоголя и рассказчика Вальзера и характеризуется чрезвычайной загруженностью текстами, но по технологической оснастке наиболее близка опыту самой Стайн.

57. «Книга С. Третьякова представляет высоко газетный материал, то есть такой литературный материал, в котором данные действительности по возможности не подвергаются деформации» (Шкловский В. Несколько слов о четырехстах миллионах // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000. С. 399).

58. Stein G. A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein / R. B. Haas (ed.). L.A.: Black Sparrow, 1971. P. 33.

59. О связи нарративных изобретений с грамматикой глагольного времени см.: Аванесян А., Хенниг А. Указ. соч.



## Случай 4. Франко Моретти и зум-литературоведение

Помимо эпистемологических импликаций метода Моретти и того, как трансформируется сам объект «количественного литературоведения», нас будет интересовать в данном случае то, какую жестикуляцию, методологическую пластику (и, как следствие, оптику) подразумевает «дальнее чтение».

Для Виктора Шкловского автомобиль был моделью действия как повествовательного механизма, так и теоретического вдохновения.

Вторжение техники в самую ткань существования, изменившее язык, привычки, структуру обыденности, во многом обусловило возникновение формалистической теории, поставившей проблему конструкции выше любых сущностных вопросов<sup>60</sup>.

Аналогично «вторжению» индустриальной техники в жизнь начала века наступление постиндустриальных техник обмена и манипуляции данными точно так же обуславливает многие современные аналитические жесты. И «квантитативный формалист» Моретти, наверняка пользователь мобильных интерфейсов, субъективирует другую технологию и осваивает другую методологическую пластику.

То, что предлагает метод Моретти, есть жест *зумирования*. Сохраняя присягу формалистской логике конструкции и структурной оптике обозримой алгебраизации, он включает третью позитивистскую скорость и стремится преодолеть всякую герменевтическую гравитацию, чтобы увидеть историю литературы с большой высоты, практически с орбитальной дистанции или из позиции гегелевского Абсолюта. Столь странный союз позитивистского и диалектического дает нечто вроде инфографического литературоведения. Тем самым жанр инфографики, этой секуляризованной страсти к таксономизации, оказывается уделом некоего подслеповатого наблюдателя с большого расстояния<sup>61</sup>. Та-

60. См.: Левченко Я. «Революция включила скорость и поехала...» Броневики в прозе Виктора Шкловского // Шкловский В. Б. Два броневики. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2015.

61. Михаил Куртов предлагает рассматривать рост интереса к исследованиям, основанным на *Big Data*, в качестве гомологичного увлечением астрологией в Средневековье: «Позднесредневековое увлечение астрологией... обнаруживает переключки с исследованиями, основанными на *Big Data*: устанавливаемые в последних контринтуитивные корреляции (например, между количеством коммерческих сделок и фазами Луны) явля-

кой методологический дауншифтинг гуманитарных наук — их последняя попытка выглядеть более естественными, — разумеется, вызвана широким институциональным кризисом, но также сравнима с импрессионистическим изобретением или «революцией цветowego пятна в живописи», которая в свое время была также поставлена перед необходимостью перевооружения под угрозой упразднения.

Если ранний, «качественный» формализм праздновал «неузнавание», одновременно наивное и мастеровитое, фраппированность видимым при приостановке работы понятийных механизмов, то в случае позднего, «количественного» формализма оптически-когнитивной метафорой может быть названо нечто противоположное, то есть, скорее, юмовское *узнавание (в общих чертах)*. Это узнавание отправляется из не менее загадочной инстанции — подслеповатого, но прозорливого как *вследствие* перегруженности информацией, собранной к началу XXI века, так и с тактической *целью* «увидеть целое», словом, скорее дальнзоркого наблюдателя. Такая эпистемологическая перспектива «стратегически убывающего зрения» порождает соответствующие ей когнитивные практики и культурные стили: «пакетное чтение», а также новый тип «усталого» читателя (угадываемый уже в персонажах Борхеса, перегруженных информацией).

Если все же вернуться от теории, *рассматривающей* литературу в эпоху изобилия данных, к поэтической практике, то необходимо показать, что происходит с авторами, осознающими себя в новой информационной среде, субъективирующими постиндустриальные технологии и технологизирующими собственную писательскую субъективность. Другими словами, в заключение пойдет речь о — коррелятивном «дальнему чтению» — быстром письме и попытках выработать поэтику эпохи информационных перегрузок.

\* \* \*

Перепроизводство культурной информации и чувственных раздражителей было предметом беспокойства еще модернистов. Уже Томас Элиот и Эзра Паунд стремились в своих поэтиках выработать техники чтения для стремительно возрастающих объемов культурной информации, всех нас превращающих больше в читателей,

ются результатом прослеживания предполагаемых сверхдлинных причинных цепочек, какими, быть может, являются и сами астрологические синхронизмы». Подробнее см.: Куртов М. Генезис графического пользовательского интерфейса. К теологии кода. СПб.: Транслит, 2014. С. 82–83.

чем в писателей. А медиологически чувствительный Ницше говорил о вреде исторической информации и предлагал нетривиальное решение сознательной целительной амнезии<sup>62</sup>. Аутентичность культурного знания терялась, впрочем, не столько вследствие роста его объема, но в связи с показателем второго порядка — «несовершенными» механизмами, его организации: не хватало именно жестов, организующих знание. Таким образом, эффект информационных перегрузок можно не ограничивать даже модернизмом, а рассматривать как призрак, постоянно преследовавший накопление знания и развитие инструментов его передачи и хранения, начиная с Платона. Как известно, некогда и сама медиакогнитивная процедура письма подозревалась в том, что разучит людей мыслить самостоятельно<sup>63</sup>. Однако этот жест закрепился в человеческой практике, и сейчас на очереди его разросшаяся аппаратура, которая продолжает содействовать дальнейшему «выносу мозга» и еще большему его перераспределению в пользу среды.

Итак, в каждый момент эволюции инструментов записи и способов хранения информации знание рискует становиться все в меньшей степени мастерством и все в большей — инженерией, то есть переживать (пост)индустриализацию (как это произошло в живописи<sup>64</sup> и других сферах обращения знаков). И если модер-

62. Ницше Ф. Несвоевременные размышления. О пользе и вреде истории для жизни // Соч. М.: Мысль, 1990. Т. 1. Ч. 2.

63. «У Платона в конце диалога „Федр“ есть такой пример: Гермес, предполагаемый изобретатель письменности, демонстрирует фараону Таммузу изобретение, которое позволит людям помнить то, что иначе пропадет в забвении. Фараон не рад и говорит: „Хитроумный Тот! Память — дивный дар, ее надо постоянно поддерживать. Из-за твоего изобретения у людей испортится память. Они будут вспоминать не благодаря внутреннему усилию, а благодаря внешней поддержке“. Согласимся с этим фараоном. Письмо, как всякая новая техническая поддержка, ослабляет силу человека. <...> Фараон выразил исконный страх — страх, что новая техника отменит или разрушит нечто хорошее, плодоносное, самоценное и духовное. Фараон будто бы показал сначала на письмена, а затем на идеальный символ человеческой памяти и сказал: „Это (то есть письмена) убьет то (то есть память)“. В „Соборе Парижской Богоматери“ Гюго Клод Фролло показывает сначала на книгу (книги только начали печатать в то время), потом на свой собор и говорит: „Это убьет то“. См.: Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст (Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 года) // Библиотека Гумер. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Int\\_Gutten.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php).

64. Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Издательство Института Гайдара, Москва, 2012.

нисты еще могли себе позволить позиционные бои с массовой информацией (но не массовой культурой — она для них всегда оставалась достоянием одиночек), то послевоенным письменным работникам пришлось обживаться уже в ситуации систематического перепроизводства данных. Однако, как и бывало со всякой новой инструментальной прошивкой, грозившей окончательным «выносом мозга», в ней же обнаруживались новые сценарии его дальнейшего разрастания и, следовательно, пространство для гуманитарных изобретений. Параллельно с переходом к постиндустриальному производству стремительно удешевлялось производство слов, позволяя увеличивать свои «рынки сбыта». Еще в первой половине XX века большая часть жителей планеты была неграмотна (нас интересует сейчас только история экспансии медиального аппарата, а не социальные причины и следствия этого положения вещей), но к 1960-м годам алгоритмизированное производство уже позволяет сбыт слов *сотнями тысяч*<sup>65</sup>. Вследствие этой новой коммуникативной экономии остается только два варианта: сохранять отдельные привилегированные регионы письма с помощью культурной политики огораживаний или изобретать новые *жесты чтения*.

В цене (и статусе произведения), таким образом, оказывается не просто очередное количество строф конкретного автора, но создаваемые (зачастую анонимно или распределенно) инструменты навигации в наличном переизбытке, с одной стороны, и заградительные алгоритмы аутентичности — с другой. Либо прекарная диссеминация данных, либо подозрительно целостные картины. Консервативные сомнения в отношении того, сможет ли человеческий мозг усвоить очередное техническое расширение, беспрепятственно росли. Коль скоро за синтез всегда отвечала композиционистская способность или способность к *слаганию*<sup>66</sup>, именно поэзия оказалась на переднем крае этого производственного фронта, этой сборочной линии. Какую же форму приняла эта техника творчества?

Гипотеза данного текста заключается в том, что наиболее изобретательными поэтиками стали считаться те, что развивались

65. Кено Р. Сто тысяч миллиардов стихотворений / Пер. Т. Бонч-Осмоловской. М.: Грантъ, 2002.

66. Тракта о творчестве Эдгара По назывался *Philosophy of Composition*, что позволяет связать риторику и *digital humanities*. См.: Гусейнов Г. Риторика и новая техника представления знания // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 338–347.

в направлении от *мнемонических* техник<sup>67</sup> к алгоритмам *стирания*<sup>68</sup>. В этом смысле экспонирование баз данных является таким же формальным приемом группировки материала, как и рифма: если изобретение последней мотивировано мнемотехнической задачей, то первое уже демонстрирует попытку художественно справиться с избытком информации. Всякий текст, претендующий на сохранение в нетронутом виде, можно называть *письмом-памятью*; все, что ближе к инструменту фильтрации, то есть контролируемого забывания, стоит понимать уже как *технику чтения*. Новым поэтическим алгоритмам приходится ориентироваться в своей конструкции на скорость/длительность и прочие характеристики современного опыта чтения. Хотя среди попыток субъективации информационной перегрузки не обходится и без казусов: таковы, к примеру, мобильные приложения, созданные для поддержания интереса к жанру романа-эпопеи (и, разумеется, провалившиеся в этом). И все же если с избытком информации, приводящим к дефициту внимания, была призвана бороться такая когнитивная технология, как риторика, то поэтика всегда была обязана предлагать инструменты выработки у аудитории именно новых способов чувствования.

В заключение отметим, что причины сегодняшнего (наследующего модернистскому) разрыва между экспериментальной и медиаспецифичной поэзией, с одной стороны, и «официальной культурой версификации», с другой стороны, связаны не просто с резким неравенством в объеме потребления информации, но с вытекающими из этого неравенства и инкорпорированными различиями в способах потребления информации. Грубо говоря, ответом на современные информационные перегрузки, затрагивающие сегодня всех пользователей электронных устройств, может быть как желание вести арьергардные бои за безвозвратно утраченную трансцендентальную и эмоциональную цельность, так и изобретение определенного жеста, ставка на художественное выражение самого инфоразрыва и текстовой шизофрении<sup>69</sup>.

67. Подробнее см.: Гронас М. Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха // Новое литературное обозрение. 2012. № 114. С. 223–248.

68. Подробнее см.: Арсеньев П. Вынос мозга: от мнемотехники прошлого к искусству стирания будущего / Доклад на симпозиуме «*Total recall*: память как застывшая информация?», 29–30 мая 2016 года, СПбГУ, факультет свободных искусств и наук (в печати).

69. Так, Беньямин пишет «Аркады» (так и не заканчивая их), сетуя на усугубляющуюся фрагментарность современной ему культуры и одновременно обращаясь к форме фрагментов, имеющей к тому моменту уже

Примечательно, что эта оппозиция или континуум не является проекцией политической логики правого-левого, но квалифицирует защитников цельности и акселерационистов литературной формы только по различному отношению к самим средствам медиакогнитивного производства. Можно даже сказать, что сегодня наиболее примечательным образом условно авангардные и рутинерские поэтики разделяются не по технике письма, а по *технике чтения* (и жестам, которые ими подразумеваются) — книги с карандашом, ленты на телефоне, аудиокниги, электронной переписки и т. д. Именно в соответствии этим различиям в жестах чтения выстраиваются и авторские поэтики и, как далекое следствие, лагеря в литературном процессе.

Впрочем, у постиндустриальных травм письма-чтения есть и довольно очевидный институционально-микросоциологический субстрат: технологический эффект «захлестывающей информации» распределяется неравно, и в большей степени захлестывает она счастливых обладателей нестабильной занятости. Эффект информационных перегрузок особенно ощущается в том случае, если вместо того, чтобы изо дня в день в одной и той же лаборатории или зале библиотеки заниматься изучением хордовых или перекрестной рифмовки, сегодня вы готовите доклад о независимых *small press*, завтра — подаете заявку на резиденцию для досъемки фильма о Гоголе, параллельно готовите цикл мероприятий о постдраматическом театре, а вообще все это время пытаетесь собрать книгу своих стихов. Собственно, поэты были всегда столь чувствительны к возрастанию информационной нагрузки и ее медиологическим аспектам не столько из-за особой чувствительности к процедурам и инструментам письма, но и из-за особой нестабильной занятости и вызванной этим необходимостью быть чувствительным скорее к переходам, чем к статичным состояниям. Обратить этот недостаток (с точки зрения традиционной занятости традиционных литературных техник) в преимущество и позволяет «коллапс руки».

что-то вроде традиции, идущей от романтиков. Другими словами, критика «оскуднения искусства повествования» сочетается с попыткой пройти технологически вызванное отчуждение насквозь и изобрести в ответ жест коллажа или апроприации, который его художественно преодолет.

## Библиография

- Foucault M. Dits et Écrits. Vol. I. P.: Gallimard, 1994.
- Foucault M. Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy. P.: Ecole des hautes études en sciences sociales, 2011.
- Mallarmé S. Les loisirs de la poste. P.: Cendres, 1998.
- Orfeo — Radio transmission // YouTube. 11.06.2008. URL: <http://youtu.be/Dn8m6GwC-jA>.
- Récanați F. La transparence et l'énonciation: pour introduire à la pragmatique. P.: Seuil, 1979.
- Stein G. A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein / R. B. Haas (ed.). L.A.: Black Sparrow, 1971.
- Stephens P. Poetics of Information Overload. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Will B. Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius". Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2000.
- Аванесян А., Хенниг А. Поэтика настоящего времени. М.: РГГУ, 2014.
- Арсеньев П. Видеть за деревьями лес: о дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // Новое литературное обозрение. 2017. № 148.
- Арсеньев П. Вынос мозга: от мнемотехники прошлого к искусству стирания будущего. Доклад на симпозиуме «Total recall: память как застывшая информация?», 29–30 мая 2016 года, СПбГУ, факультет свободных искусств и наук.
- Арсеньев П. К конструкции прагматической поэтики // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 120–132.
- Арсеньев П. Литература чрезвычайного положения // Транслит. Литературно-критический альманах. 2014. № 14. С. 40–52.
- Арсеньев П. Предисловие редактора // Транслит. Литературно-критический альманах. 2014. № 14.
- Арсеньев П. Техника чтения 2.0, или Поэзия после блогов // Транслит. Литературно-критический альманах. 2011. № 9. С. 56–63.
- Арсеньев П. Язык дровосека: транзитивность знака против теории «бездельничающего языка» // Что нам делать с Бартом? / Под ред. С. Зенкина, С. Фокина. М.: НЛО, 2018.
- Беньямин В. Автор как производитель // Логос. 2010. Т. 20. № 4. С. 122–142.
- Бодлер Ш. Галантный стрелок // Он же. Парижский сплин. Стихотворения в прозе. М.: Рипол Классик, 2003.
- Бодлер Ш. Потеря ореола // Он же. Парижский сплин. Стихотворения в прозе. М.: Рипол Классик, 2003.
- Бодлер Ш. Собака и флакон // Он же. Парижский сплин. Стихотворения в прозе. М.: Рипол Классик, 2003.
- Вагинов К. Труды и дни Свистонова. М.: Директ-медиа, 2014.
- Вальзер Р. Разбойник. М.: Митин журнал, 2005.
- Гастев А. Восстание культуры // Он же. Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. М.: Экономика, 1966.
- Глазова А. Писчая судорога Роберта Вальзера // Вальзер Р. Разбойник. М.: Митин журнал, 2005.
- Гронас М. Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха // Новое литературное обозрение. 2012. № 114. С. 223–248.

- Гротовский Е. Он не был целостным и не был самим собой // Он же. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с польск., сост., вступ. ст. и прим. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
- Гусейнов Г. Риторика и новая техника представления знания // Новое литературное обозрение. 2016. № 138. С. 338–347.
- Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. М.: Издательство Института Гайдара, Москва, 2012.
- Де Нерваль Ж. Аврелия // Он же. Мистические фрагменты. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001.
- Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике: В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998.
- Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе. М.: РГГУ, 2012.
- Кено Р. Сто тысяч миллиардов стихотворений. М.: Грантъ, 2002.
- Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.
- Корчагин К. Раздвижение и ускользание // Новый мир. 2016. № 8.
- Куртов М. Генезис графического пользовательского интерфейса. К теологии кода. СПб.: Транслит, 2014.
- Латур Б. Почему выдохлась критика? От реалий фактических к реалиям дискуссионным // Художественный журнал. 2015. № 93. С. 14–32.
- Левченко Я. «Революция включила скорость и поехала...» Броневики в прозе Виктора Шкловского // Шкловский В. Б. Два броневика. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2015.
- Лейрис М. О литературе, рассматриваемой как тавромахия // Он же. Возраст мужчины. СПб.: Наука, 2002.
- Машре П. К теории литературного производства // Транслит. Литературно-критический альманах. 2014. № 15–16. С. 7–26.
- Мейясу К. Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме // Носорог. 2014. № 1. С. 179–223.
- Моретти Ф. Дальнее чтение. М.: Издательство Института Гайдара, 2016.
- Ницше Ф. Несвоевременные размышления. О пользе и вреде истории для жизни // Он же. Соч. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
- Нугатов В. fAKE. Стихи 2004–2008 годов. Тверь: KOLONNA; Митин журнал, 2009.
- Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985.
- Томэ Д., Шмид У., Кауфманн В. Вторжение жизни. Теория как тайная автобиография. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017.
- Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 227–252.
- Хармс Д. Мелочи // Он же. Полн. собр. соч. Т. 5. М.: Академический проект, 1997.
- Шаламов В. <О моей прозе> // Он же. Собр. соч.: В 4 т. М.: Художественная литература; Вагриус, 1998.
- Шкловский В. Несколько слов о четырехстах миллионах // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000.
- Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Публичная лекция на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 года.



THE HAND'S COLLAPSE: INDUSTRIAL INJURIES OF WRITING  
AND THE INSTRUMENTAL METAPHOR OF METHOD

PAVEL ARSENEV. Candidat pré-doctorat, lartpaulars@gmail.com.  
Faculté des lettres, Département de langue, littérature et civilisation russe,  
Uni Bastions 5, rue de Candolle, Genève CH-1211, Switzerland.

*Keywords:* pragmapoetics; mediology; anthropology of writing; Stéphane Mallarmé;  
Robert Walser; Franco Moretti; Gertrude Stein.

The article discusses the gestural nature of the act of writing: how this act occurs and is experienced, which materials are involved in or provoke the gesture, and finally the (oftentimes traumatic) consequences caused by these media-anthropological assemblages. At the intersection of the individual gestural phantasm and some exact materiality of writing of a particular historical epoch, some heterogeneous and always unstable *writing tool* or *device* would emerge. Along with briefly outlining the theoretical foundation for this model of equating writing tools with different instruments (and corresponding actions), the article analyses a number of concrete examples of such instrumental assemblages and the types of negotiations, concessions and conflicts (breakdowns and injuries) that occurred between the materiality and anthropology of writing.

The first part of the article discusses industrial gestures and traumas of writing, always having to do with the shortcomings of the medium and some corresponding manual effort (and, consequently, hand injury and maladies). The article analyses the cases of Robert Walser's *expansive writing* and "writing cramps," along with Stéphane Mallarmé's "axiomatic" gesture of *throwing dice*. The second part of the article analyses the largely reading-related post-industrial gestures of writing (thus focusing on movements of eyes, not hands). The latter emerges through the information overload experienced by writers and researchers from the beginning of the 20th century: the article analyses the "continuous partial attention" and "*reading at*" texts developed in Gertrude Stein's writings, as well as the latest plastics and optics of the humanities in Franco Moretti's *distant reading* method.

DOI: 10.22394/0869-5377-2017-6-23-54

*References*

- Foucault M. *Dits et Écrits. Vol. I*, Paris, Gallimard, 1994.  
Foucault M. *Le beau danger. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2011.  
Mallarmé S. *Les loisirs de la poste*, Paris, Cendres, 1998.  
Orfeo — Radio transmission. *YouTube*, June 11, 2008. Available at: <http://youtu.be/Dn8m6GwC-jA>.  
Récánati F. *La transparence et l'énonciation: pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.  
Stein G. *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein* (ed. R. B. Haas), Los Angeles, Black Sparrow, 1971.  
Stephens P. *Poetics of Information Overload*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.  
Will B. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, Edinburgh, University of Edinburgh Press, 2000.

- Avanessian A., Hennig A. Поэтика настоящего времени [Prasens: Poetik eines tempus], Moscow, RSUH, 2014.
- Arsen'ev P. Videt' za derev'iami les: o dal'nem chtenii i spekulativnom povorote v literaturovedenii [To See The Trees for the Forest: On Distant Reading and Speculative Turn in Literary Studies]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2017, no. 148.
- Arsen'ev P. Vynos mozga: ot mnemotekhniki proshlogo k iskusstvu stiranja budushchego [Blowing Mind: From Mnemotechnics of the Past to the Art of Erasing Future]. Speech at "Total recall: memory as petrified information?" workshop, May 29–30, 2016, SPbSU, faculty of liberal arts and sciences.
- Arsen'ev P. K konstruktсии pragmaticheskoi poetiki [To the Construction of Pragmatic Poetics]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2016, no. 138, pp. 120–132.
- Arsen'ev P. Literatura chrezvychainogo polozheniia [Literature of the State of Emergency]. *Translit. Literaturno-kriticheskii al'manakh*, 2014, no. 14, pp. 40–52.
- Arsen'ev P. Predislovie redaktora [Editor's Foreword]. *Translit. Literaturno-kriticheskii al'manakh* [Translit. Literary-Critical Almanac], 2014, no. 14.
- Arsen'ev P. Tekhnika chteniia 2.0, ili poeziia posle blogov [Technique of Reading 2.0, or Poetry after Blogs]. *Translit. Literaturno-kriticheskii al'manakh* [Translit. Literary-Critical Almanac], 2011, no. 9, pp. 56–63.
- Arsen'ev P. Iazyk drovoseka: tranzitivnost' znaka protiv teorii "bezdel'nichaiushchego iazyka" [Tongue of a Lumberjack: the Transitivity of Sign against the Theory of "Dawdling Language"]. *Chto nam delat' s Bartom?* [What to Do with Barthes?] (eds S. Zenkin, S. Fokin), Moscow, New Literary Observer, 2018.
- Benjamin W. Avtor kak proizvoditel' [Der Autor als Produzent]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2010, vol. 20, no. 4, pp. 122–142.
- Baudelaire Ch. Galantnyi strelok [The Gallant Marksman]. *Parizhskii splin. Stikhotvoreniia v proze* [Paris Spleen. Prose Poems], Moscow, Ripol Klassik, 2003.
- Baudelaire Ch. Poteria oreola [Loss of a Halo]. *Parizhskii splin. Stikhotvoreniia v proze* [Paris Spleen. Prose Poems], Moscow, Ripol Klassik, 2003.
- Baudelaire Ch. Sobaka i flakon [The Dog and the Vial]. *Parizhskii splin. Stikhotvoreniia v proze* [Paris Spleen. Prose Poems], Moscow, Ripol Klassik, 2003.
- Vaginov K. *Trudy i dni Svistonova* [Works and Days of Svistov], Moscow, Direkt-media, 2014.
- Walser R. *Razboinik* [Der Rauber], Moscow, Mitin zhurnal, 2005.
- Gastev A. Vosstanie kul'tury [The Rise of Culture]. *Kak nado rabotat'. Prakticheskoe vvedenie v nauku organizatsii truda* [How to Work. Practical Introduction to the Science of Labour Organisation], Moscow, Ekonomika, 1966.
- Glazova A. Pischaia sudoroga Roberta Val'zera [Writing Spasm of Robert Walser]. In: Walser R. *Razboinik* [Der Rauber], Moscow, Mitin zhurnal, 2005.
- Gronas M. Naizust': o mnemonicheskom bytovanii stikha [By Rote: On Mnemonic Being of a Verse]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2012, no. 114, pp. 223–248.
- Grotovskii E. On ne byl tselostnym i ne byl samim soboi [He Wasn't Whole and He Wasn't Himself]. *Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku* [From the Poor Theatre to the Art as Conductor], Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 2003.
- Guseinov G. Ritorika i novaia tekhnika predstavleniia znaniia [Rhetoric and New Technique of Knowledge's Representation]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2016, no. 138, pp. 338–347.

- De Duve Th. *Zhivopisnyi nominalizm. Marsel' Diushan, zhivopis' i sovremennost'* [Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité], Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gaidara, Moskva, 2012.
- De Nerval G. Avreliia [Aurelia]. *Misticheskie fragmenty* [Mystical Fragments], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2001.
- Genette G. *Figury: raboty po poetike: V 2 t.* [Figures: Works in Poetics: In 2 vols], Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh, 1998.
- Sasse S. *Iad v ukho: ispoved' i priznanie v russkoi literature* [Wortsunden: Beichten und Gestehen in der russischen Literatur], Moscow, RSUH, 2012.
- Keno R. *Sto tysiach milliardov stikhotvorenii* [Cent mille milliards de poèmes], Moscow, Grant', 2002.
- Kovtunova I. I. *Poeticheskii sintaksis* [Poetical Syntax], Moscow, Nauka, 1986.
- Korchagin K. Razdvizhenie i uskol'zanie [Moving Apart and Withdrawal]. *Novyi mir* [New World], 2016, no. 8.
- Kurtov M. *Genezis graficheskogo pol'zovatel'skogo interfeisa. K teologii koda* [Genesis of GUI. To the Theology of Code], Saint Petersburg, Translit, 2014.
- Latour B. Pochemu vydokhlyas' kritika? Ot realii fakticheskikh k realiiam diskussi-onnym [Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 2015, no. 93, pp. 14–32.
- Levchenko Ia. "Revoliutsiia vkluchila skorost' i poekhala..." Bronevik v proze Viktora Shklovskogo ["Revolution Turned On the Speed, and Here It Goes..." Armored Car in Prose of Viktor Shklovsky]. In: Shklovsky V. B. *Dva bronevika* [Two Armored Cars], Salamandra P.V.V., 2015.
- Leiris M. O literature, rassmatrivaemoi kak tavromakhiia [De la littérature considérée comme une tauromachie]. *Vozrast muzhchiny* [L'Âge d'homme], Saint Petersburg, Nauka, 2002.
- Macherey P. K teorii literaturnogo proizvodstva [To the Theory of Literary Production]. *Translit. Literaturno-kriticheskii al'manakh* [Translit. Literary-Critical Almanac], 2014, no. 15–16, pp. 7–26.
- Meillassoux Q. *Chislo i sirena. Chtenie "Broska kostei" Mallarme* [Le nombre et la sirène: Un déchiffrement du "Coup de dés" de Mallarmé]. *Nosorog* [Rhinoceros], 2014, no. 1, pp. 179–223.
- Moretti F. *Dal'nee chtenie* [Distant Reading], Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2016.
- Nietzsche F. Nesvoevremennye razmyshleniia. O pol'ze i vrede istorii dlia zhizni [Unzeitgemässe Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben]. *Soch. T. 1* [Works. Vol. 1], Moscow, Mysl', 1990.
- Nugatov V. *fAKE. Stikhi 2004–2008 godov* [fAKE. Poems, 2004–2008], Tver: KOLONNA; Mitin Zhurnal, 2009.
- Stepanov Iu. S. *V trekhmernom prostranstve iazyka: Semioticheskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva* [In Three-Dimensional Space of Language: Semiotical Problems of Linguistics, Philosophy, Art], Moscow, Nauka, 1985.
- Thomä D., Schmid U., Kaufmann V. *Vtorzhenie zhizni. Teoriia kak tainaia avtobiografii* [Der Einfall dea Lebens. Theorie als geheime Autobiographie], Moscow, HSE, 2017.
- Tynianov Iu. Oda kak oratorskii zhanr [Ode as Oratorial Genre]. *Poetika. Istoriiia literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema], Moscow, Nauka, 1977, pp. 227–252.
- Kharmas D. Melochi [Little Things]. *Poln. sobr. soch. T. 5* [Complete Works. Vol. 5], Moscow, Akademicheskii proekt, 1997.

- Shalamov V. <O moei proze> [<On My Prose>]. *Sobr. soch.: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols], Moscow, Art Literature, Vagrius, 1998.
- Shklovsky V. Neskol'ko slov o chetyrekhstakh millionakh [A Few Words about 400 Millions]. *Literatura fakta: Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa* [Literature of Fact: First Sourcebook of the Left Front Artists] (ed. N. F. Chuzhak), Moscow, Zakharov, 2000.
- Eco U. Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst [From the Internet to Gutenberg: Text and Hypertext]. Public lecture, MSU, faculty of economics, May 20, 1998.