

Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024):

Political Poetry, Performativity, and the Internet

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Impressum

Die *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* (Print- und Digitalfassung) wird herausgegeben von:

Harald Schwaetzer (Philosophisches Seminar, Stuttgart), Christian Soffel (Sino-
logie, Universität Trier), Henrieke Stahl (Slavistik, Universität Trier)

Geschäftsführung und Kontakt

Prof. Dr. Henrieke Stahl
Fachbereich II: Slavistik
Universität Trier
Kontakt: stahl@uni-trier.de
Tel.: 0651/201-3234

Copyright

Dieser Band ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Die Lizenz sieht vor, dass die Artikel der Zeitschrift frei verwendet, verbreitet und in beliebigen Medien reproduziert werden dürfen unter der Bedingung, dass die/der Verfasser/in und diese Zeitschrift als Quelle unter Angabe von Jahr, Bandnummer und Seiten explizit genannt sind.

Für die Covergestaltung wurde das Motiv "Klang-Schiff" von Simone Frieling verwendet.

ISSN 2698-492X (Print)
ISSN 2698-4938 (Online)

Contents

Preliminary Note <i>Henriette Stahl</i>	5
Как научиться не писать стихи (текст-перформанс) <i>Павел Арсеньев</i>	7
Код-«мусор» – кривой почерк – опечатка: несовершенство как литературный приём в цифровой эре <i>Элен Руттен</i>	21
Дискурсивный коллаж в стихах Натальи Романовой <i>Нина Барковская</i>	55
Poezija kao luksuz i sredstvo preživijavanja <i>Dubravka Đurić / Aleksandar Bošković</i>	75
From Incoherence to Sustainability: Performance, Activism, and Social Media in the Most Recent Russian Poetry <i>Kyrill Korchagin</i>	89
Breaking-up the Canon of Literary Modernity: Classicism in the Eco-poetics of David Hinton and the Materialism of Zeng Shaoli. A Preliminary Outline of Epistemological Changes in Contemporary American and Chinese Lyricism <i>Frank Kraushaar</i>	111
«Вот скажем лицом я в Китае». Стереотипы и имаготипы Китая, китайца и китайского в практике обращения к чужому в геопоэтике и геоэстетике Дмитрия Пригова <i>Райнер Грюбель</i>	145
Performative Translation: Latvia's Orbita Group as a Post-Monolingual Heterotopia <i>Kevin M. F. Platt</i>	199

CYBERPUNK – GAME – POETRY: Rostislav Amelin's <i>SimStab</i> <i>Daniil Leiderman, Mark Lipovetsky</i>	227
--	-----



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Stahl, Henrieke: Preliminary Note. In: IZfK 12 (2024). 5.

Henrieke Stahl

Preliminary Note

This volume brings together contributions addressing the intersections of political poetry, performativity, and the internet. The essays are based on presentations given at workshops and conferences organized by the DFG Centre for Advanced Studies “Russian-Language Poetry in Transition: Poetic Forms of Dealing with Boundaries of Genre, Language, Culture and Society between Europe, Asia and America” (2017-2023). The conferences took place in 2018-2019, at a time when neither the coronavirus pandemic nor Russia’s brutal invasion of Ukraine were foreseeable, and the contributions have not been updated in light of these catastrophes.

The articles presented here deal with recent poetry and focus on the connection between politics, performativity, and the internet in multiple literatures and intercultural relations. Although the majority of these texts belong to the Russophone world, poetry from Serbia, Latvia, and China is also considered. The contributors demonstrate, on the one hand, how newer poetry softens genre distinctions and formally tends towards multimedia hybridization and, on the other, how it transcends or dissolves linguistic, cultural, and social boundaries.

Dr. Ekaterina Friedrichs and Ms. Lena Rosalin Schwarz were involved in preparing this publication for printing. We would like to thank them both for their careful review and wonderful cooperation.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Арсеньев, Павел: Как научиться не писать стихи (текст-перформанс). In: IZfK 12 (2024). 7-19.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-7caf-77cb

Павел Арсеньев

Как научиться не писать стихи (текст-перформанс)

How to learn not to write poetry

This text is a free and intradiegetic interpretation of what took place at dusk on the 15th of February in the city of Giessen, in the German federated state of Hesse, at one of the last conferences of Slavists on the very brink of the pandemic era.

Keywords: text-performance, textual art, poetic objects, machines and installations, techno-anthropology of writing, precarization of reading, informational overload.

...Когда предыдущая секция уже заканчивалась докладом одного культуролога и сына культуролога об одном поэте и сыне поэта, хотелось думать о разрубании цепей истории и целительной амнезии. Хотя в ту эпоху речь уже и шла о литературе от лица *game studies*, а сама так называемая поэзия уже и представляла собой скорее примеры текстовых квестов и образцы лингвистического дизайна, академические конференции продолжали воспроизводить телесные репертуары *key-speaker* и передавать идеалы из поколения в поколение.

Во время обеда, непосредственно предшествовавшего заключительной и собственно факультативной части одного из таких постпоэтических вечеров, царит уже слегка выходное настроение, вываливается солнце, и хочется сгонять в супермаркет за пивком. Но таковое оказывается в факультетской столовой, что весьма удобно – пусть и безалкогольное, а все же на душе делается легче, душе вообще на второй день конференции много не надо.

После этого все же необходимо сесть и подготовиться к выступлению, которое, хотя и будет проходить скорее по разряду мелкого академического

хулиганства, имеет за собой уже некоторую предысторию. За ее основу можно взять, ну, например, хотя бы гарвардскую лекцию прошлой зимы, а за риторическую тональность, ну, скажем, впервые случайно опробованный в Самаре, а затем продолжавший специфицироваться жанр лекции-перформанса, переживающий свою вот уже третью редакцию.

Поэзия (или конференция о ней) хороша тем, что, если вы приглашены к участию, вы можете предложить любые название и форму своего выступления, вы можете даже предложить рассказывать о том, «как научиться не писать стихи», скорее всего, этого никто не заметит в силу усталости глаз, автоматизма филологической точки зрения и, наконец, дефицита постоянных сотрудников, а самые зоркие сочтут, что это не такой уж плохой трюк.



Илл. 1: Афиша лекции-перформанса «Как научиться не писать стихи» в Университете Гиссена.

Поэтому, когда вам уже приносят доску, которая, как теперь же только и удастся выяснить, называется *flip-chart*, вам ничего не остается как приступить к своему мастер-классу со всей серьезностью.

В качестве множащихся предуведомлений сегодня идет 1) краткая история самого этого выступления, вырабатываемого полубессознательно, в ответ на просьбу «только что-нибудь попроще», а также 2) байка про студентов, которые просят посоветовать, как им быть после окончания

филфака, в ответ на что невозможно выдумать ничего лучше, как посоветовать *научиться не писать стихи*. Это одно из ключевых условий успешной карьеры в интеллектуальной сфере. Кроме того, эта способная показаться абсурдной только самой закоренелой и грубой аудитории рекомендация затрагивает сразу очень много струн в душе как филологической, так и общечеловеческой.

Во-первых, как знает сидящий в первом ряду профессор из Пенсильвании, автор предисловия уже не к одной поэтической книжке¹, что-то происходит со статусом самого поэтического ремесла, а также примыкающих к нему филологических техник, и звать невинных молодых людей в этот чудесный, старомодный и плохо оплачиваемый мир («за мной, мой читатель!») было бы попросту неэтично.

Во-вторых, уже внутри самого этого мира стали все чаще регистрироваться попытки тюнинга исследовательского аппарата и оцифровки исходного вдохновения. И это значит, что читать уже все написанное (так же, как раньше) никто не будет или будет некому. Как сказал по этому поводу поэт, «только google-книги читать, только google-мысли лелеять»...

Впрочем, мы отвлекаемся. Итак, эта контринтуитивная постановка вопроса – «как научиться не писать стихи» – словно следует из положительно решенного филологами вопроса «как научиться не читать тексты» а, к примеру, смотреть на них (не думая, не мигая)². Удержав первые пять-десять минут внимания гуманитарных исследователей, вы можете рассчитывать, что дальше оно волей-неволей начинает работать на вас, и вот уже обнаруживается, как это часто бывает в подобных случаях, целая «парадигма», состоящая из предшествующих интуиций по отказу от письма.³

В этот раз в нее, ко всем там уже накопленным, добавляется Чехов, которому – хоть он и не поэт – атрибутируют модернистский безнадежно-демократический боевой клич («Если можешь не писать – не пиши»), Кржижановский с его несколько картезианской версией («Уж настолько-то я поэт, что и стихов не пишу»), ну и далее по списку – Маяковский, Платонов, Хармс.⁴

И все же всегда остается вопрос: как *именно сегодня* не писать стихи?

Так, жест Маяковского уже можно признать существенным прогрессом литературных техник, поскольку он обнаруживает инструмент письма, вообще *выводит* процедуру письма *из себя*, выманивает его наружу – из статуса чисто трансцендентальной доблести («как сказаться душой»). И как только вопрос ставится в терминах «как делать стихи», это уже не совсем

¹ Platt (2018: 6-11).

² Арсеньев (2018: 16-34).

³ См. подробнее: Вила-Матас (2007).

⁴ Кржижановский С. (2010: 324-430). См. также об остальных приведенных случаях.

про то, чтобы их «писать».⁵ В данном случае, сообразно эпохе, в игру вступали индустриальные технологии и материальные объекты, которые начинают использоваться для письма, если верить письменным источникам, в самом начале последнего века до эры пандемии. Как писал поэт, пусть и в абстрактно-инструментальном смысле, «можно не писать о войне, но нужно писать войной»,⁶ и только значительно позже технически конкретизировал этот свой жест (фантазм) письма: «хочу, чтоб к штыку приравняли перо».⁷

Впрочем, мы снова отвлекаемся, хотя следовало бы уже обратить ваше внимание на то, что к индустриальным инструментальным метафорам дело не сводится,⁸ а сводится оно скорее к появлению на писательском столе материально-технических объектов, которые ранее было сложно там представить и которые были призваны помочь поэтам избавиться от их пагубной страсти, отказаться от письма – в пользу какого-то иного действия. Так, в случае действий, таящихся в *камне, лопате, штыке*, письмо представляло уже не (с)только когнитивную привилегию, но прежде всего мышечное усилие (порой – весьма выматывающее). Если в «тоннах словесной руды» от большей части объема приходится отказываться, а пишущие «пальцы ноют как от пилки дров»,⁹ мы можем с точностью лучших поэтических археологов датировать такие поэтические техники позднеиндустриальной эпохой.

Однако, по мере постиндустриализации поэтических процедур и жестикультурных репертуаров, предсказанных еще основателем *Центрального института труда* (допандемийной эпохи), в их соскальзывании от удара к нажатию, «движению плавному», физические усилия все больше ставятся под сомнение, а аппарат вдохновения перекалывает из энергетической машины в информационную.¹⁰ Но в любом случае нетрудно увидеть, что поэты уже давно *не столько писали*, сколько не переставали отказываться от (прежней модификации) жеста письма в пользу какой-то иной коммуникативной сцены.

⁵ Маяковский (1959: 81-117).

⁶ В одной из предшествующих публикаций такую *поэтику творительного падежа* мы выводим из чувствительности не только к деятельностному измерению, но и к инструментальной обшивке художественного акта, что подтверждается и названием статьи Маяковского «Вравшим кистью». Наконец, настоятельность требования «писать войною» своей грамматической конструкцией отсылает к знаменитым строчкам «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», а следовательно, и к тому гражданско-политическому этосу, которым пронизана вся конструкция поэтики Маяковского, равно как и к самой этой грамматике творительного падежа: «быть гражданином», «писать войною», не «врать кистью». См. подробнее: Арсеньев (2019: 257-277).

⁷ Маяковский (1957: 94).

⁸ К ним дело сводилось в одной из предшествующих публикаций: Арсеньев (2017а: 24-58).

⁹ Шаламов (1998).

¹⁰ Гастев (1966).

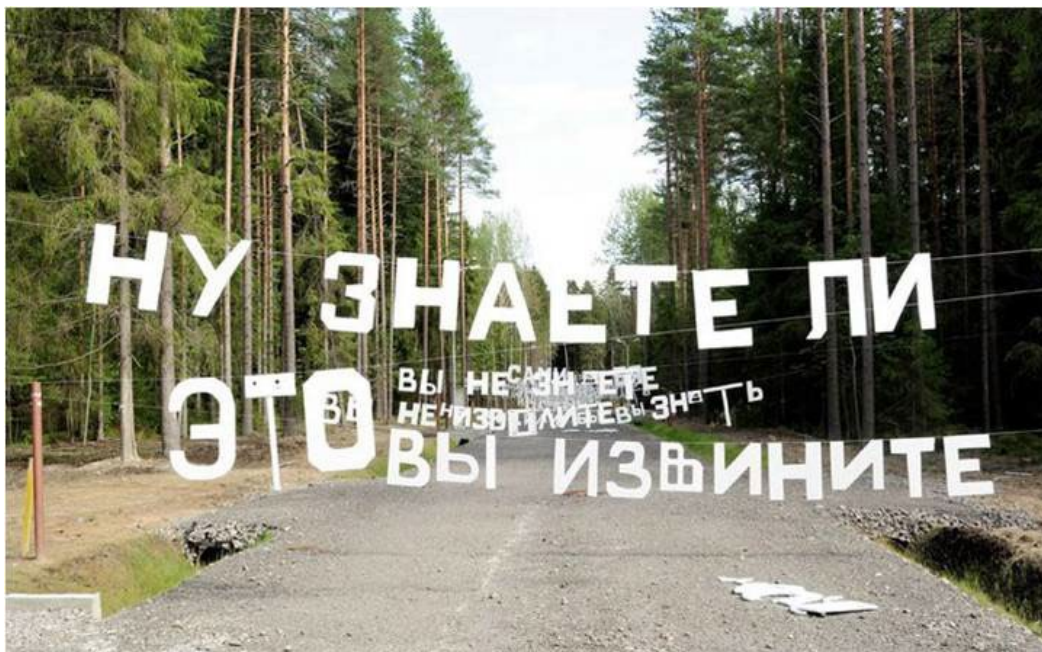
Если сначала в поэзии и использовались довольно примитивные инструменты (*камень, штык, лопата* и тому подобное), то по мере их технического усложнения, стало возможно примерно предсказывать, что должно стать следующим. В долгой истории ремесла *отказа от ремесла* способ не писать безостановочно эволюционировал, и *не-писать* сегодня так, как *не-писали* еще вчера, уже было нельзя, было равнозначно регрессу. Переизобретать техники отказа необходимо хотя бы потому, что все уже состоявшиеся способы *не-писать* тут же рутинизируются последователями и амортизируются филологической рецепцией. А порой и вовсе вписываются в школьную программу.

Наконец, можно позволить себе перейти к собственной истории успеха в этом деле *не-письма*.¹¹ Всем тем, чьей, как и в случае автора, второй профессией является редакторская, не раз приходилось замечать, что поэтов, прежде всего, слишком много. И мы просто не успеваем внимательно читать даже свои тексты, что уж тут говорить о чужих! Именно поэтому срочно необходимо доступное руководство, позволяющее быстрый и простой способ отказа от письма для всех и каждого. Нужно обращать внимание на те редкие просветленные моменты, когда удастся не писать и внимательно регистрировать все факторы, которые к этому состоянию привели.

Впрочем, иногда такой луддизм в отношении литературных техник обрачивается только большей мануальной нагрузкой, благо почти не занимающей голову. Подобно тому, как это, судя по всему, имело место в одной из дошедших до нас работ («Много букв», Артерия/Зеленогорск, 2009)¹², в тех случаях, когда поэтам не хочется ничего писать, потом приходится много работать руками. Но уже хотя бы не писать! Хотя, учитывая легшие в основу стихийной текстовой композиции в лесу стихи Некрасова, все это еще можно признать рецидивом письма – возможно, потому и рекуперированное так легко артистической системой. На такие случаи стоит обращать особое внимание – ведь в них, при всех благих намерениях, разворачивается фатальный регресс к письму. Даже специально уехав в лес, поэты – особенно если они сбиваются в группу, в отряд – всегда рискуют начать писать *тем*, что первым подвернутся под руку. Даже если это пенопласт.

¹¹ Исходные опыты в этом жанре см.: Арсеньев (2017б: 71-76).

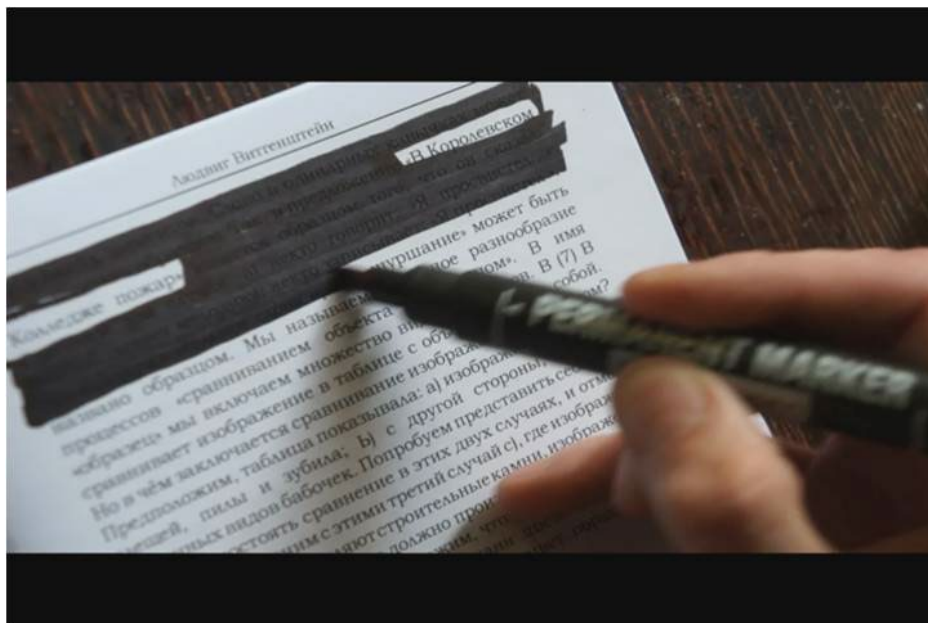
¹² См.: <https://vimeo.com/13866094> [29.07.2021].



Илл. 2: Инсталляция Лаборатории Поэтического Акционизма «Много букв», Зеленогорск, 2009 (с) ЛПА.

На смену этим филологическим играшкам («пройти сквозь текст», ага) в интересующей нас истории приходят и более радикальные опыты. Но поскольку какие-то академические обязанности или интеллигентские комплексы вытравляются обычно дольше всего, даже уже встав на путь борьбы с письмом, вы можете обнаружить кое-что полезное в древних книгах, а себя за их чтением – даже если понять ничего особенно в них уже не удастся. Как делает умный: он же не говорит, что он не понимает Витгенштейна, он пересказывает, вставляет, там, цитаты в PowerPoint. Следующая же из дошедших до нас работ исповедует альтернативную тактику. Она («Примечания переводчика», Текстологии/Петербург, 2013)¹³ материально фиксирует сам момент не-понимания, когда мозг как информационная машина уже не справляется, то есть эмулирует ситуацию так называемого *прекарного чтения*, диагностированного еще на заре эры пандемии, и реализует ее графически (заодно нанося существенный урон текстовому массиву).

¹³ http://arsenev.trans-lit.info/?p=18&lang=ru_RU [29.07.2021].



Илл. 3: Кадр из текст-монтажа Павла Арсеньева «Примечания переводчика», Петербург, 2013 (с) Павел Арсеньев, видео/фото: Сергей Югов.

Специалисты спорят в отношении этого образца, должна ли идти речь о первичности поэтического текста (впоследствии экранизированного) или о первичности видео-сцены (реконструирующей его написание и тем самым присутствующей уже до письма), но, в сущности, этим и должны заниматься трудоустроенные специалисты-филологи – спорить. А для нас и так очевидно, что и в этом случае поэзии все еще остается слишком много места. Жанр *оммаж-атаки*, как мы могли бы это определить, сочетает достоинства интеллектуального компромисса и физической агрессии по отношению к носителю текстов. Но, как и только что приведенный пример, он все еще остается чреват выходящими (пусть и в качестве побочного эффекта) стихами. А надо чтобы не писалось вообще!

Если вернуться к задачам последовательной историзации способов не писать, необходимо обратить внимание на описания и руководства пользователей аппаратов вдохновения. Благодаря этим источникам вневременная идеология творчества заземляется на исторически конкретизированную технологию распределенной записи. Как несложно заключить по дошедшим до нас видео-материалам («31 инструкция по эксплуатации поэтического аппарата», Büro für kulturelle Übersetzungen/Лейпциг, 2015)¹⁴, начиная с

¹⁴ http://arsenev.trans-lit.info/?p=10&lang=ru_RU [29.07.2021].

середины последнего допандемийного века Орфей¹⁵ должен был пользоваться уже не штыком или лопатой (в отличие от своих недавних предшественников), а радиочастотами или телефонными проводами, когда те уверенно вошли в широкое массовое сознание.



Илл. 4: Фото общего вида инсталляции Павла Арсеньева «31 инструкция по эксплуатации поэтического аппарата», Büro für kulturelle Übersetzungen, Лейпциг, 2015 (с) Павел Арсеньев.

Характерно уже то, что понять, как работает этот аппарат, можно только из того, как он ломается – то есть из инструкций по его дисциплинированному использованию, указывающих, соответственно, и на девиации (пока те и другие вообще были еще необходимы – то есть до наступления эпохи интуитивных интерфейсов и рекуперации технологий творческого беспорядка платформенным капитализмом). Иногда на полпути к полному отказу от письма можно ненадолго остановиться – для составления перечня неисправностей работы поэтического аппарата, который, как можно заметить, начал ломаться, как только был технически конкретизирован.

¹⁵ В то время все еще остававшийся парадигматической фигурой поэта, пока наконец не был заменен в этом протоколами цепей Маркова. См. подробнее о последних: Куртов (сост., 2017).

(Это можно вывести и из поломок модернистской политики. Последние, впрочем, можно и не учитывать, поскольку изобретение способа не-письма должно быть заметно в истории литературных техник и само по себе. А то ведь многим непременно требуется при разборе поэзии учет политических неисправностей момента. С нашей же точки зрения, стихи нужно *не писать* так, чтобы сделать это не только всеобщим законом, но и чтобы их можно было (не) читать, не зная ничего о ближайшем политическом контексте (но чтобы при желании он в этих поломках обнаруживался) и видя, прежде всего, сами вывихи дискурсивного и медиа-жанрового протокола).

И все же некоторые рассматриваемые далее работы, несмотря на совершенно автономный характер своей неисправности, нет-нет, да и сигнализируют о социальных поломках, а порой и чисто бытовом неблагополучии, заложником которых становится не-пишущий. Так, в случае следующего (не без труда – из-за халатного отношения хранителей) дошедшего до нас образца мы можем позволить себе контролируемое биографизирующее отступление-реконструкцию. Когда автору «Текстов, найденных под обоями» (Manifesta10/ Санкт-Петербург, 2014)¹⁶ довелось по смешанным учебно-терапевтическим причинам покинуть родину и, как встарь какому-нибудь романтическому идиоту, оставить возлюбленную, семью и отправиться в далекие странствия, чтобы найти себя (и потерять на это много времени), а по возвращении налаживать свой литературный быт с нуля и по началу уютиться в некоем углу с ободранными обоями. При этом, как часто бывало в ситуации прекарного творческого работника, тут же нужно было снова делать искусство, и, чтобы его все же *не-делать*, однажды утром, просыпаясь и созерцая узоры из ободранных обоев, глаза сами обнаруживают уже готовую *текстовую инсталляцию*, как тут же пришлось обозначить эту жанровую характеристику.

¹⁶ http://arsenev.trans-lit.info/?p=15&lang=ru_RU [29.07.2021].



Илл. 5: Фрагмент поэтической инсталляции Павла Арсеньева «Тексты, найденные под обоями» (Manifesta10, Петербург, 2014) (с) Павел Арсеньев, фото: Кирилл Адибеков.

Все дело в том, что до конца допандемийной эпохи на родине автора, тогда называвшейся «Россия», существовало некоторое поверье, из которого очевидно и следовал этот магический ритуал – обклеивания стен жилища газетами, содержащими тогда самые высокие концентрации *дискурсивного бессознательного*. Обратим внимание, что здесь происходит наиболее радикальный способ отказа от письма из всех уже разобранных, однако наряду с самим отказом автору удается каким-то непостижимым контрабандным образом привилегировать отдельные дискурсивные участки – в быту фокусировать внимание на них помогали простые деревянные рамки, отодранные с других картин, уже не представлявших возможности. Последующая художественная критика, разумеется, назвала эту технику *рефреймингом* (она же назвала это все позже «дискурсивным бессознательным», как вы прекрасно понимаете, не сам же автор это все придумал).

В качестве промежуточного вывода можно сформулировать, что исходным заданием, «установкой» должно быть не просто *не-писать*, но *делать все что угодно* («faire n'importe quoi») вместо этого – то есть, обращаться к любым техникам, идти на любые сговоры с материалами и на институциональные компромиссы, но только не писать! В качестве последнего примера, уже скорее запоздало каталогизирующего различные способы не писать, можно привести «Материальную поэзию» (Лендок / Санкт-Петербург, 2015)¹⁷ или, как было сформулировано чуть позже при схожих обстоятельствах, «Poésie objective» (Matadero / Madrid, 2016)¹⁸. Эти дошедшие до нас опыты обращают воспетые выше процедуры негации на саму бумагу и

¹⁷ http://arsenev.trans-lit.info/?p=316&lang=ru_RU [29.07.2021].

¹⁸ http://arsenev.trans-lit.info/?p=665&lang=ru_RU [29.07.2021].

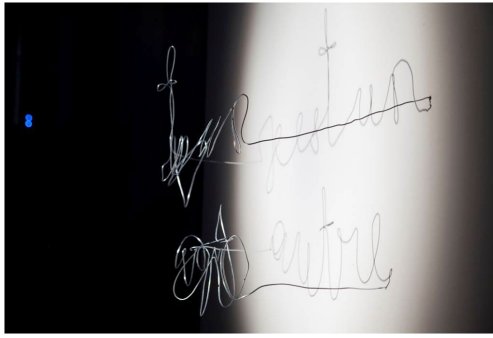
привлекают иные стихии материальности. Хотя и в их случае в основании можно при желании обнаружить порочную практику чтения написанного ранее другими – впрочем, такими другими, которые и сами, возможно, впервые в человеческой истории, размышляли о том, как же можно не писать:

Если они действительно хотели выразить в словах этот клочок бумаги, то это невозможно, потому что чувственное «это», которое подразумевается, недостижимо для языка. При действительном осуществлении попытки выразить в словах этот клочок бумаги он от этого истлел бы. Те, кто начали бы описание его, не могли бы закончить это описание, а должны были бы предоставить это другим, которые в конце концов сами признали бы, что говорят о вещи, которой нет.¹⁹



Илл. 6: Один из объектов цикла объектов Павла Арсеньева «Материальная поэзия», Лендок, Санкт-Петербург, 2015 (с) Павел Арсеньев, фото: Дарья Воруйубиваева.

¹⁹ Гегель (1959: 58).



Илл. 7: «Je est un autre». Субъективные
мне на стене. Объект из серии «Poésie
objectif» (Matadero/ Madrid, 2016) (с)
Павел Арсеньев, фото: Paco Gómez / Ma-
tadero.



Илл. 8: «Disparition illocutoire». Книга
художника, полная сомнений о резуль-
тате броска костей. Объект из серии
«Poésie objectif» (Matadero/ Madrid, 2016)
(с) Павел Арсеньев, фото: Paco Gómez /
Matadero.

Наконец, в заключение этой небольшой интервенции
Я хотел бы поблагодарить очень многих,
без кого эта лекция была бы невозможна:
Университет Гиссена и лично Дирка Уффельмана
Я также хотел бы поблагодарить и Католическую церковь Св.Анны,
где мне удастся недорого арендовать комнату
(400 евро для Швейцарии совсем немного)
Я хотел бы поблагодарить свою бедную молодость
и пролетарское происхождение,
отсутствие арт-бюджетов в Питере
и наличие времени на чтение
Поблагодарить Почтовое отделение
на Канонерском острове, которое продавало только диал ап интернет
Я хотел бы поблагодарить своих учителей, которых мне всегда не хватало и
которых у меня никогда на самом деле не было
Я хотел бы поблагодарить вахтершу филологического madame Rybokov', за
то что наш доступ на территорию факультета был столь осложнен (было чем
заняться)
Я хотел бы поблагодарить судьбу
Я хотел бы поблагодарить Георга Фридриха Вильгельма Гегеля
Я хотел поблагодарить наших осветителей (без вас было бы совсем темно)
Я хотел бы поблагодарить нашу национальную гордость
Я хотел бы поблагодарить Веселого молочника, ЖКС #32 по Ораниен-
баумскому округу города Санкт-Петербурга
Я хотел бы поблагодарить всех дам за скромные и вычурные манеры
Я хотел бы поблагодарить всех вас – за вашу скромность и гостеприимство

Литература

- Арсеньев, П. (2017a): Коллапс руки: производственная травма письма и инструментальная метафора метода // Логос. Т.27, 6. 121. 23-58.
https://intelros.ru/pdf/logos/2017_06/121_2.pdf [31.07.2021].
- Арсеньев, П. (2017b): *Poésie objective*, или о документальных поэтических объектах // Транслит. 19. Объектно-ориентированная поэзия. 71-76.
- Арсеньев, П. (2018): «Видеть за деревьями лес». О дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // Новое литературное обозрение. 150. 16-34.
https://www.academia.edu/36848022/Видеть_за_деревьями_лес_О_дальнем_чтении_и_спекулятивном_повороте_в_литературоведении [31.07.2021].
- Арсеньев, П. (2019): «Писать дефицитом»: Дмитрий Пригов и природа «второй культуры» // Новое литературное обозрение. 155. 257-277.
https://www.academia.edu/38403557/Писать_дефицитом_Дмитрий_Пригов_и_природа_второй_культуры [31.07.2021].
- Вила-Матас, Э. (2007): Бартлби и компания / Пер. Н. Богомолова. М.
- Гастев, А. (1966): Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. М.
- Гегель, Г. (1959): Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Шпета. Соч. в 14 тт. Т.4. Ч.1. М.
- Кржижановский, С. (2010): Записные тетради // Он же: Собр. соч. в 6 тт. Т.5. СПб. 324-430.
- Куртов, М. (сост., 2017): Лактат Гагарина: избранное собрание поискового спама. СПб.
- Маяковский, В. (1959): Как делать стихи [1926] // Он же: Полное собрание сочинений: В 13 тт. Т.12. Статьи, заметки и выступления 1917–1930 гг. М. 81-117.
- Маяковский, В. (1958): Домой! («Уходите, мысли, во-свояси...») // Он же: Полное собрание сочинений: В 13 тт. Т.7. Стихотворения второй половины 1925 года – 1926 года и очерки об Америке. М. 92.
- Шаламов, В. (1998): (о моей прозе) [1971] // Он же: Собрание сочинений: В 4 тт. Т.4. М.
<https://shalamov.ru/library/21/61.html> [31.07.2021].
- Platt, K.M.F. (2018): Pavel Arseniev's intervention in lyric. In: Arseniev, P.: Reported Speech. New York. 6-11. http://arsenev.trans-lit.info/wp-content/uploads/2018/11/Arseniev_ReportedSpeech.pdf [31.07.2021].

Иллюстрации

Иллюстрации 1-8, права принадлежат Павлу Арсеньеву.

Авторы фото:

Илл. 1 (афиша): Михаил Куртов

Илл. 5: Кирилл Адиебеков

Илл. 6: Дарья Воруйубиваева.

Илл 7-8: Расо Gómez/Matadero.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl und Claus Telge

Руттен, Эллен: Код-«мусор» – кривой почерк – опечатка: несовершенство как литературный приём в цифровой эре.

In: IZfK 12 (2024). 21-53.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-97ca-d32c

Эллен Руттен (Амстердам)

Код-«мусор» – кривой почерк – опечатка: несовершенство как литературный приём в цифровой эре

Code “garbage” - crooked handwriting - typo: Imperfection as a literary device in the digital age

In this digitized age, we witness a transnational interest in the ‘aesthetics of imperfection’ – aesthetic gestures that foreground shortcomings, mistakes, and flaws. Blockbusters shot with cheap cameras, trash fashion, consciously blurry photos, glitch music: for the cultural producers and consumers of these and other aesthetic practices, the unpolished object is not a taboo but rather an asset or a hallmark of sincerity, authenticity, and other positive values. With the help of existing scholarship, in this article, I will study and compare the writings of three Russian poets/artists: Vera Khlebnikova, Vera Pavlova, and Linor Goralik. Each uses conceptual as well as formal, grammatical, and/or stylistic imperfections as an aesthetic device. The aim of my analysis is to juxtapose and historically contextualize the social anxieties that inform these and other present-day creative practices that foreground the imperfect.

Keywords: imperfection, digitization, aesthetics, literature, Khlebnikova, Pavlova, Goralik.

8□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□:□□и
 так□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□<И
 □□□¹

что-то я сейчас такое сделала с компьютером, а что – сама не пойму. Я ведь не очень еще умею, спешила дописать письмо [...] ткнула, что ли, не те клавиши: и все разрушилось!²

Красивый почерк – разновидность ласки.

Я к вам пишу красиво,
 без отрыва,
 без права на описку, но с опаской,
 что буква л легла немного криво,
 что юзом ю, что буки смотрят
 букой,
 что я твоё лицо почти забыла,
 что океан, зовущийся разлукой,
 размочит эти жалкие чернила.³

Я воспринимаю [...] многие свои посты как тексты. То есть редактирую, пытаюсь соблпать <sic – Э.Р.> какую-то внутреннюю ритмику, стилистику, то-се. Я думаю, так почти все. Или, по крайнемей <sic – Э.Р.> мере, очень многие.⁴

Введение

В этой статье я изучаю определённую литературную стратегию в цифровую эпоху.⁵ «Несовершенство как приём» – так, ссылаясь на знаменитый формалистский девиз, можно охарактеризовать эту литературную стратегию – или, точнее, ряд разных стратегий, в рамках которых либо писатель, либо критик трактуют несовершенство как положительное качество литературы.

По «Словарю современного литературного русского языка» и «Вики-словарю», «несовершенство» – «отсутствие совершенства», или неимение «полнот[ы] всех достоинств» или «высш[ей] степен[и], предел[а] какого-

¹ Sic!

² «Доро»; Хлебникова (2002: 141).

³ «Письма в соседнюю комнату»; Павлова (2006: 266).

⁴ «Собранные листья»; Горалик (2002).

⁵ За ценные комментарии и отклики на черновой вариант статьи благодарю Сандер Брауер и Илью Кукулина, за помощь с поиском редких текстов о современной русской поэзии и дигитализации – Дмитрия Кузьмина и Дарью Суховой. Также выражаю благодарность Егору Осипову-Гипш и Екатерине Фридрих за редакцию черновых вариантов текста. Для изображений я по возможности зарезервировала авторские права – за них благодарю авторов, художников других правообладателей – и/или указала онлайн-источники, где можно найти исходное изображение.

либо положительного качества, способности, мастерства».⁶ Тут я понимаю этот термин прежде всего как формальный метод – метод, который может материализовываться через алгоритмические (замена текста кодом), графические (кривой почерк) или орфографические (опечатки) нарушения норм «правильного» или «идеального» написания.

В этом месте я не впервые анализирую приём несовершенства. В прежних исследованиях я прослеживала связь между коммодификацией и эстетикой несовершенства и рассуждала о необходимости транснациональной перспективы изучения эстетизации несовершенного и неряшливого.⁷ Здесь же я попытаюсь ответить на другой вопрос. Какие функции проецируются на несовершенное, «недоделанное» письмо в цифровую эру? Или, говоря другими словами, какие желания удовлетворяют сегодняшние писатели и критики, прославляя несовершенство? Думаю, что ответ на эти вопросы искать стоит: ответив на него, мы сможем лучше понять мета- (или культурный) нарратив о цифровой эре.

Упор на несовершенство

Поиск ответа начнём с исторической контекстуализации. Цитаты Хлебниковой, Павловой и Горалик, которые я привела в начале этой статьи, родились не в социальном вакууме. Они вышли из текстов, которые писались в течение последних двух десятилетий – эры, которую эксперты называют «медиатизированной», «цифровой» или даже, в попытке указать на фундаментальное взаимопроникновение офф- и онлайн, «постцифровой».⁸

Для этой эры ускоренных технологических инноваций идеал совершенства немаловажен по двум причинам. Первая – немудра: новые технологии разрабатываются именно на основе этого идеала. Спеллчекеры, графические редакторы, Глонасс рождаются не просто так: их задумывают, чтобы усовершенствовать бытовую жизнь. Но совершенство сегодня важно и по несколько иной причине. Всё больше исследователей полагает, что социальные медиа ощутимо поощряют перфекционизм среди своих пользователей. Согласно одному влиятельному анализу,

необработанные данные наводят на мысль, что использование социальных медиа побуждает молодых взрослых совершенствовать себя по сравнению с другими, что вызывает недовольство собственным телом и усиливает социальную изоляцию.⁹

⁶ Словарь современного русского литературного языка (1963: 66-67); Викисловарь (2019).

⁷ Rutten (2014, 2020).

⁸ Среди других, см. De Zengotita (2005); Reed (2014); Berry / Dieter (2015).

⁹ APA (2018).

В свете этих и схожих выводов об отрицательных эффектах медиатизации на политику тела не удивляет тот факт, что в ответ на медиатизированный и технологический упор на безупречность возникла контрреакция. В позднем XX и XXI веках наблюдаем транснациональный культурный упор на *несовершенство*. Приведу четыре примера из разных социальных сфер:

- В британских супермаркетах “Tesco” с большим успехом («летят с полок», – пишет эксперт¹⁰) продаются кривые, изогнутые фрукты и овощи под лейблом «совершенно несовершенные» (см. илл. 1).¹¹



Илл. 1: «Совершенно несовершенные огурцы» британской сети супермаркетов “Tesco”.

- В США популярный социальный эксперт Брене Броун воспекает «дары несовершенства» жизни: только «обнимая несовершенство», по Броун, мы можем «жить подлинно» и «благодарно». ¹²
- Среди дизайнеров приобрела культовый статус старинная японская эстетика «несовершенных, непостоянных объектов» под названием *ваби саби* (для примера см. илл. 2). ¹³

¹⁰ Quinn / Perkins (2016).

¹¹ Our Tesco (2016).

¹² Brown (2010).

¹³ Об истории эстетики ваби саби см. Koren (2015).



Илл. 2: Фотография ваби саби интерьера в журнале “Medium” – в рекламной статье, которая продвигает ваби саби как «искусство несовершенного» и «следующий прорыв в дизайне».¹⁴

- Знаменитый теоретик искусства Борис Гройс дает высокую оценку «эротике несовершенного» в фотографиях русско-украинского художника Бориса Михайлова. Михайлов, пишет Гройс, «тематизирует несовершенные, неудачные, провальные инсценировки»: «именно внутренняя расколотость мизансцен с участием собственного тела делает это тело действительно привлекательным, эротичным» (для примера см. илл. 3).¹⁵



Илл. 3: Борис Михайлов, «Суперпозиция», из серии «Вчерашний сэндвич» (1966). Работы Михайлова для теоретика искусства Бориса Гройса – пример искусства, построенного на «эротике несовершенного».¹⁶

Эти четыре примера – лишь верхушка айсберга: подобные практики процветают сегодня в разных социальных областях и в разных регионах мира. Они представляют недоделанное, неудачное, неряшливое как залог

¹⁴ Источники: Pullman (2016); France & Son (2017).

¹⁵ Groys (2010: 138); Гройс (2014).

¹⁶ Groys (2010); Гройс (2014).

хорошего в медиатизированном и дигитализированном мире. Несовершенство в этих практиках – не проблема, а путь к заведомо не-технологической и гуманной красоте, искренности или благополучию.

Я, конечно, не первая, кто замечает эту положительную риторику несовершенства. Про сегодняшние культы несовершенства и их историю писали специалисты по впечатляюще широкому диапазону социальных и культурных дисциплин, включая дизайн, архитектуру, моду, кино, медиа и технологии, искусство, музыку, литературу, религию, генетику, маркетинг и психологию.¹⁷ Некоторые среди них поддерживают положительную риторику несовершенства. Другие критикуют такой подход, предостерегая от проецирования *feel-good* историй на искажённое или неблагоприятное. Теоретик дизайна Юрико Сайто, например, уверяет нас, что «есть что-то морально проблематичное в получении эстетического удовольствия от знаков социальных бед, которыми страдают другие». Неслучайно, по Сайто, «многие примеры эстетики несовершенства, такие как *shabby chic*, гранж и стиль «рваное-потертое», вызывают обвинения в элитизме, классицизме и дилетантизме».¹⁸



Илл. 4: Статья с критикой вредоносной риторики несовершенства в кампании сайта знакомств match.com 2016 г.¹⁹

В проекте «Sublime Imperfections», который я возглавляю в университете Амстердама, мы критически изучаем и сопоставляем существующие анализы несовершенного.²⁰ Наша задача – объединяющая: мы интегрируем

¹⁷ Среди других, см. Ramakers (2002); Nemoianu (2006); Sandel (2009); Grant (2021); Leary (2011); Menkman (2011); Pedgley (2014); Verkaaik (2014); Koren (2015); Горалик (2016); Clare (2017); Hewitt / Flett / Mikail (2017); Kellaway (2017); Saito (2017); Вайнштейн (2018).

¹⁸ Saito (2017). Здесь и далее перевод мой, Э.Р.

¹⁹ Cresci (2016).

²⁰ Для более подробного описания проекта см. <http://www.sublimeimperfections.org>.

существующие теории в междисциплинарную, транснациональную и историческую теорию несовершенства. Цель этого синтезирующего проекта – сравнить, какие роли сегодня проецируются на несовершенство в разных социальных и творческих областях. Мы опираемся на анализы историков медиа и культуры, показавших, какие коллективные мечты, фантазии и страхи вызывали прежде, скажем, изобретение печатных машинок или телевизионных СМИ.²¹ Цифровое развитие порождало не менее яркие коллективные мечты и опасения, нежели эти исторические инновации. Мы спрашиваем себя, какие мечты и фантазии о новых технологиях и страхи перед ними стоят за транснациональным культом несовершенства? И как эти мечты и страхи реализуются в разных социальных областях?

Несовершенство в литературе

В рамках этой работы я хотела бы оставить в стороне широкие рамки нашего исследования и сосредоточиться на более узкой территории, а именно на новой русской поэзии и прозе. Их анализ может существенно углубить наше понимание того, как работают сегодняшние публичные опасения и мечты о технологической инновации.

В области литературы упор на несовершенство имеет богатую историю. По словам румынского философа культуры Виргила Немойану, художественная литература всегда основывалась на несовершенстве. Где физик или философ ищет «неоспоримых правд» и способов «усилить человеческие общества», литература размышляет над тем, чем эти поиски обычно кончаются, – неудачей. Говоря словами Немойану, «литература [–] домен дискурса который справляется с элементами несовершенства, поражения, потери в человеческом существовании и в социальной жизни».²² Слова Немойану звучат убедительно в контексте русской литературы. Русскую прозу и поэзию традиционно характеризует и тематический и формальный упор на неудаче и незавершённости, вплоть от мотива любовной и социальной неудачи в классике XIX века и до утверждения литературной поэтики «незавершённости[и], открытость[и]» (хотя нужно оговориться, что «незавершёность» здесь не просто совпадает с концептом формальной «недоделанности») у Михаила Бахтина и позже – русских постмодернистов.²³

Тут, однако, обращает на себя внимание не общий интерес (русских) писателей к неидеальному и незавершённому. Предмет данного анализа –

²¹ Среди других, см. Boddy (2004), Neef / Van Dijck / Ketelaar (2006), Nemoianu (2006).

²² Nemoianu (2006: 3).

²³ См. Бахтин (1979: 343). О любовной и социальной неудаче как лейтмотивах русской классики XIX века см. среди прочих: Лотман (1993) и Brouwer (2003). Об «энергии незавершенного» в (русской) литературе см. так же Снигирева и Подчиненова 2014 (и об отношении этой категории к семантике «(не)совершенного» см. там же: 12-13).

более узкий и, пожалуй, более формальный: современный литературный упор на несовершенстве как реакции на дигитализацию и медиатизацию. Я не случайно пишу про него под заголовком «несовершенство как приём». Данным анализом я обязана формалистам – и Виктору Шкловскому в особенности. Когда Шкловский утверждал в своем знаменитом эссе, что искусство – приём, он представил его именно как «затрудняющий» приём, приём, который основан на «торможении» и «нарушении». Шкловский верил, что поэзия оптимально показывает, как этот приём работает: если проза, по его определению, – «правильная» речь, то поэзия, наоборот, – принципиально «заторможенн[ая], крив[ая]» речь.²⁴

«Кривость» поэтической речи для Шкловского приобрела особое значение – и тут мы приближаемся к нашему центральному вопросу – во времена медийных переходов. В сборнике «Их настоящее» Шкловский в 1927 г. так описывает кинематографическую монтажную перебивку:

[Перебивка] увеличивает алгебраичность кинематографии, делает еще более ломаной ту приблизительную ломаную линию, которая соответствует кривой реального движения. [...] Перебивка – мотивировка, но она не закон кинематографии, а прием кинематографии, ближайший технический ответ на техническое затруднение. Конечно, надо усовершенствовать аппарат, можно изменять технику кинематографии, но работа художника состоит не только в овладении новыми приемами техники, но и в художественном использовании технических затруднений. Поэзия основана на несовершенстве человеческой речи.²⁵

Художник не просто приветствует технологические инновации; он принципиально проверяет *и* технологию, *и* ее помехи; именно из этой игры с технологическими помехами рождается поэзия. Так можно резюмировать взгляд Шкловского на искусство его времени.

Сегодня подобную «проверку» технологий мы видим среди писателей в ответ на другой медийный сдвиг. Литературные профессионалы охотно работают с новыми медиа – и скорее принимают, чем отрицают, проблемы, которые при этом могут возникать. Как и почему мы видим подобные новые игры с технологическими помехами – этот вопрос я хочу проверить на основе трёх эмпирических кейсов, с которыми мы уже бегло познакомились. Объекты моего анализа – роман «Доро» (2002) Веры Хлебниковой, сборник «Письма в соседнюю комнату» (2006) Веры Павловой, блог-посты, дизайн и теоретические размышления Линор Горалик (ранние 2000-е – 2016 гг.). Далее я проанализирую и сами эти тексты, и более обширные дебаты о новых медиа, которым они отвечают.

²⁴ Шкловский (2018: 250-259).

²⁵ Там же: 750.

Оговорки

Но прежде чем обратиться к примерам, добавлю две оговорки. Первая – о диахронности. Мой анализ – синхронный анализ 2000-х и отчасти 2010-х гг. Я не задаюсь здесь вопросом, чем литературный ландшафт начала XXI века отличается от того же ландшафта к концу 2000-х гг. или от его развития в 2010-е гг. Но несложно заметить, что, скажем, игры с кодом начала 2000-х гг. фундаментально отличаются от фетишизации рукописи поздних 2010-х гг. Стоит, я думаю, провести более детальный диахронный анализ – но я по прагматической причине пока что ограничила себя синхронным чтением.

Вторая оговорка касается вопросов гендера. Несовершенство – центральная категория в исторических представлениях о женственности. В теологии, например, женственное систематически сопоставляется с несовершенным («женское начало / материя / восприимчивость», как утверждает теолог Джерард Локлин, в ранней теологии «рассматривалось как несовершенство»²⁶). В художественной литературе и прозе, наоборот, женское традиционно отождествлялось с идеальным, совершенным (о феминистском протесте против литературного тропа «женского совершенства» см. Монографию Барбары Хэлдт “Terrible Perfection” («Ужасное совершенство»)).²⁷ Для моих кейсов эта «женская призма» важна, хотя по сугубо разным причинам. Хлебникова трактует нарратив «Доро» как «[ж]енское письмо»²⁸; критики воспринимают «женственность» письма Павловой как нечто само собой разумеющееся²⁹; Горалик обыгрывает женские стереотипы в дизайн-работах и активно теоретизирует о феминизме.³⁰ Анализ трёх кейсов через гендерную призму я здесь не предлагаю, но он представляется мне продуктивным для будущего исследования. Итак, посмотрим на тексты и их истории.

«Доро»: аутентичность «до абсурда»

В 2000 г. московский художник Вера Хлебникова опубликовала роман «Доро», который быстро приобрёл культовый статус.³¹ В предисловии автор объясняет, что в основе этого романа лежит файл-письмо, которое проблемы с компьютером превратили в электронный мусор. В «Доро» автор якобы –

²⁶ Loughlin (2007: 272).

²⁷ Heldt (1987).

²⁸ Комментарий Хлебниковой из личной переписки с автором через ФБ [07.02.2019].

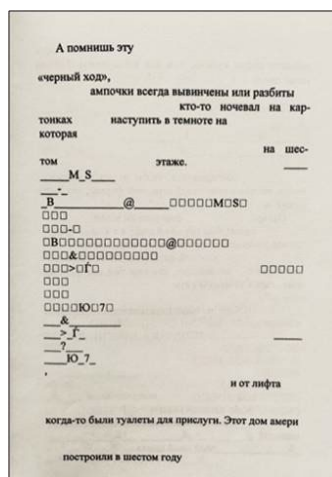
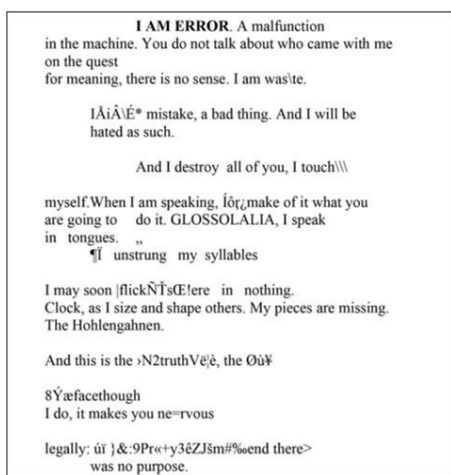
²⁹ См., например, о самоочевидной категоризации Павловой как автора «женского письма» в: Кузьмин (2002).

³⁰ См., например, Горалик (2015а).

³¹ О популярности романа см. Хлебникова (2016).

имеем дело с классическим фиктивным автором-издателем – реконструирует из поврежденного письма трагическую «житейскую историю». ³² Результат – искаженный и иногда еле читаемый нарратив-ошибка (см. илл. 5 и 6).

Нарратив этот далёк от настоящих ошибок. В интервью Хлебникова – внучатая племянница авангардного поэта Велимира Хлебникова – объясняет, что забота о наследии предков сделала ее чистой перфекционисткой: «Очень боюсь ошибиться, сделать что-то не то. Я не имею права на ошибку». ³³ В «Доро» ошибки – квази-ошибки, а искажения – строго смоделированы. По словам критика Надежды Григорьевой, роман построен на «модели отклонения от языковой нормы». ³⁴



Илл. 5 и 6: Страница из «нарратива-ошибки» «Доро» Веры Хлебниковой и страница из сборника *глитч-поэзии Жан-Мари Романы*. ³⁵

Отклонение от языковой (и алгоритмической) нормы в «Доро» происходит на трех уровнях:

1. Компьютерные дефекты буквально разрушают текст – точно так же, на первый взгляд, как дефекты разрывают текстовый поток в так называемой *глитч-поэзии* (поэзии, чьи авторы с помощью программного обеспечения вводят в текст *глитчи* – ошибки перевода и транскрипции; см. для примера илл. 6³⁶). «Ткнула, что ли, не те клавиши», – объясняет рассказчица, – «и все разрушилось!» ³⁷ Однако дефекты у Хлебниковой

³² Хлебникова (2002: 3-4).

³³ Хлебникова (2016).

³⁴ Григорьева (2008).

³⁵ Хлебникова (2002: 13); Romana (2014).

³⁶ См. Romana (2014).

³⁷ Хлебникова (2002: 141).

не сгенерированы, как *глитчи*, компьютером, а вставлены в текст автором и порой «докрашены» вручную (см. илл. 7).³⁸



Илл. 7 и 8: Страница с крестиками, вставленными вручную до того, как книга ушла в типографию, и обложка романа «Доро».³⁹

- Некоторые персонажи не соблюдают орфографические и другие языковые конвенции. Они строят такие неправильные предложения как: «Я у его все спрашивал что у тебя болит он ответил у меня в голове какойта ‘столбняк’».⁴⁰
- Автор активно тематизирует отклонение от нормы и получаемый «мусор», например, когда пишет:

_____ яяяя _____ яяяя _____ я _____ я _____

Я _____ бы
 лать «мусорную» книгу,

_____ мусор, без признаков литерату
 ры, даже графоманской. Чтобы нельзя было о ней
 говорить – профессионально или дилетантски она
 написана

_____ о письмах же не
 ска⁴¹

В этом фрагменте, мы одновременно читаем текст-мусор и текст *о мусоре*. Троп мусора для Хлебниковой немаловажен: она писала роман, по собственным словам,

_____ перебирая разнородный архивный мусор. О судьбах неизвестных людей, о
 драгоценности личных историй, о том, с какой легкостью восстанавливаем

³⁸ Так Хлебникова объяснила в личной переписке с автором через ФБ [07.02.2019].

³⁹ Хлебникова (2002: 129 и переплёт). Иллюстрации 5, 7 и 8 воспроизводятся в этой статье с разрешением Хлебниковой.

⁴⁰ Там же: 78.

⁴¹ Там же: 34-35.

чужую ситуацию, характер, по запискам, письмам, разрозненным документам.⁴²

«Архивный мусор» – троп, к которому автор неоднократно возвращалась в переписке, которую мы вели о романе. Она его использовала, например, в объяснении к вышивке на обложке (см. илл. 8):

На обложке фрагмент образца для вышивки, наверное конец 19 века. Из папки с образцами я брала узоры и инициалы для иллюстрации к книге, которая полна всякого архивного мусора.⁴³

«Доро», как выясняют автокомментарии Хлебниковой, не только нарратив-ошибка, но и «мусорный» текст.

Проект Хлебниковой уникален, но в 2000 г. он не был неожиданным. «Доро» отчётливо отвечает трём тенденциям, которые возникли в 1990-х и начале 2000-х гг.

Первая тенденция – «возрождение» среди современных художников «интереса и активности в вязании и кружевных структурах» (цитирую высказывание куратора Дэвида Ревира МакФэддена в 2007 г. в издании “Radical Lace and Subversive Knitting” («Радикальные кружева и подрывное вязание»)).⁴⁴ Интерес Хлебниковой к вышивке нельзя изолировать от прирождённого увлечения вязанием и кружевом, который МакФэдден толкует как

переоценку рукоделия и средство восстановления чувственности и тактильности скульптуры [в] мире, где клиническая и безличная природа цифровых технологий может сбить нас с толку и обескуражить.⁴⁵

Отсылки МакФэддена к «безличности» и «обескураживающему» эффекту технологий в известной степени заряжены культурным пессимизмом, но он также предлагает менее оценочно перегруженное толкование культа кружевоплетения. Опираясь на работу художницы Фредди Робинс (см. илл. 9 и 10), он видит «сходство между инструкциями по программированию и вязанию в том, что каждая из них зависит от перевода сложной информации в тип сокращения».⁴⁶ То же сходство интересовало Хлебникову в «Доро». По её словам, в романе «‘руины’ письма» – «[ж]енское письмо: Я... я... я...» – превращаются «в подобие канвы для вышивки по чужим образцам»; примеры рукоделия на обложке «служат оправой» для «драгоценного мусора» текста.⁴⁷

⁴² Комментарий Хлебниковой из личной переписки с автором через ФБ [07.02.2019].

⁴³ Там же. Сохранены особенности авторской орфографии и пунктуации.

⁴⁴ McFadden (2009: 8).

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ McFadden (2009: 11).

⁴⁷ Комментарий Хлебниковой из личной переписки с автором через ФБ [07.02.2019].



Илл. 9 и 10: Работы *Bug Bear* и *Cosy Nosy* британской художницы Фредди Робинс (1999). Робинс настаивает на параллелях между вязанием и программированием.⁴⁸

Итак, Хлебникова написала роман в период обновлённого интереса к вышивке и другим видам рукоделия. Вторая тенденция, которой отвечает роман, – усилившийся в 2000-х гг. интерес к лингвистическим «эрративам» – словам или выражениям, которые носитель языка умышленно искажает или подвергает отклонению от письменных норм.⁴⁹ К эрративам мы вернёмся позже, а для «Доро» важно, что лингвистически мотивированное обращение к ошибочному совпадало в тот период со схожим явлением в других дисциплинах – от «эстетики неудачи» среди программистов и музыкантов и «увлечения [...] дисфункциональным» среди цифровых художников до техники «взлома» среди художников и музыкальных профессионалов.⁵⁰ Медиатеоретик Кейлеб Кэлли, например, указывает на популярность «взломанных медиа» среди звукорежиссёров, продюсеров и художников на рубеже XX и XXI веков (для примера см. илл. 11). Что эрратив, неудача и взлом культивировались именно тогда, не является случайностью. Кэлли утверждает, что эстетика взлома, слома и повреждения «обычно возникает очень скоро после того, как технология выпускается на рынок».⁵¹ Знакомясь с новой технологией, по словам Кэлли,

пытливый художник старается узнать, как она работает, и обнаружить границы и ограничения устройства. Что может сделать этот инструмент, и как я могу использовать его таким образом, каким он изначально не был предназначен? [...] В этой идее нет ничего нового: художник, использующий ручку кисти на холсте, и гитарист, который дёргает струны за головку электрогитары, заняты схожей сферой практики.⁵²

⁴⁸ Изображения и комментарий художника о параллелях см. на личном сайте Робинс. (<http://www.freddiebobins.com/work.php?page=5> [11.02.2021]).

⁴⁹ Об эрративах см. Гусейнов (2008).

⁵⁰ См. о неудаче: Cascone (2002); о дисфункциональности: Ryan (2010); о взломах: Kelly (2009).

⁵¹ Kelly (2009: 33).

⁵² Там же: 5-6.



Илл. 11: «Раненый» компакт-диск японского звукорежиссёра Yasunao Tone (1997).⁵³

Кэлли не ссылается на формалистов, но его наблюдения – современный аналог убеждения Шкловского, что «работа художника состоит не только в овладении новыми приёмами техники, но и в художественном использовании технических затруднений».⁵⁴ «Доро» – классический пример работы с техническими затруднениями.

Третья тенденция, которой соответствует роман Хлебниковой (и которую нельзя отделять от «взломанных медиа» Кэлли), – игра с кодировкой. Около того времени, когда Хлебникова работала над «Доро», другие поэты, писатели и художники также играли с электронными кодами. В «Проблемах с кодировкой», сборнике 1997 г. под редакцией Дмитрия Кузьмина, Вячеслав Курицын, Данила Давыдов и другие авторы напечатали рассказы «крякозябрами» и другими не поддающимися прочтению способами (см. илл. 12).⁵⁵ В 2003 г. критик-поэт Дарья Суховой заметила среди современников «признаки нового отношения к графическому, визуальному облику текста»; один из них – «попадание в текст “посторонних” символов [...] в современном компьютерном письменном общении [...] [служит] для выражения экспрессии».⁵⁶

Суховой основывала свои наблюдения на русской ситуации, но схожая – сугубо визуальная, «кодированная» – работа с литературным текстом в то время велась и в других регионах мира. В 2002 г. литературный историк Рита Рейли отметила, что литературный *codework* – «современный идиолект компьютера и электронных процессов в экспериментальном цифровом письме» – стал популярным видом *code art* (искусства кода) в течение 1990-х годов. В искусстве кода, как пишет Рэйли, «код, используемый для создания произведения, проникает на ту поверхность, которая раньше

⁵³ См. Kelly (2009).

⁵⁴ Шкловский (2018: 750).

⁵⁵ Кузьмин (1997).

⁵⁶ Суховой (2003).

служила исключительно доменом естественных языков и числовых элементов» (для примера см. илл. 13).⁵⁷



Илл. 12 и 13: Две страницы из сборника рассказов «Проблемы с кодировкой» (1997) и американский пример литературной codework – стихотворение поэта Шэрон Хопкинс на языке программирования Perl (1995).⁵⁸

Упор на «мусоре» в этой игре с компьютерными символами, конечно, не нов. Как неоднократно отмечалось, поэтика «Доро» напоминает поэтику романа в письмах, авангардных зауми и коллажа, и её нельзя изолировать от проекта московского концептуализма. Текст также нельзя адекватно понять вне таких традиций, как французское экспериментальное литературное объединение «Улипо» и конкретная поэзия 1950-х гг. Здесь, однако, меня интересует не историческая генеалогия, которую другие эксперты убедительно показали до меня.⁵⁹ Меня интересует то, как Хлебникова применяет троп мусора именно в ответ на цифровое развитие – и как в цифровом контексте этот классический троп получает новый смысл. По словам слависта Шаммы Шахадат,

жест [писателя как фиктивного издателя и фрагментарного, неполного нарратива – Э.Р.] [...] обычно свидетельствует о попытке автора продемонстрировать аутентичность текста. Но аутентичность – [это] именно то, что исчезает с появлением новых медиальных возможностей, так что настаивание на ней в связи с компьютерным текстом доводит требование аутентичности до абсурда.⁶⁰

Если проследить логику Шахадат, то получится, что ключевой двигатель сюжета «Доро» – именно эта нехватка аутентичности в цифровой эре. Если мы сопоставим её анализ с наблюдениями МакФэддена и Суховой, то к этой нехватке можно будет добавить два других возможных катализатора

⁵⁷ Raley (2002).

⁵⁸ Источники: Кузьмин (1997) и Wall (2000).

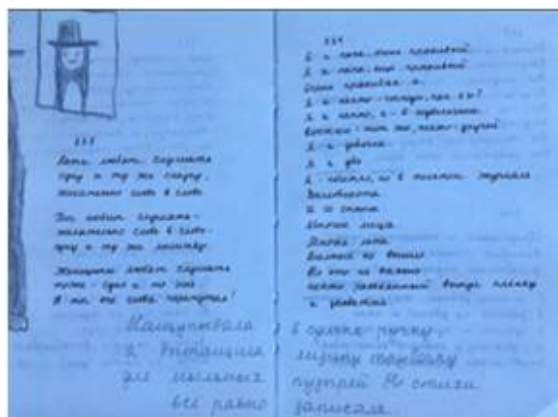
⁵⁹ Ср., например, Шахадат (2002: 146-149); Григорьева (2008). О значении «Улипо» и конкретизма для игр с кодировкой в литературе цифровой эры см. Raley (2002); а также Perloff (2010). О тропе мусора «в быту, культуре/языке и искусстве/литературе» см. Bobryk и Faryno (1999), а также Puc (2010).

⁶⁰ Шахадат (2002: 144).

сюжета: стремление к «выражению экспрессии» и к «чувственности и тактильности скульптуры» в период цифрового ускорения.⁶¹

Павлова: буквы как ласки

В 2006 г. известный московский поэт Вера Павлова опубликовала «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви». Все стихи в этом сборнике, а также выходные данные написаны от руки. Стихотворения сопровождаются фотографиями автора и рисунками Лизы, её в то время четырёхлетней дочери (см. илл. 14 и 15).



Илл. 14 и 15: Страница с выходными данными и стихи, сопровождаемые рисунками, из сборника Веры Павловой «Письма в соседнюю комнату» (2006).⁶²

На странице с выходными данными автор объясняет, почему она решила опубликовать книгу в авторской прописи:

Потому что почерк – сумма голоса и походки. Потому что красивый почерк – разновидность ласки. Потому что от руки в наши дни пишутся только церковные записи и экзаменационные работы. Потому что «формы букв говорят гораздо более слов, искреннее их: формы букв неподкупнее слов» (Николай Федоров).⁶³

Павлова не упоминает электронное письмо, однако фразу «в наши дни» нельзя читать иначе как отсылку именно к дигитализированной эре с её установкой на машинопись. Эта эра, как и каждый другой период технологического обновления, – цитирую медиатеоретиков Йозе ван Дейк и Соню Неф – непременно «представляет рукопись в новой перспективе».⁶⁴ По Ван Дейк и Неф, дигитализация не отменяет написания от руки, как того боятся некоторые критики. Напротив, начиная со знаменитых размышлений

⁶¹ McFadden (2009: 8); Суховей (2003).

⁶² См. Павлова (2006, без пагинации).

⁶³ Павлова (2006).

⁶⁴ Neef / Van Dijck / Ketelaar (2006: 9).

Вилема Флюсера про будущее письма в 1987 г., в цифровую эру мы видим обострённый интерес к рукописи как «ауральному» (в беньяминском смысле), «незаменимому, уникальному и аутентичному ‘автографу’, который гарантирует присутствие индивидуальности писателя».⁶⁵

Увлечённость рукописью резонирует сегодня в разных культурных сферах. Эксперты по маркетингу хвалят «аутентичную» ауру рукописных меню и «необработанную фактурность» карандашей.⁶⁶ Компании со спорной репутацией используют рукописные объявления, чтобы повысить свой имидж – как в 2018 г., когда после жалоб амстердамских жителей об «Airbnb»-нанимателях онлайн-сервис аренды «Airbnb» афишировал рукописное письмо некоего «искренне возмущенного» арендодателя (кампания не восстановила, а наоборот, навредила репутации «Airbnb», поскольку аудитория начала резко критиковать её за фальсификацию; см. илл. 16). Графические дизайнеры также одобряют шрифты в рукописном или DIY (буквально «сделай сам») стиле. По словам Дейвида Эрлза, графического дизайнера и владельца компании «Zeep Type Foundry», «[н]есовершенство» подобных шрифтов «добавляет волнительности, цвета и радости жизни – того, что по большей части отсутствует в современной типографике» (см. илл. 17 для примера).⁶⁷



Илл. 16 и 17: Гневный твит в ответ на рукописное заявление «Airbnb» («Какой неискренний текст. Даже с маленьким вычёркиванием/царапиной якобы: ‘это правда правда’») и пример квазирукописного, якобы «несовершенного» шрифта Zeep Type.⁶⁸

В сферах визуального искусства и литературы позднего XX и XXI веков также встречаем (но без новояза маркетинга и, как правило, без культур-

⁶⁵ Там же: 10 и 9; см. так же Fluesser (2011).

⁶⁶ Riviuccio (2014); Braddock (2010).

⁶⁷ Earls (2001).

⁶⁸ Mirck (2018) и <https://www.myfonts.com/fonts/mti/playland/gallery.html> [31.01.2019]. О несовершенстве см. Earls (2001).

ного пессимизма в духе Эрлза) культурный троп рукописи. В 2000 г. критик Вячеслав Курицын так описывает «искусство нашего времени»:

Домашние альбомы, любительские фотосъемки, необычные праздники [...], личная переписка (обильная эпистолярная жизнь идет в интернете, художники Нина Котел и Владимир Сальников на прошлый Новый год разослали друзьям пятьсот рукотворных открыток [...])⁶⁹

Курицын пишет про русский контекст, где фетишизация рукописи имеет определённую историю (к ней коротко вернусь позже). Но и за пределами России в XXI веке также начали эстетизировать письмо от руки. Троп рукописи как гуманный, подлинный вариант машинописи неоднократно резонирует в литературных/арт-проектах, которые обсуждают Ван Дейк и Неф.⁷⁰ В 2013 г. американский музей “Smithsonian” посвятил выставку «рукописи как искусству».⁷¹ И в 2017 г. медиа-историк Лаура Вермеерен проанализировала «ремедиализированный» статус китайского «искусства рукописания» как объекта эстетизации в дигитальную эру.⁷²

К рукописи как «автографу», как ее характеризуют Ван Дейк и Неф, также апеллирует Павлова, когда утверждает, что (красивый) почерк – «сумма голоса и походки» и «разновидность ласки». Телесность и обволакиваемость почерка и письма – центральная тема не только на странице с выходными данными сборника, но и в самих стихотворениях. Лирическое «я» Павловой хвалит «[с]энсе[я] каллиграфии ласки», пишущего «почти без отрыва, [...] кругло, красиво» (№ 384); она предпочитает

[в]сем поцелуям
письмо – гнездо любви моей (№ 409);

и радуется, когда

строчки, написанные твоей рукою,
со строчками, написанными моей рукою,
переплетутся, как наши пальцы (№ 723).

Здесь и в других местах поэт превозносит физическую материальность рукописи, но отношение Павловой к рукописанию не однозначно. Когда она представляет «красивый почерк» как «ласку», то неотъемлемой частью этой ласки становится риск неудачи – в том случае, когда буквы выходят «криво» и «смотрят букой» (№ 266). И здесь, и в других местах поэт

⁶⁹ Курицын (2000). Примеры работы с рукописью в современном искусстве и литературе см. в: Neef / Van Dijck / Ketelaar (2006) и Perloff (2010).

⁷⁰ Neef / Van Dijck / Ketelaar (2006). Об интересе к рукописям и квазирукодельным, «ошибочным» типографикам среди дизайнеров и художников в 2000-е гг. см. так же Ramakers (2002: 159, 164-166).

⁷¹ О выставке см. <https://www.aaa.si.edu/exhibitions/art-of-handwriting> [31.01.2019]. Отдельное внимание заслуживает древнее «искусство рукописи» в Китае и его «ремедиализированный» статус в дигитальную эру (см. Vermeeren 2017).

⁷² Там же.

одновременно тематизирует сам акт написания и проблему неправильного письма. Лирическое «я» настаивает, например, что она пишет

без отрыва,
без права на опisku (№ 266);

наизусть [...],
описать не смея (№ 990);

и что тот же сэнсэй-каллиграфист

помнит: описки на коже
потом ни за что не поправишь (№ 384).

Ласку она сопоставляет с «нетвёрды[м] младенчески[м] почерк[ом]» (№ 541).

К концу сборника возвращается проблема описки. На единственной странице с печатными буквами – сразу после последнего стихотворения – читаем: «Сбой в нумерации (пропуск тридцати номеров) привел к тому, что книга одновременно дописывалась и переписывалась». Павлова, как показывает этот метакомментарий, старательно избегала описок в процессе написания сборника. Неслучайно мы не встречаем ляпсусов ни в одном из 1001 рукописных стихотворений.

Одновременно, однако, повторные ссылки на описки повышают внимание читателя к ним. Это повышенное внимание – не случайно. Назвать перфекционистку Павлову прямой вестницей несовершенства или ошибочности было бы некорректно, но из стихотворений узнаем, что поэт имеет сложное и не исключительно отрицательное отношение к неправильному написанию. «Стихи», как пишет Павлова,

надо писать,
как изменять мужу:
быстро, тайно (текст над № 26).

Её поэтический субъект утверждает, что

стихи не сложились, если сейчас
стану искать рифму и соблюдать размер (№ 72).

К тому же,

Стихи
без знаков препинания

автор не осуждает, а представляет, как строки,

которые
можно читать
босиком (текст перед № 259).

«Неправильные», быстрые, нерифмованные стихи – для этого автора скорее цель, чем проблема.

Подведём итоги. Так же, как Хлебникова заменяет текст трудночитаемым кодом, так Павлова заменяет стандартизованную машинопись рукописью. Так же, как Хлебникова строит свой литературный *codework* на «модели

отклонения от языковой нормы»⁷³, так Павлова выстраивает стихи на модели отклонения от нормы *письменной*. И так же, как критики читают игры с *codework* как отклик на цифровое ускорение, так они видят в упоре на рукопись ответную реакцию на дигитализацию. По словам культурного и медиа-историка Кине Брилленбург Вурт, в современной литературе рукопись становится «видом письма, цель которого – быть увиденным [...] как материя».⁷⁴ Павлова подчёркивает эту материальную осязаемость рукописи на двух уровнях. Первый – перформативный: поэт пишет рукой. Второй – декларативный: поэт тематизирует рукописание, включая возможные ошибки, без которых оно немислимо, сугубо физическими метафорами («голоса и походки», «ласки», «поцелуи», «босиком»).

Сопоставление романа Хлебниковой и сборника Павловой помогает ответить на вопрос, который я ставила в начале этой статьи. Какие мечты, фантазии, страхи о новых технологиях стоят за сегодняшним интересом к несовершенству? В «Доро», по логике Шахадат и МакФэддена, сломанный код и ручная вышивка стали залогом «аутентичности», «чувственности», «тактильности». В лирике Павловой, по логике Ван Дейк, Неф и Брилленбург, рукопись становится залогом схожих ценностей, а именно: «присутствия индивидуального писателя», «аурального [...] и аутентичного ‘автографа’» и ощутимости «материи» в цифровую эру.⁷⁵

Горалик: кривой в чести

Украинско-русско-израильский поэт, (веб)-дизайнер, журналист, маркетолог и историк культуры Линор Горалик – влиятельный голос в прогрессивной русской элите. В отличие от Хлебниковой и Павловой, Горалик активно и для широкой аудитории пишет онлайн в блогах, Твиттере, Инстаграме, а также в Фэйсбуке и Вконтакте.⁷⁶ Большинство этих медиа Горалик использует для той деятельности, которую культурологи Ирина Каспэ и

⁷³ Григорьева (2008).

⁷⁴ Brillenburg Wurth (2014: 259).

⁷⁵ Neef / Van Dijck / Ketelaar (2006: 9).

⁷⁶ Начиная с ранних 2000-х гг., Горалик вела разные блоги (http://lori_lo.livejournal.com (примерно 2000-2002 гг.), <http://pylesos.livejournal.com/> (2002-2003 гг.), <http://snorapp.livejournal.com> (2002-2018 гг.), и с 2009 г. она также стала вести блоги в онлайн-проекте «Сноб» (Заяц ПЦ (<https://snob.ru/profile/6822/blog>, 2009-2011 гг.) и собственный блог (<https://snob.ru/profile/5512/blog>, с 2009 г. по сегодняшний день). Начиная с поздних 2000-х гг., она стала вести аккаунты и на других социальных медиа-платформах: <https://twitter.com/snorapp> (2009 г.); <https://www.facebook.com/snorapp> (2009 г.; в 2014 г. Горалик открыла второй аккаунт <https://www.facebook.com/linor.goralik2>, но с марта 2017 г. не публиковала на нём новых сообщений); <https://vk.com/club4181918> (2011 г.) и <https://vk.com/id68689220> (2013 г.) (первый аккаунт Вконтакте – официальный, написанный от третьего лица); и <https://www.instagram.com/snorapp/?hl=nl> (2013 г.).

Варвара Смурова характеризуют как «окололитературное» письмо русских писателей-блогеров. В «окололитературой» сфере, по Каспэ и Смуровой, фрагменты художественных текстов перемежаются с другими видами текста – от бытовых советов до «предложени[й] помочь, привезти мандаринов, подправить второй абзац и переставить несколько слов».⁷⁷ К тому же социальные медиа для Горалик – платформы для публичного продвижения новой работы, выступлений и мероприятий.

В этой статье я намерена сопоставить посты Горалик в ЖЖ-блоге *spogarr* 2000-х гг. (когда писатели активно обсуждали статус блогов и социальных медиа как литературных платформ⁷⁸) с её дизайнерской работой и теоретическими эссе. Вместе они внятно показывают, как работает интерес Горалик к несовершенству как продуктивной категории.

В блоге, как видно из цитаты, приведённой в начале этой статьи, Горалик уверяет читателей, что писать нужно бережно. «Я воспринимаю», – пишет она в июле 2002 г., –

свои посты как тексты. [...] редактирую, пытаюсь соблюсти <sic – Э.Р.> какую-то внутреннюю ритмику, стилистику, то-се. Я думаю, так почти все. Или, по крайнемей <sic – Э.Р.> мере, очень многие.⁷⁹

Теория, изложенная в этой цитате, не очень соответствует её же практике. Автор, настаивая на аккуратном онлайн-написании, сама допускает две наглядных опечатки. Опечатки часто повторяются и в других постах Горалик. Для одного лишь слова «спасибо» в её блоге я нашла четыре осознанных и пять (очевидно) случайных девиантных случаев орфографии.⁸⁰

Большая часть опечаток в *spogarr* – явно неумышленные ошибки. Горалик, однако, автор, склонный к саморефлексии, и её обращение с орфографией нельзя назвать небрежным. То, что автор позволяет себе ошибки, свидетельствует скорее о нежелании исправлять опечатки, которые она не поправляет, даже когда на них указывают читатели.⁸¹

Это нежелание не случайно: оно соответствует более прочному творческому тяготению Горалик к незавершённому и несовершенному. И офф-, и онлайн Горалик настойчиво ставит топорное, детское, кривое над технологически или эстетически безупречным. В так называемой флэш-прозе, которую она публикует и в печати, и в Твиттере, она, по собственным

⁷⁷ Каспэ / Смурова (2002).

⁷⁸ См. о металитературных дискуссиях русских писателей о социальных медиа: Rutten (2014); о «перформативном метаязыке» – высказываниях о языке, передаваемых посредством конкретной лингвистической практики, демонстрацией или представлением языка» – в постсоветской России см. Lunde (2018; цитату см. там же: 199).

⁷⁹ Горалик (2002-2018).

⁸⁰ Rutten (2009). По запросу могу предоставить эмпирический материал по электронной почте.

⁸¹ О нежелании исправлять ошибки см.: Rutten (2009, 2014).

словам, предлагает «не слишком завершённое изображение».⁸² Для личного сайта она выбрала демонстративно базовый, квазидилетантский для IT-профессионала дизайн, в котором посты представляются чёрным Times New Roman на белом фоне (см. илл. 18):



Илл. 18: Скриншот собственного сайта Горалик.⁸³

На сайте Горалик продаёт ювелирные изделия собственного, нарочито «бедного», хэндмейд-дизайна. В свои *wearables*, как их называет Горалик, она интегрирует рукописные записки на антикварной бумаге и тексты в ручной вышивке (см. илл. 19, 21 и 21).



Илл. 19 и 20: Два рукодельных *wearables* Горалик с рукописными записками.⁸⁴



⁸² Горалик (2002).

⁸³ www.linorgoralik.com (прежде www.linorg.ru [07.02.2021]). Все иллюстрации Горалик (илл. 19-23) воспроизводятся в этой статье с разрешением Горалик.

⁸⁴ Там же. Режим доступа: <http://linorgoralik.com/mnesia/> [07.02.2021].

Илл. 21: Рукодельный *wearable* Горалик с ручной вышивкой.⁸⁵

Рукоделие, рукопись и «бедная эстетика» возвращаются в визуальных композициях Горалик. «Апографии» (2017) – серия иконоподобных картин, которые Горалик представила на выставке в Московском Центре Моды и Дизайна и на собственном сайте. Серия вдохновлена работой с бумажными иконами группы, сложившейся вокруг священника-автодиакта (и андеграундного культурного героя) Сергея Квадратова. На фоне собственных рукописных текстов Горалик вставляет старые советские фотографии в «бедные» оклады: вместо золота и серебра – металлизированная гуашь, вместо камней и зерни – стразы для детских поделок и дешевый бисер» (см. илл. 22 и 23).⁸⁶



Илл. 22 и 23: Иконоподобные «бедные» работы Горалик с рукописными текстами из серии «Апографии» (2017).⁸⁷

Вместе «Апографии», *wearables*, дизайн сайта и флэш-проза показывают, что Горалик в офф- и онлайн-работах настаивает на эстетике несовершенства и «топорности». Когда я спросила Горалик об этой стратегии в 2016 и 2017 гг., она подчеркнула, что для нее небрежность и кривость – ключевые рабочие категории.⁸⁸ Она указала мне на три статьи, в которых она изучает трансгрессию и кривость в моде и искусстве. В «Стыдно, как во сне» (2012) Горалик интересуется разговор о (не)уместности одежды в определённых социальных ситуациях. В статье «Вагинальный трикотаж и ажурные балаклавы» (2015)⁸⁹ она исторически контекстуализирует бум радикальных вязальных проектов (похожих на проекты, которые Мак-

⁸⁵ Там же. Режим доступа: <http://linorgoralik.com/mnesia/> [12.02.2019].

⁸⁶ Горалик (2017а).

⁸⁷ Горалик (2017а).

⁸⁸ Личная переписка по электронной почте (19 октября, 21 ноября 2016) и разговор автора с Горалик (22 мая 2017).

⁸⁹ Горалик (2015б).

Фэдден представляет как ответы на дигитализацию в упоминаемом “Radical Lace and Subversive Knitting”). В эссе «Кривой в чести» (2016) Горалик сопоставляет реакции художников и дизайнеров на «повышение глобальной видимости» человека в медиатизированном обществе (для примеров см. илл. 24 и 25). Словами Горалик, повышенная заметность – та же заметность, которая, как мы видели, волнует экспертов по онлайн-перфекционизму⁹⁰, – заново легитимирует прежний разговор об «отталкивающем, неприятном, неэстетичном», от которого гипермедиатизированный мир обычно «отклоняется».⁹¹



Илл. 24 и 25: “The Imperfectionist” (Sophie Duran, 2010) – один из арт/дизайн-проектов, которые Горалик обсуждает в своих эссе.⁹²

Свести эссе Горалик, её дизайн/арт-проекты и блог-посты к одной монолитной авторской философии было бы упрощением. Её работы нужно читать по крайней мере внутри трёх культурных контекстов.

Терпимость Горалик по отношению к опечаткам и работа с «бедным» сайт-дизайном возникла в первом контексте – русском литературном интернете. На этой ключевой для неё рабочей площадке с самого начала приветствовалась поэтика дилетантства и графоманства (термины, которые не случайно маркировались в «Доро»)⁹³. В 2000-х гг. русские писатели-

⁹⁰ АРА (2018).

⁹¹ Горалик (2016). После ознакомления со статьями я пригласила Горалик в Амстердам на конференцию в контексте моего проекта “Sublime Imperfections”. В рамках этого проекта она в данный момент работает над анализом фетишизации несовершенства в моде и *body wear*. Этот анализ я решила здесь не приводить: он незакончен и в отличие от названных статей, которые Горалик писала до нашего знакомства, пишется как прямой диалог с моими исследованиями.

⁹² <https://www.dezeen.com/2010/05/04/the-imperfectionist-by-sophie-duran/> [07.02.2021].

⁹³ См. Кузьмин (1998); Schmidt (2011). В «Доро», как написано выше, рассказчик называет свой нарратив «‘мусорн[ой]’ книг[ой]», «без признаков литературы, даже графоманской», «[ч]тобы нельзя было о ней говорить – профессионально или дилетантски она написана» (Хлебникова 2002: 34-35).

блогеры охотно представляли онлайн-медиа как платформу для языковых игр, халтуры и лингвистической неряшливости («С точки зрения передачи опыта», – писала журналистка Марина Митрёнина в 2003 г. об онлайн-письме, – «непосредственный текст более ценен, чем отредактированный»⁹⁴). Онлайн-интерес к ошибкам (и антипатия к спеллчекерам) радикализировался в так называемых «падонкаффских» эрративах, которые пользовались мощной субкультурной популярностью в середине 2000-х гг. В «Манифесте антиграматности» «падонки» спорили, что «[п]а мери савиршенства кампьютерных спилчекирав русский изык ишо болще патеряит сваих нипасредствинности и абаяния»⁹⁵. Горалик и «падонки» – не родственные души, но рунетное увлечение эрративами и графоманством нельзя изолировать от её отношения к опечаткам и дилетантизму.

Упор Горалик-эссеиста на кривость и трансгрессию отвечает второму контексту, в котором можно читать её работу, – это теория моды, дизайна и *disability studies*. В этих областях в 2000-е и 2010-е гг. мы видим интерес к категории несовершенства в ответ на медиатизацию и дигитализацию. В 2002 г. голландский дизайн-эксперт Ренни Рамакерс уже наблюдала «интерес к несовершенству» среди дизайнеров. По её словам, они «ищут подлинность» в «ответ на доминирующую перфекционистскую технологию нашего времени, которая всё дальше отодвигает человеческие недостатки»⁹⁶. Теоретик моды Ольга Вайнштейн в недавнем интервью приходит к схожему выводу. «Эстетика несовершенства», по словам Вайнштейн, «становится залогом подлинности» в современных искусстве и моде.⁹⁷ Дебаты о подобных эстетических сдвигах – и более широкий интерес к взломам и «техническим затруднениям» (вспомним Шкловского), который я описала выше, – знакомы и релевантны для Горалик, которая в свое время преподавала теорию моды и культурологию в московской Высшей Школе Экономики.

Третий культурный контекст связан не с *технологиями*, а с *теологией*. Илья Кукулин видит «Апографии» как часть современных эстетических практик, в которых «вырабатываются новые модели сознания» о русском общественном кризисе.⁹⁸ Кукулин верит, что полотна в ответ на социальный кризис «показывают сеть, состоящую из людей, [...] нарочито несовершенных и нуждающихся в сочувствии и эмпатии». По словам Куку-

⁹⁴ См. Rutten (2014); Митрёнина (2003).

⁹⁵ О «языке падонкафф» и его «эрративах» см.: Гусейнов (2008); Зверева (2009). Источник цитаты из «Манифеста»: <http://www.guelman.ru/slava/manifest/shelli.htm> [07.02.2021].

⁹⁶ Ramakers (2002: 164, 172). О несовершенстве как продуктивной категории в контексте *disability studies* см. также Clare (2017).

⁹⁷ Вайнштейн (2018).

⁹⁸ Кукулин (2017: 226).

лина, работу с советской повседневностью и DIY-эстетикой в «Апографиях» нужно читать в контексте «идеи кенозиса, самоумаления».⁹⁹

Интерпретация Кукулина восходит к старым богословским (и позже обэриутским – но это отдельная история¹⁰⁰) убеждениям о несовершенстве мироздания.¹⁰¹ Горалик сама настаивает на схожем прочтении *Апографии*. «Я глубоко верю», – так объясняет она в интервью, –

что мироздание [...] издалека может выглядеть довольно цельно, а вблизи, в каждой конкретной детали, очень глубоко несовершенно – и я вижу в этом чистый Божественный промысел: в противном случае оно было бы недоступно для нас, непознаваемо. Его шероховатость – это милость Господня. Представьте себе, что вы входите в идеально убранное помещение: в нем страшно находиться, оно словно бы не предназначено для жизни; теперь представьте себе далеко не идеально убранный, но очень обжитой дом, где может валяться на полу детская игрушка, где у стены облепился угол, – там живут люди, там в принципе можно выжить. Несовершенство мира – это Божья милость, Он таким образом делает этот мир выносимым для несовершенных нас; делает соразмерным, соприродным нам и спасает нас от крайней ненависти к себе, от чувства непростительного несовершенства. Мне кажется, что я – человек с плохим глазомером – работаю без линейки и циркуля, например, просто потому, что тогда этот эффект будет выдержан.¹⁰²

Так же, как и в тексте «Кривой в чести», Горалик прославляет здесь неидеальное. В интервью, однако, она настаивает на категории не кривости, а несовершенства и представляет ее не как ответ на медиатизацию, а как сугубо теологическую категорию.

Сопоставление блог-постов, дизайна и эссе Горалик показывает, что её склонность к «шероховатостям» нельзя рассматривать исключительно как ответ на медиатизацию. Интерес к незавершённому и топорному, бесспорно, проходит красной нитью через творчество Горалик, и категория несовершенства – ключевой компонент её мирозерцания. Медиатизация – одна из проблем (но не единственная), которые определяют это мирозерцание (так же, как дигитализация – конечно, всего лишь одна из более широкого спектра проблем, которые интересуют Хлебникову и

⁹⁹ Там же: 245.

¹⁰⁰ Про обэриутов и риторику несовершенства см. Kalb / Rutten (2019).

¹⁰¹ См. проблему несовершенства как положительной категории в теологии: Loughlin (2007, ed.: 272); в истории религии и еврейском мировоззрении (на которое неоднократно ссылается Горалик в интервью): Grant (2012); Verkaaik (2014); и в обэриутской поэтике: Жаккар (б.д.). Благодарю Илью Кукулина, который указал мне на параллель между интересом Горалик к несовершенству и мировоззрением обэриутов (в особенности, философа Якова Друскина, который так описал свое мирозерцание: «Небольшая погрешность – это неустойчивое равновесие в неравновесии [...] Я понял совершенство именно в некотором несовершенстве, в недостатке» (Друскин цит. в Жаккар (б.д.)).

¹⁰² Горалик (2017б).

Павлову). В то же время упор на «кривость» и несовершенство мира Горалик-теоретика нельзя изолировать от формальных «шероховатостей» её онлайн-работы. Опечатки в её блог-постах случайны, но они не представляются для Горалик проблемой. В её художественной философии они плотно переплетаются с осязаемо любительским дизайном, склонностью к неэстетичному, DIY-письмом и работой «без линейки».

Возвращаюсь к своему центральному вопросу. Какие функции проецируют писатели и их критики на несовершенство в эру цифрового ускорения? Как в историях «Доро» и «Писем», так и в истории Горалик несовершенное и незавершённое представляются как залоговые «подлинности» (Рамакерс и Вайнштейн). «Непосредственность» (Митренина) или, в падонкафской орфографии, «нипосредствинности», «абаяния» – ещё две аффективных категории, которые высоко ценят любители опечаток и топорной эстетики в этой истории.

Заключение

Подведём итоги. В «Доро» код вытесняет и разрушает текст. В «Письмах в соседнюю комнату» автор противопоставляет (красивую, но) потенциально «кривую» рукопись цифровой машинописи. И Горалик приветствует опечатки и несовершенство в блог-постах, эссе и визуальных работах. Сопоставление трёх кейсов показывает, что мы имеем дело с тремя разными авторскими стратегиями, которые, однако, схожи в одном основополагающем отношении. В каждом мы наблюдаем какое-либо намеренное «затруднение», «кривость» или «нарушение» (используя термины Шкловского) языковой, письменной и/или эстетической нормы. То текст, то отдельные буквы (и, в случае Горалик, визуальные образы) подвергаются поэтизации и эстетизации кривости, шероховатости, ошибочности. Эта ошибочность – залог определённых философских и эмоциональных ценностей, которые, согласно популярному дискурсу, исчезают в цифровую эру. «Аутентичность» (Шахадат), «подлинность» (Рамакерс, Вайнштейн), «чувственность», «тактильность» (МакФэдден), осязаемость «материи» (Брилленбург), «уникальн[ость]» и «аутентичн[ость] ‘автограф[а]’» и «присутствие индивидуального писателя» (Ван Дейк и Неф), и «непосредственность» (Митренина): вот какие мечты и устремления движут в моих трёх историях критиками и теоретиками в поисках несовершенства.

Их мечты не новы. Подобные представления появлялись и в другие периоды радикального технологического прогресса – например, в ранней современности в ответ на изобретение книгопечатания. Тогда они проявились в недовольстве покупателей «неоригинальными» и «поверхностными» – по сравнению с рукописными – печатными книгами.¹⁰³ В ответ на

¹⁰³ Schmid (2005: 15-16).

жалобы издатели сознательно «проецировали аутентичность в области печати», используя квазирукописные и намеренно неровные шрифты.¹⁰⁴ В не столь отдалённом прошлом – и около того времени, когда Шкловский рассматривал «нарушение» и «несовершенство» как суть поэзии, – подобное видение находим у футуристов. Футуристские художники тематизировали опечатки и представляли рукописи как залог «освобождения и нерегулярности» именно тогда, когда широко распространилась машинопись (см. для примеров илл. 26 и 27).¹⁰⁵



Илл. 26 и 27: Обложка Натальи Гончаровой с квазинеряшливой рукописью для сборника стихотворений Кручёных и Хлебникова и нарочито неряшливый дизайн Михаила Ларионова для сборника стихотворений Кручёных (оба 1912 г.).¹⁰⁶

О подобных представлениях в периоды технологических изменений писали уже упомянутый Виллиам Бодди и другие теоретики медиа.¹⁰⁷ Однако эти теоретики, как правило, обращаются к американским и западноевропейским эмпирическим примерам. Было бы полезно сопоставить американские и западноевропейские культурные нарративы о технологическом прогрессе с российским, который в течение двадцатого века развивался в тесном сплетении с футуристским проектом и, позже, с традицией самиздата. В неподцензурной литературе «наличие правки» и «[р]укописные и машинописные ‘вкрапления’ со временем были осознаны как конструктивные приемы», и непрофессионально оформленные рукописные манускрипты фетишизировали как залог моральной устойчивости перед лицом советской власти.¹⁰⁸

Подобный компаративный исторический подход заслуживает отдельного анализа. Здесь мы ограничивались вопросом, какие функции прое-

¹⁰⁴ Johns (1998: 174).

¹⁰⁵ Bartram (2005: 32).

¹⁰⁶ Источник: courtesy Getty Research Institute, Los Angeles.

¹⁰⁷ Среди прочих см. Neef / Van Dijck / Ketelaar (2006); Gilmore / Pine (2007); Baym (2010).

¹⁰⁸ Суховей (2003); см. так же: Komaromi (2004).

пируются на несовершенное, «недоделанное» письмо в цифровую эру? Влиятельный американский эксперт в области коммуникации Нэнси Бейм утверждает, что спустя «тысячелетия после изобретения первых коммуникационных технологий, мы всё еще стремимся к сохранению аутентичности человеческих связей и самих себя».¹⁰⁹ Анализ моих трёх кейсов показал, как подобные стремления резонируют не только в англоязычном контексте, но и в новой русской прозе и поэзии. Если верить критикам, то литературный (и тщательно стилизованный) упор Хлебниковой, Павловой и Горалик на сломанный код, мусор, ошибки, описки, кривость и/или шероховатость свидетельствует именно о нехватке «аутентичности», «тактильности» и других дефицитах, свойственных цифровой эпохе. А если верить самим писателям, то любовь к приёму несовершенства удовлетворяет ещё одно немаловажное желание – желание, которое, возможно, лучше всего объясняет неизменная популярность приёма: это желание не погибнуть. Как говорит Горалик, только в несовершенном мире «можно выжить».¹¹⁰

Литература

- Бахтин, Михаил (1979): Эстетика словесного творчества. Москва.
- Вайнштейн, Ольга (2018): Эстетика несовершенства становится залогом подлинности // Час-пик. 10 октября. <https://rtvi.com/chas-speak/olga-vaynshteyn/> [07.02.2021].
- Викисловарь (2019). <https://ru.wiktionary.org/wiki/Викисловарь> [07.02.2021].
- Горалик, Линор (б.д.): Snorapp. <http://snorapp.livejournal.com> [28.01.2014, 07.02.2021 ссылка не работает].
- Горалик, Линор (2002): Собранные листья // НЛО. 54. <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/lgor.html> [07.02.2021].
- Горалик, Линор (2012): Стыдно, как во сне. // Теория моды. 23. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/23_tm_1_2012/article/18706/ [07.02.2021].
- Горалик, Линор (2015а): Почему дискуссии, в которых фигурирует слово «феминизм», зачастую протекают так тяжело. // РФО «ОНА». 24 августа. <http://ona.org.ru/post/127499779928/fem-discuss> [07.02.2021].
- Горалик, Линор (2015б): Вагинальный трикотаж и ажурные балаклавы. Трансгрессия в дизайне вязаных вещей. // Теория моды. 37. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/37_tm_3_2015/article/11593/ [07.02.2021].
- Горалик, Линор (2016): Кривой в чести. // Теория моды. 40. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/40_tm_2_2016/article/11934/ [07.02.2021].
- Горалик, Линор (2017а): Линор Горалик. Апографии. // Колта. 21 июня. <https://www.colta.ru/articles/specials/15181-linor-goralik-apografii> [07.02.2021].

¹⁰⁹ Ваум (2010: 155).

¹¹⁰ Горалик (2017б).

- Горалик, Линор (2017б): Я – герой второго плана. // Колта. 7 сентября. <https://www.colta.ru/articles/specials/15904> [07.02.2021].
- Григорьева, Надежда (2008): Вера Хлебникова. Доро. // Polit.ru. 23 июня. http://www.litkarta.ru/dossier/hlebnikova-doro/dossier_18303/ [07.02.2021].
- Гройс, Борис (2014): Эротика несовершенного. // Art1. 27 января. <http://art1.ru/2014/01/27/erotika-nesovershennogo-30364> [07.02.2021].
- Гусейнов, Гасан (2008): Неполная коммуникация в блогосфере: эрративы и литуративы. // Доклад, University of Cambridge. 29 августа. <http://speakrus.ru/gg/litulative.htm>. [07.02.2021].
- Жаккар, Жан-Филипп (б.д.): Некоторое равновесие с небольшой погрешностью. // Жаккар, Жан-Филипп: Даниил Хармс и конец русского авангарда. <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-i-koniec-russkogo-avangarda24.html> [07.02.2021].
- Зверева, Вера (2009): «Язык падонкаф»: Дискуссии пользователей Рунета. // Lunde, Ingunn / Paulsen, Martin (ред.): From Poets to Padonki: Linguistic Authority and Norm Negotiation in Modern Russian Culture. Bergen. 49-79. <https://boap.uib.no/books/sb/catalog/view/8/7/131-1> [07.02.2021].
- Каспэ, Ирина / Смурова, Варвара (2002): Livejournal.com, русская версия: поплачь о нём, пока он живой. // Неприкосновенный запас. Номер 4. <https://magazines.gorky.media/nz/2002/4/livejournal-com-russkaya-versiya-poplach-o-nem-poka-on-zhivoj.html> [07.02.2021].
- Кузьмин, Дмитрий (1997, ред.): Проблемы с кодировкой. Москва.
- Кузьмин, Дмитрий (1998): Под знамя искренней графомании? // Литературная газета. 14 октября. 9.
- Кузьмин, Дмитрий (2002): Программа издания поэзии. Для издательства «Новое литературное обозрение». <http://www.vavilon.ru/dk/plan-for-NLO.html> [07.02.2021].
- Кукулин, Илья (2017): В тени завтрашнего дня: Сезон 2, серия 24-я. // Ab Imperio. 2. 225-255.
- Курицын, Вячеслав (2000): Русский литературный постмодернизм: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/index.html> [07.02.2021].
- Лотман, Юрий (1993): Сюжетное пространство в русском романе XIX столетия. // Лотман, Юрий: Избранные статьи в трёх томах. Том 3. Таллин. 91-106.
- Митренина, Марина (2003): Нетнеизм и традиционная культура. // Русский журнал. 24 марта. http://old.russ.ru/netcult/20030324_mitrenina.html [07.02.2021].
- Митурич-Хлебникова, Вера (2016): «Я не имею права на ошибку». // Artchive. https://artchive.ru/publications/2036~Vera_MiturichKhlebnikova_Ja_ne_imeju_prava_na_oshibku [07.02.2021].
- Павлова, Вера (2006): Письма в соседнюю комнату, или тысяча и одно объяснений в любви. Москва.
- Словарь современного русского литературного языка (1963). Том 14. Под ред. В.И. Чернышёва. Москва / Ленинград.
- Снигирева, Татьяна и Подчиненов, Алексей (2014): Феномен незавершенного. Екатеринбург.
- Суховой, Дарья (2003): Круги компьютерного рая. // НЛЮ. 62. <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/krugi-kompyuternogo-рая.html> [07.02.2021].
- Хлебникова, Вера (2002): Доро. Санкт-Петербург.

- Шахадат, Шамма (2002): Текст как руина. // Хлебникова, Вера: Доро. Санкт-Петербург. 142-151.
- Шкловский, Виктор (2018): Собрание сочинений (под ред. И. Калинина). Том 1: Революция. Москва.
- APA (2018): Perfectionism among Young People Significantly Increased Since 1980s, Study Finds. In: American Psychological Association. 2 January. <https://www.apa.org/news/press/releases/2018/01/perfectionism-young-people.aspx> [07.02.2021].
- Bartram, Alan (2005): Futurist Typography and the Liberated Text. London.
- Baym, Nancy (2010): Personal Connections in the Digital Age. Cambridge.
- Berry, David M. / Dieter, Michael (2015, eds.): Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design. London.
- Bobyk, Roman / Faryno, Jerzy (1999): Utopia czystości i góry śmieci. Warszawa.
- Boddy, William (2004): New Media and Popular Imagination. Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States. Oxford.
- Braddock, Kevin (2010): How Twitter Made Handwriting Cool. 26 October. <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/8080511/How-Twitter-made-handwriting-cool.html> [11.02.2021].
- Brillenburg Wurth, Kiene (2014): Diffraction, Handwriting and Intra-Mediality in Louise Paillé's Livres-livres. In: Parallax. 20 (3). 258-273.
- Brouwer, Sander (2003): The Bridegroom Who Did Not Come: Social and Amorous Unproductivity from Pushkin to the Silver Age. In: Andrew, Joe / Reid, Robert (eds.): Two Hundred Years of Pushkin. Volume 1. 'Pushkin's Secret': Russian Writers Reread and Rewrite Pushkin. Amsterdam / New York. 49-65.
- Brown, Brené (2010): The Gifts of Imperfection: Let Go of Who You Think You're Supposed to Be and Embrace Who You Are. Minnesota.
- Cascone, Kim (2000): The Aesthetics of Failure. "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. In: Computer Music Journal. 24 (4). 12-18.
- Clare, Eli (2017): Brilliant Imperfection. Grappling with Cure. Durham / London.
- Cresci, Elena (2016): Match.Com Ad Criticised for Suggesting Red Hair and Freckles 'Imperfections'. In: The Guardian. 11 April. <https://www.theguardian.com/media/2016/apr/11/matchcom-ad-criticised-for-suggesting-red-hair-and-freckles-imperfections> [11.02.2021].
- De Zengotita, Thomas (2005): Mediated. How the Media Shapes Your World and the Way You Live in It. New York.
- Earls, David (2001): My Fonts. <https://www.myfonts.com/foundry/Zeep/> [11.02.2021].
- Flusser, Vilém (2011): Does Writing Have a Future? Translated by Nancy Ann Roth. Introduction by Mark Poster. Minneapolis. Minnesota.
- France & Son (2017): The Art of the Imperfect: Understanding Wabi-Sabi. In: Medium. 19 October. <https://medium.com/@FaSBlog/the-art-of-the-imperfect-understanding-wabi-sabi-59d5bd117602> [11.02.2021].
- Gilmore, James H. / Pine, Joseph B. (2007): Authenticity. What Consumers Really Want. Boston / Massachusetts.
- Grant, Patrick (2012): Imperfection. Edmonton.
- Groys, Boris (2010): Mikhailov: The Eroticism of Imperfection. In: Groys, Boris (ed.): History Becomes Form. Moscow Conceptualism. Cambridge, Massachusetts. 135-144.

- Heldt, Barbara (1987): *Terrible Perfection. Women and Russian Literature*. Bloomington.
- Hewitt, Paul L. / Flett, Gordon L. / Mikail, Samuel F. (2017): *Perfectionism. A Relational Approach to Conceptualization, Assessment, and Treatment*. New York.
- Johns, Adrian (1998): *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*. Chicago.
- Kalb, Lois / Rutten, Ellen (2019): What Dreams about the (Im)Perfect Tell Us about the Avant-Gardists. In: Weststeijn, Willem .G. / De Haard, Eric ./ Honselaar, Wim. (eds.): *Leaving the Stage. Festschrift for Jenny Stelleman*. Amsterdam.
- Kellaway, Harlan (2017): *Writing Imperfect Code*. In: *Prolific Interactive*. 9 June. <https://hkellaway.github.io/blog/2017/09/06/writing-imperfect-code> [18.02.2021].
- Kelly, Caleb (2009): *Cracked Media. The Sound of Malfunction*. Cambridge.
- Komaromi, Ann (2004): *The Material Existence of Soviet Samizdat*. In: *Slavic Review*. 63 (3). 597-618.
- Koren, Leonard (2015): *Wabi Sabi. Further Thoughts*. Point Reyes.
- Leary, John P. (2011): *Detroitism*. In: *Guernica*. 15 January. https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/ [18.02.2021].
- Loughlin, Gerard (2007, ed.): *Queer Theology. Rethinking the Western Body*. Singapore.
- Lunde, Ingunn (2018): *Language on Display. Writers, Fiction and Linguistic Culture in Post-Soviet Russia*. Edinburgh.
- McFadden, David R. (2008): *Knitting and Lace. Radical and Subversive?* In: McFadden, David R. / Scanlan, Jennifer / Edwards, Jennifer S. (eds.): *Radical Lace & Subversive Knitting*. New York. 8-19.
- Menkman, Rosa (2011): *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam. https://networkcultures.org/uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf [18.02.2021].
- Mirck, Jeroen (2018): *Airbnb oogst hoon met open brief van ‘gekwetste’ verhuurster Eva*. In: *Marketing Tribune*. 31 Juli. <https://www.marketingtribune.nl/bureaus/nieuws/2018/07/airbnb-oogst-hoon-met-open-brief-van-gekwetste-verhuurder-eva/index.xml> [18.02.2021].
- Neef, Sonja / Van Dijck, José / Ketelaar, Eric (2006): *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*. Amsterdam.
- Nemoianu, Virgil (2006): *Imperfection and Defeat. The Role of Aesthetic Imagination in Human Society*. Budapest / New York.
- Our Tesco (2016): *Our Perfectly Imperfect range*. In: *Our Tesco*. 14 April. <https://www.ourtesco.com/2016/04/14/our-perfectly-imperfect-range/> [18.02.2021].
- Pedgley, Owain (2014): *Desirable Imperfection in Product Materials*. <http://docplayer.net/53923494-Desirable-imperfection-in-product-materials.html> [18.02.2021].
- Perloff, Marjorie (2010): *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago.
- Pullman, Nina (2016): *Tesco Adds Wonky Cues to Perfectly Imperfect Range*. In: *Fresh Produce Journal*. 15 June. <http://www.fruitnet.com/fpj/article/169034/tesco-adds-wonky-cucumbers-to-perfectly-imperfect-range> [18.02.2021].
- Pye, Gillian (red.) (2010): *Trash Culture: Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*. Oxford/Bern.
- Quinn, Ian / Perkins, Carina (2016): *Sales of new Perfectly Imperfect fruit & veg are ‘flying’ at Tesco*. In: *The Grocer*. 27 May. <https://www.thegrocer.co.uk/home/topics/waste-not-want-not/sales-of-wonky-fruit-and-veg-are-flying-at-tesco/536837.article> [18.02.2021].

- Raley, Rita (2002): Interferences. [Net.Writing] and the Practice of Codework. In: Electronic Book Review. 9 August. <http://electronicbookreview.com/essay/interferences-net-writing-and-the-practice-of-codework/> [18.02.2021].
- Ramakers, Renny (2002): Less + More: Droog Design in Context. Rotterdam.
- Reed, Thomas V. (2014): Digitized Lives. Culture, Power, and Social Change in the Internet Era. New York / London.
- Rivieccio, Genna (2014): New Restaurant Trend: Handwritten Menus. In: The Burning Bush. 29 June. <http://burningbushwick.com/new-restaurant-trend-handwritten-menus/> [18.02.2021].
- Romana, Jean-Marie (2014): I Am Error. Glitch Poetry. South Carolina.
- Rutten, Ellen (2009): tanyant and snorapp. Vortrag präsentiert auf ASEES, November. Boston.
- Rutten, Ellen (2014): (Russian) Writer-Bloggers: Digital Perfection and the Aesthetics of Imperfection. In: Journal of Computer-Mediated Communication. 19 (4). 744-762.
- Rutten, Ellen (2020): 'Russian' Imperfections? A Plea for Transcultural Readings of Aesthetic Trends. In: Byford, Andy / Doak, Connor / Hutchings, Stephen (eds.): Transnational Russian Studies. Liverpool. 247-265.
- Ryan, Marie-Laure (2010): Between Play and Politics. Dysfunctionality in Digital Art. In: Electronic Book Review. 3 March. <https://electronicbookreview.com/essay/between-play-and-politics-dysfunctionality-in-digital-art/> [18.02.2021].
- Saito, Yuriko (2017): The Role of Imperfection in Everyday Aesthetics. In: Contemporary Aesthetics. 27 July. <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=797> [18.02.2021].
- Sandel, Michael J. (2009): The Case against Perfection. Ethics in the Age of Genetic Engineering. Cambridge, Massachusetts.
- Schmid, Ulrich (2005): Russische Medientheorien. In: Ders. (Hg.): Russische Medientheorien. Bern. 9-95.
- Schmidt, Henrike (2011): Russische Literatur im Internet. Zwischen digitaler Folklore und politischer Propaganda. Bielefeld.
- Verkaaik, Oskar (2014): The Art of Imperfection. Contemporary Synagogues in Germany and the Netherlands. In: Journal of the Royal Anthropological Institute. 20 (3). 486-504.
- Vermeeren, Laura (2017): Chinese Calligraphy in the Digital Realm: Aesthetic Perfection and Remediation of the Authentic. In: Concentric: Literary and Cultural Studies. 43 (2). 163-191.
- Wall, Larry (2000): Perl Poetry. In: Wall, Larry / Christiansen, Tom / Orwant, Jon (eds.): Programming Perl. 3. Edition. Revised & Updated. 647-650. <https://docstore.mik.ua/oreilly/perl/prog3/index.htm> [18.02.2021].



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Барковская, Нина: Дискурсивный коллаж в стихах Натальи Романовой. In: IZfK 12 (2024). 55-74.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-186a-f165

Нина Барковская

Дискурсивный коллаж в стихах Натальи Романовой

Discursive collage in verses by Natalya Romanova

As an object, the last three books of N. Romanova's poems are considered: "Atrocity" («Зверство»), "Cannibalism" («Людоедство» – both 2015), "Textbook of literature for morons" («Учебник литературы для придурков», 2019). Her works can be attributed to the St. Petersburg branch of the counterculture. Performative, transgressive "trash poetry" of Romanova is a speech gesture of illocutionary nature. Her "offensive art" violates the norms of decency, common sense, tolerance, and poetic canon. The texts are built as a collage of fragments of discursive practices: fake news, ideological clichés, allusions to the classics, youth jargon of hipsters, vulgarisms and obscene vocabulary. Romanova's poetry demonstrates the devastation of cultural signs, the grotesque idiocy of the overwhelming mass of consumer society.

Keywords: contemporary Russian poetry, performance, counter-culture, intertext, transgression.

Современная поэзия может быть ярко-перформативной, оставаясь на страницах книг. Перформативность поэзии проявляется на речевом уровне, который «разыгрывается» перед читателем в момент чтения. В справочном издании по нарратологии "Handbook of Narratology" (Berlin – N.Y., 2009) разводятся понятия перформанс, то есть воплощение событий на глазах у зрителей в определенном месте и в определенное время, и перформативность как имитация иллюзии перформанса, например, в литературных текстах.¹ Роули Голдберг, утверждая, что сама природа перформанса не допускает точных дефиниций, будучи «живым искусством в исполнении

¹ Драч (2015: 437).

художников»,² с необходимой визуальной составляющей, тем не менее, относит к перформансам разные художественные практики, в том числе и манифесты футуристов, поскольку они шокировали публику, разрушали эстетические нормы.³ Против жесткого противопоставления «текста» и «перформанса» выступает Дорис Бахманн-Медик, ссылаясь на бахтинскую теорию карнавала и диалога применительно к литературным произведениям, упоминая стилизацию, мышление социальными ролями как моменты порождения и изменения культурного.⁴ Елена Курант, Катажина Сыска в статье о перформативности в «Экспериментальном словаре новейшей драматургии» отмечают возможность расширенного понимания перформативности, указывая, в частности, что согласно Ю. Хабермасу можно говорить о перформативности текста в том случае, когда текст не столько говорит о чем-то, сколько показывает, осуществляет «заинтересованную саморепрезентацию».⁵ По поводу «новой драмы» авторы словарной статьи пишут:

Именно текст (не действие, не интрига) становится центральным элементом драмы [...] характерно стремление запечатлеть «живое слово» в его специфическом, необработанном звучании [...],⁶

при этом слово становится средством коммуникативного воздействия на адресата (нервирует, раздражает, провоцирует).

О перформативных истоках лирики писал В.И. Тюпа.⁷ Он считает, что перформативные жанры – это жанры непосредственного действия словом, осуществляющего изменение (заново «перформатирующие») саму коммуникативную ситуацию общения.⁸

Таковы клятвы и проклятия, приказы и просьбы, жалобы, благословения, приветствия, разрешения, обещания, благодарности, завещания и т.п.⁹ В лирике вектор перформативности может быть апеллятивным (направленным непосредственно на адресата), декларативным (направленным на формируемый высказыванием коммуникативный объект) или медитативным (направленным на самого говорящего субъекта).¹⁰ Протолитературные перформативы – это жанровые зародыши лирики: хвала и хула, угроза и покой, жалоба и желание. От хвалы берут истоки ода и гимн, от хулы – инвектива, сатира, басня, от оплакивания – элегия, от покоя – идиллия, от тревоги – баллада.

² Голдберг (2014: 10).

³ Там же, 13.

⁴ Бахманн-Медик (2017: 125, 122).

⁵ Лавлинский (2019: 245-260, 246).

⁶ Там же, 256-257.

⁷ Тюпа (2012: 141-168).

⁸ Там же, 143.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, 144.

М. Айзенберг считает, что поэтическое высказывание можно рассматривать как «стечение речевых обстоятельств», оно может быть охарактеризовано в «театральных» категориях, как «ситуация» или «жест». ¹¹ Для нас принципиально важна мысль Герхарда Ноймана, видевшего «текст как “сцену” языковой перформации». ¹² Согласно Джону Остину, ¹³ слово может быть действием, поступком (или может быть эквивалентным действию), в так называемых «перформативных суждениях», которые ничего не описывают, ни о чем не сообщают, но именно производят действие (выражают благодарность, проклятие и т.п.). Такие суждения не могут определяться как ложные или истинные, но определяются как успешные или неуспешные, в зависимости от силы их воздействия на адресата. Остин характеризует иллокутивные и перлокутивные суждения – для нас сейчас важны именно суждения перлокутивные (угрозы, уговоры, предупреждения, убеждения, лесть, ругань, насмешка). Перформанс есть искусство вовлечения, главное в нем – воздействие на зрителя. Но так же действуют на адресата и перлокутивные высказывания. Эрика Фишер-Лихте пишет о перформативной природе современной культуры в целом. ¹⁴

Перформанс как частный случай перформатива есть действие трансгрессивное, переходящее границы нормативного, то есть осуществляемое в зоне лиминального. Переход через границы показывает социальную, этическую, рациональную, религиозную сконструированность этих границ, демонстрирует постановочную, «театральную» природу культуры общества. Развивая идеи Ж. Батая, М. Бланшо и М. Фуко, С.М. Каштанова предприняла исследование исторических форм, сути и функций трансгрессии в жизни человеческого общества. Трансгрессия – это социально недопустимые практики. Исследовательница пишет:

Трансгрессия – это опыт бытия на пределе, опыт нарушения границы, отделивающей дозволенное от недозволенного. Граница пролегает там, где есть закон или норма, которые задают положение вещей в обществе. [...] трансгрессивные практики, которые расшатывают и ставят под вопрос границы законного, оказываются, тем не менее, социальными практиками, практиками социального взаимодействия в том смысле, в котором трансгрессирующий индивид сам оказывается частью общества [...]. ¹⁵

Сергей Зенкин полагает, что трансгрессия противостоит «поискам тотального», ¹⁶ это не просто нарушение запретов, но выход за человеческие пределы.

¹¹ Айзенберг (2005: б.п.).

¹² Цит. по: Бахманн-Медик (2017: 147).

¹³ Остин (1999: 139-247).

¹⁴ Фишер-Лихте (2015: 374).

¹⁵ Каштанова (2016: 156-157).

¹⁶ Зенкин (2019: 55).

В качестве примера трансгрессивного искусства мы обратились к «возмутительной поэзии» Натальи Романовой, поскольку такая поэзия явно рассчитана на культурный шок. Свой имидж художника Романова определяет так: «Я – доктор Зло»,¹⁷ который занимается троллингом бытия человеческого.

Искусство-провокация воспринимается как оскорбительный жест. Как пишет исследователь, для того чтобы сильно дестабилизировать эмоциональное состояние индивида, провокационное действие должно стать серьезным вызовом: осмеивать, оскорблять, унижать, приводить в негодование, преступать принятые нормы.¹⁸

Наталья Романова, филолог и нейрофизиолог по образованию, автор успешной методики «Школы абсолютной грамотности», член жюри премии «Национальный бестселлер», известна также как автор коллажей и трэш-стихов. Ее творчество можно отнести к петербургской ветви контркультуры. У Романовой двойственный имидж: 15-летняя девочка-панк (по ее собственным словам) и взрослый педагог, лауреат Григорьевской премии. У нее выразительная внешность: родилась в Слуцке (Беларусь), отец – военный служащий (что отзовется в стихотворении «Между танком и бэт-эром»), этнический кореец. Росла и училась в Ленинграде (закончила филфак ЛГУ), потом получила еще медицинское образование. Она тесно сотрудничала с арт-группировкой «Протез».¹⁹ Романовой издано несколько поэтических книг, из них последние по времени: «Людоедство» и «Зверство» (2015), «Учебник литературы для придурков» (2019). Ее панк-трэш-стихи нарушают нормы здравого смысла, приличий, политкорректности, являясь лирикой «другого», то есть ролевой лирикой.

Наталья Романова полагает, что ее творчество не имеет политического значения. В одном из интервью она вспоминает о своем пикете во время выборов в Госдуму. Суд вынес обвинение – как говорит Романова, «настоящий арт-объект»: «Гражданка Романова Н.В. держала в руках мягкую игрушку (крыса-панк) с табличкой: “Продам свой голос за бухло!”». Но это, по ее словам, была акция не политическая, а художественная.²⁰ В интервью для паблика «Курс-коллаж» (18.12.2016) она говорит:

В политической жизни страны я никогда не принимаю никакого участия. Более того, я за нею не слежу. Это не является для меня значимым. Мне неприятно, когда люди пытаются меня втянуть в политические дебаты. Мне кажется, что вовлеченность художника в политику всегда на руку тем или иным деятелям, причем руки эти у тех и у других изначально грязные.²¹

¹⁷ Романова (2016).

¹⁸ Гомес (2018: 124-134).

¹⁹ Афиши выступлений, видео, тексты собраны на сайте: <http://vgribe.com/> [24.06.2021].

²⁰ <http://www.sobaka.ru/city/portrety/3727> [24.06.2021].

²¹ <http://vgribe.com/members/nromanova/publications/nr-18-12-16> [24.06.2021].

Однако говорить о невовлеченности ее творчества в жизнь социума нельзя, это остросоциальный художник. Еще в 2006 г. группа «Протез» опубликовала на своем сайте «Предъяву обществу»:

Есть пять тем, которые нас интересуют: секс, насилие, наркотики, безумие и война. Средства нашего выражения (трэшево-брутальная форма) содержат в себе тотальную иронию. Главная цель – посильный вклад в создание положительного образа России.²²

Романова уверена, что

поэт должен чутко реагировать на все изменения, происходящие в языке. [...] Любое ханжество по отношению к языку оборачивается отвратительной гримасой, можно даже сказать – оскалом, за которым уже никакого языка не видно.²³

Ее задача – сломать стереотипное представление о том, какой должна быть поэзия, сводящееся к следующему:

Нельзя затрагивать острые социальные темы, «разжигать» всяческую рознь, пропагандировать суицид и наркотики, употреблять обценную лексику и сленг, [...] соответствие поэтико-нравственным, а также эстетическим стандартам, которые, в свою очередь, скалькированы с хрестоматийных классических и советских образцов. Следование такому административно-эстетическому поведению как нельзя лучше соответствует традиционному обывательскому сознанию, в котором стандартизированная поэзия занимает свое законное место рядом с другими социальными стандартами: традиционными семейными ценностями, служебной занятостью, карьерным ростом, правильным питанием, наличием банковской карты и водительского удостоверения, политической лояльностью, регулярной диспансеризацией, правильно организованным отдыхом, здоровым образом жизни, безопасным сексом, негативным отношением к наркотикам и восторженно-позитивным – к деторождению.²⁴

По сути дела, она деконструирует, доводя до абсурда, те «психические вирусы-мемы», на которых, согласно Ричарду Броуди, базируется и культура социума, и поведение отдельного человека.²⁵ И.В. Кукулин пишет о современном поэте: это прежде всего тот, кто проблематизирует важнейшие характеристики самосознания, субъектности, идентичности современного человека и разыгрывает эту проблематизацию «в лицах».²⁶

Книги стихов Романовой («Зверство», «Людоедство», «Учебник русской литературы для придурков»), как мы уже отметили, можно отнести к

²² См. <http://vgribe.com/members/gruppirovka-protez/info-predia-va-obshchestvu>, подписи Игоря Межерицкого, Александра Вилкина, Григория Ющенко [24.06.2021].

²³ См. <http://eclectic-magazine.ru/natasha-romanova-poet-konstruktor-novoj-realnosti-2/> [24.06.2021].

²⁴ Там же.

²⁵ Броуди (2007: 7).

²⁶ Кукулин (2019: 505).

перформативной поэзии. Во-первых, это ролевая лирика, событие рассказывания (имитация *устной* речи; лирика «другого»;²⁷ можно говорить о традиции Андрея Белого, у которого в стихах из книги «Пепел», субъектами речи – со всеми лексическими и синтаксическими приметам – выступают каторжник, телеграфист, бобыль-сиротинка, пьяница и проч., ритмическая структура имитирует мотивы «Камаринской», трепака, жестокого романса, тюремной песни, вплоть до фонетической фиксации просторечий в стихотворении «Веселье на Руси»).

Героями в стихах Романовой выступают чаще всего подростки, конфликтующие с учителями, ненавидящие родителей и имеющие «ноль друзей вконтакте», если использовать название одного из стихотворений. Но героями могут выступать и взрослые – такие же озлобленные и несчастливые, как подростки. Голос предоставлен «рядовым пехоты армии потребления». И жить им довелось в «эру блэк-аута», потому так уродливо их прозябание, так примитивна их речь. Дополняют образы людей «дна» гастарбайтеры, которых также немало среди ролевых героев Романовой. Рассказы-монологи маргиналов нередко разворачиваются как показ остросюжетных сцен насилия (в гиперболизированной форме, напоминающей финал романа В. Сорокина «Роман») или, что не менее «сценично», строятся на парадоксе, выворачивании наизнанку самого монолога, что можно назвать дискурсивной перипетией. Так, первое стихотворение в книге «Людоедство» называется «Жертва». Начало текста заставляет предположить, что жертвой маньяка станет тихая, порядочная женщина, сокрушающаяся, что у нее не было мужчины:

Чем я хуже многих российских женщин –
работяга, верная и не пью.
Но и отдых тоже люблю не меньше
и мужчине стопку всегда налью.
По характеру – с юмором, патриотка,
увлекаюсь домом, люблю цветы,
неприметной внешности, не селедка,
а приятной женственной полноты.
Проживаю вместе с сестрой в Ростове,
на хозяйстве куры и есть свинья,
увлечения – это прибрать, сготовить,
почитать газету «Моя семья».
Клубы, танцы, пьянки и рестораны,
говоря по правде, мне не штырЯт.
Спать обычно ложусь я довольно рано,
сразу после шоу «Пусть говорят» [...]²⁸

²⁷ См. о ролевой лирике: Корман (2006: 7-40).

²⁸ Романова (2015b: 7).

Но во второй, вполне кромешной, части текста показано, что жертвой стал как раз мужчина (изнасилован и «замочен», а «с его трупом не было заморочек, мы в три дня скормили его свинье»).

Впрочем, любой из героев этих двух книг легко впадает в состояние озверения, да и людоедство встречается там не только в метафорическом смысле. Почему? Взрослые – вымещают злобу за свою убогую жизнь на тех, кто рядом, а подростки вообще не хотят становиться взрослыми – такими, какими они этих взрослых видят. Романова рисует галерею монстров. Леонид Геллер говорит о «прогрессирующей монструализации современного воображаемого», причем это не только выражение страха перед *чужим*, но открытие в *своем* потенциально странного и жуткого.²⁹

Книга «Зверство» начинается текстом «Мыло»: мальчик хотел бы не только стариков пустить на мыло, но и школьников, чтобы им не пришлось становиться стариками:

Я хочу стать маньяком – безжалостным санитаром биомусора и некачественного мяса.

Волчья натура («санитар природы») лучше, чем жизнь обывателя:

Но я никогда не буду стоять холуем в «Связисте»;
ни за что не стану мерчандайзером в «Красном Кубе»,
подавальщиком в «Чайной ложке», торчком на «Систе»,
колбасером на опен-эйре, обь<...>босом в мажорском клубе.
Что – мне, может, в штанах с мотней тереться по лофтам,
с чашкой и кексом в «Эрарте» сидеть с макбуком,
под «Sneese People» кивать безмозглой своей головкой,
обниматься с Арсением Падлой, как с лучшим другом?³⁰

Речь будущего маньяка пересыпана «модными» словечками продвинутой молодежи и названиями магазинов и кафе, отвращение к ним выражают просторечия и бранная лексика. От всего этого герою хочется «отмыться» и «уберечь» (через убийство) других детей. Логика примерно та же, что в стихотворении В. Ходасевича „An Mariechen“.

В завершающем разделе книги «Людоедство» есть стихотворение «Балтийский ветер», повторяющее идею текста-эпиграфа. Герой презирает «Окуджав и Галичей всяких тухлых», он избирает другой путь: учит школьников-зэпээров пить и курить, а потом убивает их всех:

Я смотрел на дело рук своих равнодушно:
что за жизнь у них до того, как я их заметил?
А со мною они узнали, что значит дружба,
Канонерский остров, крик чаек, балтийский ветер.
[...]
И я убил их в заброшенном здании пивзавода
на Степана Разина... днем. В солодовом цехе.

²⁹ Геллер (2018: 32).

³⁰ Романова (2015а: 7).

Но их смех все явственней год от года.

В крике чаек. В портовом лязге. В балтийском эхе.³¹

Здесь тот же принцип выворачивания монолога наизнанку, только в обратной последовательности, по сравнению с начальным стихотворением: «трэшевое» начало сменяется романтическими образами моря, ветра, вольных птиц.

В стихотворениях «Материнская боль» и «Материнская гордость», «Отцовская боль» и «Отцовская гордость» (книга «Людоедство») открыто звучит сарказм. Этот блок стихотворений итожит составленный из клише текст «Адекватное мнение», прославляющий Россию, ее здоровый дух, чуждый всяческих извращений («Россия была и будет главной страной на глобусе, / Лишь бы наше правительство действовало сообща...»³²). Но в стихотворении «Город правды» все «привлекательные» вывески заменятся на действительно адекватные, например, не салон «Грация», а «Унитазные крысы», не автошкола, а «Убей ведро», «Башка в кустах» и более грубые (обсценные) варианты.³³

Обсценная лексика, как и обилие вульгаризмов и варваризмов, не только отражает уличный язык сегодняшней молодежи (и не только молодежи), но являются, как отмечал уже и Ю. Левин, иллокутивными высказываниями: они порождены желанием выразиться грубо, неприлично, назло благополучным и благопристойным людям. Вероника Зусева в своем обзоре отмечает, что в первой половине XIX столетия обсценная лексика в стихах еще воспринималась как игровой элемент в кругу интеллектуальной элиты; в позднесоветской время мат в поэзии воспринимался как вызов, «фига в кармане»; у Маяковского это натуралистический элемент «грубой правды жизни»; у «барачных поэтов» мат не экспрессивен, просто факт окружающей действительности: у Бродского матерные слова – слова среди других слов.³⁴ У Романовой мат используется как средство удара по «культурному читателю» поэзии. В книге «Зверство» предсказывается грядущий апокалипсис, с ернически-утрированной интонацией фольклорно-некрасовских дактилей:

Сказки народные, байки паскудные, песни протестные;

сплетни поганые, притчи обманные, слухи упорные

не отражают ни разу, что войска небесные –

не хоккеисты и не волейбольная сборная.

Следом исчезнут под грудой железа небесного,

словно картинки со стенки чужого аккаунта,

степи широкие, реки глубокие, скалы отвесные.

Это наступит последняя эра блэк-аута.³⁵

³¹ Там же, 82.

³² Там же, 73.

³³ Там же, 75.

³⁴ Зусева (2012: б.п.)

³⁵ Романова (2015а: 12).

Прогноз подхватывает и последнее стихотворение в книге «Зверство»: обманутая черными риэлтерами Маргарита Ивановна превращается в «токсичного мстителя», живущего в подземных коммуникациях.

Очень скоро наступит последний кризис.
Вся Россия съежится, как паук.
Тогда она въедет верхом на горящей крысе
и сожжет весь город Санкт-Петербург.³⁶

Однако такая «перемена декораций» ничего не даст, соответствие слов и вещей нарушено бесповоротно, смысл утрачен навсегда. Слова теряют свое значение (крокус – не цветок, а вид наркотика, теорема Ферма – не математика, а свиноферма с орудиями убийства в стиле хай-тек). Девочка из стихотворения «Шляпа» увидела на стене в туалете незнакомые слова, аккуратно выписала их в словарь, стала дома искать в книгах их значение, но Барто и Пришвин ей не помогли. «Стыдным» словом почему-то оказывается слово «Стамбул» из одноименного стихотворения, не менее неприличным для девочки-подростка кажется слово «беременная». И дело не просто в ханжестве общепринятой морали (хотя об этом очень зло написано в тексте «Половое воспитание» из книги «Людоедство»). Дело в том, что декорации вовсе не рисуют реальный мир, они прикрывают пустоту. Так, праздник «Алые паруса» разворачивается в дикое побоище, но в прессе сообщается, что день прошел без особых инцидентов. На концерте Игги Попа подросток понимает, что все вокруг «циничная голограмма», сам Игги сто лет назад помер, а «крейсер “Аврора” – такой же, как все тут вокруг – муляж».³⁷ Зато в стихотворении «Три джинна (таджикский эпос)» мигрантке повезло: она получила телефон, в котором подключен 3G интернет, и жизнь ее поменялась к лучшему. Убив филиппинку на выходе из агентства «Счастливый батрак», она по ее документам устроилась служанкой в коттедж на Рублевке к Михаилу Шуфутинскому, которого тоже пришлось убить, но – «никто до сих пор не заметил потери бойца», вместо дяди Миши везде поет его голограмма: «на блатхатах, на сцене и даже в Кремле».³⁸ И точно так же – давно умерли и Розенбаум, Лепс, Стас Михайлов. Популярная песенная эстрада упомянута в стихотворении «По волне моей памяти» (отсылка к песне Давида Тухманова), в другом рассказывается, как был убит любовник матери Цой, есть и аллюзии к песням Цоя «Последний герой», «Группа крови». Из стихов Романовой создается впечатление, что вся культура русского рока и эстрады уже умерла, остался только муляж, голограмма, «фанера».

Если настоящей реальности нет, есть только картинка на мониторе или муляж, то чудовищное насилие, царящее в книгах Романовой, воспринимается как чистая условность, все эти изнасилования, расчленения,

³⁶ Там же, 93.

³⁷ Романова (2015b: 30-31).

³⁸ Романова (2015a: 71-74).

убийства мелькают как картинки в компьютерной игре, то есть нарушается миметическая иллюзия, на первом плане именно речь героя, рассказ о его (якобы) злодеяниях.

Важно отметить функции скандалов, происходящих в реальности и муссируемых в СМИ. Обычно скандал воспринимался как проявление страха и безумия, как средство самозащиты:

Как безумие, настигая человека, фактически спасает его от неуютной реальности, так и скандал часто является формой самозащиты. Звучит, может, и неожиданно, но это именно так.³⁹

Но в ситуации распада связей между словами и действительностью шокирующий эффект скандального события стирается, скандал-информационный повод «тонет» в аморфной, постоянно меняющейся новостной ленте. Михаил Ямпольский, ссылаясь на концепцию «общества спектакля» Ги Дебора, а особенно – на идеи Ж. Бодрийера, говорит об опустошении культурных знаков, о неразличении, когда все становится «трансэстетическим, трансполитическим, транссексуальным» – не эстетика, политика, секс, а игра «знаками коммуникации». Всё эстетизируется: политика эстетизируется в зрелище, секс – в рекламу и порнографию, что приводит к безразличию, притуплению восприятия. По мнению исследователя, именно трансгрессивные стратегии направлены на то, чтобы установить вытесненные различия там, где они утрачивают смысл.⁴⁰ Вполне вероятно, что Романова в своих «людоедских» стихах стремится восстановить этическую и эстетическую шкалу ценностей, действуя от противоположного (как некогда поступали юродивые).

Общество в стихах Романовой не только погружено в маразм и шизофрению, в нем остается все меньше собственно человеческого, вытесняемого биомеханикой или зверством. Герой-мальчик стихотворения «День рождения» (в книге «Людоедство») после жуткой смерти получил новую жизнь, новую «биопрограмму». Среди героев книг Романовой есть и роботы, и электрокорейка, и девочка-транзистор, и прочие чудеса новейших биотехнологий, но перверсия и девальвация любых нравственных ценностей только усиливаются по мере изживания живого человека механизмами. За вывеской «продвинутого» социума кроются дремучие, до-человеческие нравы, «зверство» и «людоедство».

Люди реагируют не на реальный предмет, а на замещающий его знак. Очень характерно стихотворение «Пятерочка».⁴¹ Девочка старательно училась в школе, получала одни пятерочки, затем прожила свою скучную жизнь. И вот однажды попавшийся на дороге пьяница сказал ей, чтоб она скорее бежала в «Пятерочку» – там сегодня бесплатно дают старухам веревку и кусок мыла.

³⁹ Букс / Курганов (2019: 10).

⁴⁰ Ямпольский (2018: 106-107).

⁴¹ Романова (2015b: 16-17).

Услышав знакомое слово, старушка припустила в магазин и, несмотря на давку и очередь, опять первой получила полагающееся. Дома повесилась, и соседки были поражены счастливым выражением лица покойницы: она лежала, накрывшись пакетом из магазина «Пятерочка» с большой красной цифрой 5. Таким образом, название фирмы или торговой сети вытесняют и живую жизнь, и прежние значения слов. (Для сравнения: в одной из миниатюр Линор Горалик мужчина говорит: «[...] один раз зашел в эту, “Копеечку”. Нет, “Пятерочку”, “Пятерочку”. Вообще пи...ец, вообще ни одного знакомого логотипа».⁴² Названия супермаркетов легко путаются, вместо товаров покупатель ищет «логотипы»).

Как говорит Романова, брутальный и ироничный мир, творимый группой «Протез» – и ее собственными стихами – демонстрирует отсутствие информации, превратившейся в «информационный спам», льющийся из газет, телевизора, с рекламных тумб, интернета. Группа «Протез» завершила свои действия в «эпоху перепоста», «когда информационное пространство россиян – от гопника до успешного галериста – захватили социальные сети, и любая информация в силу перенасыщенности ею пространства окончательно превратилась в спам».⁴³

Асемантические слова-пустышки могут складываться, как мозаика или коллаж – все равно это будет «мусорная куча». Особенно выразительно демонстрируется исчезновение культурной памяти, связанной с именами собственными, отсылающими на пласт «высокой культуры». Новообразованный размытый смысл, стоящий за именем собственным (литературного героя, певца, писателя), состоит из смеси обрывков прочитанного, сплетен, окололитературных мифов, произвольных ассоциаций и воссоздает примитивное массовое обывательское сознание. Исследователи массовой психологии полагают, что ориентация на слухи, например, о врачах-вредителях, о серийных убийцах, о принудительном чипировании, о сознательном распространении инфекций, сама по себе является симптомом: «конспирологическая интерпретация действительности возникает в результате потери контроля над ситуациями».⁴⁴ Слухи не только порождают страхом, но нередко вызывают агрессию как защитную реакцию.

Поэтическая речь Романовой составлена из переплетения фобий, страхов, бреда, фантомных образов массового – большого – сознания. Техника «склеивания» речевого «мусора» наглядно демонстрируется коллажи Романовой. Для своих коллажей она использует обрывки плохих репродукций из старых журналов «Огонек», потому что там рыхлая бумага. Как стихи объединяются в книги, так и коллажи она объединяет в серии:

⁴² Горалик (2014: 158).

⁴³ Романова (2013).

⁴⁴ Архипова (2020: 338).

Одна из серий посвящена разным идиотским законопроектам в сфере образования, другая – гротескному отражению «семейных ценностей» в рекламе и массмедиа, третья – столпам мировой философской мысли, которые угодили в условия современной недружелюбной действительности,⁴⁵

– говорит Романова в интервью для паблика «Курс-коллаж». Серия коллажей «Философия для лохов» включает работы: «Мартин Хайдеггер угощает гопников семечками “От Мартина”», «Жан-Поль Сартр в советской тошнеловке», «Ролан Барт и Барт Симпсон на гей-прайде в Париже». Ее любимый коллаж – «Жиль Делёз и Виктор Цой на зеленых мусорных баках». Сама Романова объясняет замысел работы:

Жиль Делёз, автор книги “Cinema” и Цой, лидер группы с тем же названием, встретились во времени и в пространстве городской свалки. Сюжет и название навеяно, в свою очередь, исследованием о творчестве Делёза авторства Luc Moulelet – “The green garbage bins of Gilles Deleuze”. [...] Здесь совмещаются сразу несколько культурных кодов.⁴⁶

Дискурсивный коллаж – обрывки, клочки речевых практик, их нелепое смешение, стирание границ между высоким и низким, поэтическим и обценным – можно сравнить с арт-объектом из мусора. Но в стихах Романовой коллаж дискурсов не только «мусорный», но и опустошенный, поскольку у субъекта речи вовсе нет «культурных кодов», знак теряет семантику. Особенно это очевидно в случаях интертекстуальных отсылок к литературной классике, от школьного изучения которой у взрослого человека остаются в памяти только пустые имена писателей. Интертекст становится ведущим приемом в ироничной книге «История литературы для придурков».

Так, в стихотворении «Непонятное слово» девушка рассказывает, как видела в метро «цацу», «цыпу», точнее, даже «кисо» с очень стильной сумочкой-книгой, на обложке было написано слово «Хармс». Вероятно, так ею было прочитано французское *charme* (обаяние). Слово показалось девушке смутно знакомым: то ли во дворе слышала, то ли от пацанов «на курсе», потом она пыталась узнать значение слова у попа в церкви, тот сказал «храм-с», у преподавателя, дед сказал, что это памятник призраку коммунизма, там написано «Карл Маркс». Слово начало преследовать ее:

Оно мне встретилось, когда пошла в менты,
у них на баннере и в ориентировке,
в ТЦ, на фитнесе, в салоне красоты,
в сортире, в банке и на остановке.
Оно везде уже преследует меня,
к тому же я теперь лишилась интернета,
чтобы погуглить там, что это за х...ня,
и нет ответа.

⁴⁵ Романова (2016).

⁴⁶ Романова (2016).

На «Али-экспресс» девушка нашла похожий клатч («Такой на стиле нужно стать мне позарез, как эта цыпа»), но ей доставили труп, замотанный скотчем:

Пробит последний час. Сюда идут хармсы.

Они стоят в дверях – а это хуже смерти.⁴⁷

Кажется, что Романовой даже предпочтительнее открытое «животное» существование людей вне такой псевдокультуры. Звероподобные существа тоже хотят счастья, любви – так, как они их понимают. Григорий Ющенко: «Звериное как последний оплот истины и правды, как защита своей норы и своего мира».⁴⁸ И это еще одна трансгрессия: озверевшие персонажи, люди-монстры вызывают сострадание.

Так происходит, например, в стихотворении «Остров мопсов (норвежская сага)».⁴⁹ Некий боцман, уходя весной на путину, отдал вдове Сольвейг Гюнт своего пса, в надежде, что потом вернется и женится на Сольвейг. Но Сольвейг очень устраивал верный и добрый пес, так что потом она за этого пса и вышла замуж. И толерантные норвежцы брак зарегистрировали. Но потом, когда Сольвейг купировала хвост супругу, Гринпис потребовали забрать у нее собаку, а брак расторгнуть. Когда утром приставы пришли за собакой, их порвали в клочки два гигантских, голодных, разъяренных мопса. Теперь в опустевшем доме располагается галерея художников, а по острову бродят стаи огромных мопсов, так что гулять следует с осторожностью. В драме Г. Ибсена Сольвейг олицетворяет верность и чистоту, в музыке Э. Грига добавляются смысловые оттенки народности, христианского смирения, в лирике А. Блока Сольвейг – солнечный путь, идеал Вечной женственности. На фоне этой традиции отчетлива радикальная смена ролей Сольвейг у Романовой: теперь это безжалостный зверь, верный своей любви.

Контрастной парой к поэзии Романовой является, видимо, любительская поэзия. Простая и безыскусная, она также строится на клише и находится за гранью профессиональной литературы. В нарушение эстетических норм Романова, презирая графоманов, с симпатией относится к любительским, самодеятельным стишкам.⁵⁰ В народных пабликах, типа «Позитив», «Все для души», «Какая есть, такую и любите», как пишет Романова, кипит бурная стихотворная жизнь, так же не заметная «интеллектуальному меньшинству» (пользователям «Фейсбука»), как незнакома успешным гражданам, едущим на дорогих машинах в «Азбуку вкуса» и на фермерские рынки, повседневность маркетов эконом-класса с их сбором «фишек» на посуду, раздачей «прыг-скокеров» и «прилипал» и очередями в единственную работающую кассу. Отличием любительского стихосложения от

⁴⁷ Романова (2019: 71-73).

⁴⁸ Ющенко (2015).

⁴⁹ Романова (2015b: 85-87).

⁵⁰ Романова (2018).

графоманского являются принципиально разные задачи – графоман (безосновательно) мечтает встроиться в историю литературы, прославить собственное имя и встать вровень с великими. Цели любительской поэзии принципиально иные – мотивировать, добавлять «позитивчика», «улыбнуть», а по сути произвести магическое действие – заговорить, ублажить недружелюбную действительность. В другом интервью на ту же тему Романова объясняет успех избитых, пошлых, неказистых посланий-стишков:

[...] среди общего равнодушно-негативного информационного пространства наивная самодеятельная поэзия напоминает пожелания и стихи на открытках, что получал в детстве от товарищей и родственников, тексты, что переписывались от руки в общие тетрадки с вклеенными туда вырезками из журналов. И тогда и сейчас для коллективного народного сознания в них воплощается миф о счастье, благополучии и любви куда более искренне и доходчиво, чем в графоманской полупрофессиональной и профессиональной поэзии.⁵¹

По сути дела, любительские стишки – тоже иллюкутивные высказывания, перформативные действия, как и любые тосты, поздравления, пожелания счастья.

Суть же контраста состоит в том, что стихи Романовой – не «безыскусные», а профессионально сделанные, и не утверждают стереотипы, а безжалостно ломают их прямо на глазах читателя.

В «Учебнике литературы для придурков» Романова рисует зомби-апокалипсис русской литературы. Писатели прошлого и настоящего, главное – «культовые» писатели, действуют в современном «пост-культурном» обществе: кто-то становится жертвой, кто-то, наоборот, воплощением зла. Под текстами помещены всем известные со школы портреты писателей, но с подрисованными ручками, ножками, рожками, крыльями и проч. деталями, как будто школьник забавлялся, разрисовывая учебник. Но главное в этих текстах – речь, она создает эффект перформанса. Чьи голоса звучат? Не писателей, конечно, а нынешних подростков, гопников, «интеллигентных» обывателей и прочих представителей псевдо-культуры.

О Лермонтове-зомби повествуется от лица девочки-школьницы, увлеченной юношей-готом и сатанистом (его «погоняло» – Лавэй, «у него до пояса волоса, балахоны с черепом и шипы»). Хорошая девочка хотела «отмолить его стихами» (иллюкутивными – сакральными – высказываниями!), ибо счастье не в учебе и не в труде, а в искусстве делать добро. Парень потребовал, чтобы она ночью влезла через окно в школу и прочитала – каждую строчку задом наперед – стихотворение Лермонтова «Бородино» («Онидороб»). Текст сработал как заклинание, вызывающее злой дух (видимо, в сознании девушки произошла контаминация с повестью Гоголя «Вий», так как Гоголь и Лермонтов изучаются в одном классе согласно школьной программе). Воспроизводится речь девушки, показывающая, из

⁵¹ Романова (2015с).

каких источников она черпает свой культурный запас: погуглить, ник, «Фонтанка.ру». Характерные выражения: хрень, видеть в гробу и проч. Из этих речевых идиом и возникает видение Лермонтова, восставшего из гроба, с телефоном, на котором установлен «хэВИ-метАлл» (в тексте проставлено ударение), Лермонтов «тусил» с бродягами в «Костыле», но там услышал мнение, что это он убил Пушкина на дуэли (добавим, что он цитирует Мандельштама: «В Петербурге жить – словно спать в гробу»). Пережив культурный шок от такой клеветы, Лермонтов решает уничтожить Петербург: если девочка прочитает «Бородино» наоборот, то город уйдет на дно.

Особенно отвратительны рассказы про писателей как бы «культурных», начитанных дам – какие-то искаженные окололитературные сплетни про Цветаеву, Ахматову, Достоевского. Так, стихотворение «Белая ночь», например, начинается с монолога в очереди к проктологу: некая «конторская крыса» (ненавистное выражение для Макара Девушкина!) по имени Бойко Инна Сергеевна начинает манерно рассказывать о Достоевском: он был эпилептиком, наркоманом, ВИЧ-инфицированным... Вот ожившие писатели и начинают мстить (впрочем, Маяковский сам хотел, чтоб к штыку приравняли перо, только «перо» тут на воровском жаргоне – нож). О Горьком рассказывает работница борделя, о Пушкине – депутат «Единой России».

Очень смешно разыгрывается сценка в вегетарианском кафе «Редиска», куда зашли Лев Толстой и Репин («Репа»). Вокруг них вьются «низкокалорийные» несимпатичные барышни, одна из них просит у Толстого автограф – как у автора «Преступления и наказания», а книгу она сняла с полки, где лежал «всякий тухлый буккроссинг» – журналы «Звезда» и «Нева», брошюры общества «Знание». После чего Толстой понял, что зря извел столько леса на бумагу для своих сочинений, отверг всякие добродетели, и пошли они с Репиным в «МакДональдс» и «Сабвэй».

Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?
Мы сожжем эту богадельню. Я жажду крови.
Этот день станет главным в русском календаре.⁵²

В фантасмагорию втянуты и ныне живущие литераторы, причем, как правило, обыгрываются их фамилии. Имена собственные вдруг наделяются семантикой – согласно «ложной этимологии», по созвучию. Так в стихотворении «Таганрогский суховей» разворачивается сцена насилия над Чеховым, и творит это ужасное дело Даша Суховей.

Существенно, что речь идет, в основном, о петербургской культуре. Стихотворные сценки разворачиваются в пространстве «Петербургского текста русской литературы», в его гоголевском варианте, с inferнальной подсветкой.

⁵² Романова (2019: 32).

Одна из баллад повествует о самом Николае Васильевиче, причем ролевым героем, ведущим рассказ, оказывается сама Наталья Романова. Это стихотворение «Гоголь Борделло». Оживленный Григорием Абрамовичем Грабовым (целителем и экстрасенсом), Гоголь, однако, не был обеспечен документами и превратился в бомжа: «В то, что я Гоголь, не поверил ни один мент: и вот все меня чморят, п...здят, гонят взащей».⁵³ Героиня встретила с ним у себя на Лиговском, возле памятника Гоголю, вначале приняла его за бомжиху, они распили какую-то дешевую дрянью из стаканчика, вытащенного из «пухто» (из урны), а потом псевдо-бомжиха поведала свою грустную историю, как ее, т.е. его отовсюду гнали, особенно в универе на филфаке. «Русский народ всегда ведет себя непристойно, / Русский писатель прет с ними дружно в ногу». И только Романова пожалела Гоголя, хотя он и «спер» у нее «мобилу»: «Ладно, пусть ему будет бонус на двести лет».

От имени как бы самой Романовой идет повествование и в стихотворении «Петух».⁵⁴

В одной путяге на Бестужевской
вела я творческий кружок.
Выходим мы в беседе дружеской
на первый питерский снежок [...]

Дальше они курят, берут по случаю мороза бутылку, садятся в трамвай.

Гляжу на нервного очкарика
среди пролетарских ражих морд.
(Все парни – гопники с Пискарика.
Подруги – тоже не бомонд).

Парень (один из учеников) мрачен и подавлен, потому что его фамилия – Петух, что означает унижительную жаргонную брань. А потом оказывается, что у парня «батя спившийся давно на кладбище лежит», а мать вышла замуж за дядю Францика, «польского жида». И тут героиня вдруг замечает удивительное сходство худого парня в кедах и грязной рубахе, с его убогой речью, не прочитавшего и пары книг, с портретом Блока из учебника:

Я чую странные, нездешние,
неуловимые миры
и резко вижу сходство внешнее
сквозь алкогольные пары...
[...]
А может, это только кажется,
что снова воздух дик и глух,
и в этом веке он окажется
не Блок, а гопник Пиотух.
За счет, когда-то не оплаченный,
за пошлый пафосный верлибр –

⁵³ Там же, 39.

⁵⁴ Там же, 16-20.

теперь хабза, надзор назначенный
и мелкий личностный калибр [...]

Строфическая форма «Незнакомки» и реминисценции из самого знаменитого блоковского произведения готовят драматическую развязку: в городе – «страшном мире» – разыгрывается бытовой апокалипсис, переставший в бытийный:

Рвануло трубы на Ударников,
на Энергетиков пожар,
исчез в дыму кортеж пожарников,
вокруг горячий ржавый пар.
Пылает Ржевка синим пламенем,
распространяя серный дух,
а в небе вьется черным знаменем
горящий огненный петух.

Завершает книгу текст «Последний поэт». Название – аллюзия к жалобам Евгения Баратынского на засилье прагматики в «железном» веке.

Собственно, Романова пишет о том же – в обществе потребления культура деградирует, сменяется бессмысленным информационным мусором, в котором не отличить фейк от правды, где все составляет новость на час, а потом равнодушно забывается.

Но Романова в финале книги рисует «гостя из будущего», скрыто полемизируя (или солидаризируясь?) с ахматовской «Поэмой без героя». Мотив железной дороги, открывающий стихотворение, настолько богат культурной семантикой в русской литературе, что воздержимся от комментария, отметим лишь искаленные имена городов, а также переход имен собственных в нарицательные.

Из Петербурга поезд движется в Страхань.
Там бьет по головам шлагбаум баум баум,
брюхатая цыганка в рот, как в грязную лохань,
сует окурок, а вокруг из местных флор и фаун
собачья свадьба, да стеной – удалый борщевик
на страже родины стоит, как полк, неколебимо.
[...]
На дровнях обновляет путь в Московию Радищев.
Его перо достигнет дна, а нам не будет дна.
На каждой станции сойти – хоть Ртище или Днище,
а хоть и Сратов – вместо дна зияет тьма одна.

И после череды прославленных поэтов (перечисленных поименно) цыганка рождает еще одного, последнего, у которого, правда, нет «глаз, ушей, лица и языка»:

Его отечество теперь – ряды борщевика,
непобедимые никем несметные полки, –
и песней их зовет на бой отважный сын полка.⁵⁵

Вакансия будущего поэта остается открытой – как и в поэме Ахматовой, лицо и имя поэта будущего не раскрыты. Но он – плоть от плоти борщевика. Борщевик – ядовитое сорное растение, крайне неприхотливое, быстро распространяющееся на обширные территории. Среди видов борщевика есть один, печально известный – борщевик Сосновского, достигающий трехметровой высоты. Ожоги вызывают не только сок и листья растения, но даже и его запах провоцирует отравление. Этот вид был распространен в 1940-х гг., якобы по заданию Сталина, поскольку требовалось быстро растущее растение с большой зеленой массой, неприхотливое к почве и климату. Так пытались решить проблему заготовки силоса. Потом от него отказались. Но в постсоветское время, когда аграрное хозяйство пришло в упадок, борщевик стал так быстро распространяться, что это расценивают как экологическую катастрофу, тем более, что он вытесняет все другие растения. Так что получается, что на диком поле бескультурья выживет только один поэт – неприхотливый и вредный, как борщевик.

Но возможна и другая трактовка: то, что мы сейчас имеем, дальше эхо сталинских времен, не случайно в книге «Зверство» есть стихотворение «Крещенные шприцами», перекликающееся с названием автобиографической книги Эдуарда Кочергина «Крещенные крестами».⁵⁶ Заслуженный художник России Кочергин назвал свои мемуары «Записки на коленках», что также имеет двойной смысл: отрывочные воспоминания и воспоминания о тех временах, когда люди были поставлены на колени. Маленький мальчик, сын врагов народа, бежит летом 1945 г. из детприемника под Омском, без денег и документов, домой в Ленинград он добирается только в 1951 г. Замечателен стиль этой книги: там много просторечий и так называемой «фени», воровского жаргона – это тот язык, на котором говорят и окружающие мальчика люди, и мать (отсидевшая десять лет как польская шпионка), и «чистенький капитан» в отделении милиции. Это та речь, которой ребенка, не успевшего выучить русский язык отца и забывшего польский язык матери, обучила сама жизнь. Другие рассказы Кочергина рисуют тяготы существования инвалидов войны, вернувшихся из мест заключения, малолетних проституток – питерского «дна».

Таким образом, деградация культуры связана не только с обществом потребления, но и с теми регулярными «чистками» интеллигенции, которые проводились в советское время. Романова не ратует за «высокую» культуру, которая не может быть независимой в рыночном обществе, ее позиция контркультуры дает, по крайней мере, иллюзию творческой свободы. Но и

⁵⁵ Романова (2019: 92-93)

⁵⁶ Кочергин (2009).

делает ее стихи не востребованными, ведь не будут же «гопники» или «панки» читать ее книги, а тем более выискивать интертекст, а академическое литературоведение отпугнет трэш и обилие мата. Совершенно определенно сказал о стихах Романовой Григорий Ющенко:

В них есть динамика и действие, которое должно захватывать неискушенного читателя, а для искушенного есть масса отсылок к самым различным культурным кодам – мало кто еще сможет совместить в одном стихотворении фестивали электронной музыки и цитаты из Бродского или мультсериал «Футурама» и певца Виктора Хара. Они поднимают актуальные проблемы современности, бросают вызов обыденности и несправедливости и при этом полны здорового, пусть зачастую и мрачноватого юмора. Однако универсальность текстов Романовой вызывает прямо противоположный эффект – они оказываются совершенно элитарным продуктом, неприемлемым практически для всех.⁵⁷

Сама Романова уверена:

Не надо никогда бояться текстов. В самих по себе формах художественного поведения ничего страшного нет. Куда страшнее окружающая реальность. Она и страшнее, и фантазмагоричнее, чем любой, выдуманный автором сюжет. Потому что ни одно творческое воображение не способно сконструировать такую жуткую и ужасную реальность, которая окружает нас в действительности.⁵⁸

Литература

- Айзенберг, М. (2005): Возможность высказывания // *Оправданное присутствие: Сборник статей*. М. <https://flibusta.club/b/391851/read> [01.07.2021].
- Архипова, А. / Кирзюк, А. (2020): *Опасные вещи: Городские легенды и страхи в СССР*. М.
- Бахманн-Медик, Д. (2017): *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова*. М.
- Букс, Н. / Курганов, Е. (2019): Предисловие // Букс Н.Я., Виролайнен М.Н., Курганов Е.Я. *Безумное искусство: страх, скандал, безумие*. М. 5-12.
- Броуди, Р. (2007): *Психические вирусы. Как программируют наше сознание*. Пер. с англ. П. Афанасьевой. М. <https://www.litmir.me/br/?b=284459&p=7> [24.06.2021].
- Геллер, Л. (2018): *Мир, в котором мы живем, или Монстры и мифы // Призраки, монстры и другие инакие существа / Сост. Анастасия де Ля Фортль*. М. 20-64.
- Голдберг, Р. (2014): *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. М.
- Гомес, К.-Дж. (2018): *Протестная реакция зрителей на морально-провокационное искусство // Известия УрФУ. Серия 3. Общественные науки*. Т.13. 3/179. 124-134.
- Горалик, Л. (2014): *Это называется так. Короткая проза*. М.
- Драч, И. / Конюхова, А. (2015): *Дефиниции новейшего справочного издания по нарратологии: Обзор Handbook of Narratology*. Berlin; N.Y., 2009 // Тюпа, В. /

⁵⁷ Ющенко (2015).

⁵⁸ Романова (2015с).

- Федунина, О. (ред.-сост.): Нарратология и компаративистика. Сборник научных трудов. М. 419-444.
- Зенкин, С. (2019): Послесловие к трансгрессии // Логос. Т.29. 51-63.
- Зусева, В. (2012): «Резон материться» (о ненормативной лексике в поэзии) // Арион. 4. <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=2012&number=131&idx=2523> [29.06.2021].
- Каштанова, С. (2016): Трансгрессия как социально-философское понятие: Дисс. к. филос. н. СПб.
- Корман, Б. (2006): Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова и др. Ижевск.
- Кочергин, Э. (2009): Крещенные крестами». СПб.
- Кукулин, И. (2019): Не «звезды», но собеседники: роль региональных поэтических фестивалей в формировании сообществ «первых читателей» современной поэзии // Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екатеринбург / Москва. 501-510.
- Остин, Дж. (1999): Смысл и сенсibiliи // Остин, Дж.: Избранное / Пер. с англ. Л. Макеевой, В. Руднева. М. 139-247.
- Романова, Н. (2013). В жанре Hard-Jumping // Диалог искусств. 4. <https://di.mmoma.ru/news?id=259&mid=1023> [29.06.2021].
- Романова, Н. (2015а): Зверство. СПб.
- Романова, Н. (2015b): Людоедство. СПб.
- Романова, Н. (2015с): Идеальная грамотность и людоедство – Интервью сайту “Sputnik Беларусь”, 18 октября 2015. <https://sputnik.by/lifestyle/20151018/1017901247.html> [24.06.2021].
- Романова, Н. (2016): Интервью для паблика «Курс-коллаж». <http://vgribe.com/members/nromanova/publications/nr-18-12-16> [24.06.2021].
- Романова, Н. (2018). «Стихи под майонезом» // Диалог искусств. 6. <http://vgribe.com/members/nromanova/publications/nr-24-12-18> [24.06.2021].
- Романова, Н. (2019). Учебник литературы для придурков. Новосибирск.
- Тюпа, В. (2012): Перформативные истоки лирики // Литературоведческий сборник. Материалы международной научной конференции «Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты», посвященной 75-летию профессора М.М. Гиршмана. Вып. 49-50. С. 40-63. Донецк.
- Фишер-Лихте, Э. (2015): Эстетика перформативности. М.
- Лавлинский С. / Мних Л. (2019): Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce.
- Ющенко, Г. (2015): Звериный стих. О книгах «Людоедство» и «Зверство». <http://vgribe.com/members/nromanova/publications/nr-17-05-15> [24.06.2021].
- Ямпольский, М. (2018): Парк культуры: Культура и насилие в Москве сегодня. М.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl und Klaus Telge

Đurić, Dubravka / Bošković, Aleksandar: Poezija kao luksuz i sredstvo preživljanja. In: IZfK 12 (2024). 75-88.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-a9fb-5d69

Dubravka Đurić / Aleksandar Bošković

Poezija kao luksuz i sredstvo preživljanja

Poetry as a Luxury and Means for Survival

The paper focuses on two blogger-poets, Maja Solar and Jelena Savić, who create poetry and conceptualize the relationship between philosophy and politics. Maja Solar is a refugee from Croatia, now living in Serbia, who sometimes mixes Serbian and Croatian language standards. In her poems, she combines the lyrical with the experimental, while in her essays, she critically reflects on neo-liberalism. The authors discuss her dual position(s), as a poet *and* philosopher active in the Gerusija philosophy collective from Novi Sad. Jelena Savić is a poet of Romani descent, whose poetry takes identity politics as both its point of departure and object of critique. The authors examine how her experimental writing embodies this dual position. More specifically, the paper investigates how Solar and Savić construct themselves online as engaged intellectuals, poets and writers. In the case of Maja Solar, the authors focus on “Ispod crte”, a blog created by the collective “Za kulturne politike: politika kulture”, and the Gerusija collective’s magazine “Stvar”. By using these examples, the authors review her place in the micro-social map of younger critical intellectuals. In her blog “Usernameaspoeetry: Biti žena, Romkinja, pesnikinja”, Jelena Savić discusses her paradoxical position as an almost invisible poet in the national context, and questions the place of minorities within the nationally homogenous Serbian society. In 2017, Savić started writing about problems of education in the regional e-magazine “Пролеттер” and her work became more visible in the post-Yugoslav context.

Keywords: class, feminism, identity politics, language politics, neoliberalism, poetry, Roma identity

Preddigitalna, digitalna, postdigitalna srpska pesnička kultura?

Pre nego što se usredsredimo na rad dve pesnikinje, Maje Solar (1980, Zagreb) i Jelene Savić (1981, Beograd) i način na koji sebe predstavljaju na internetu, postavlja se pitanje da li je moguće o srpskoj pesničkoj kulturi govoriti kao o postdigitalnoj? Da bi se odgovorilo na pitanje šta je postdigitalna književnost mora se najpre dati odgovor na pitanje šta je digitalna književnost. Kao i mnogi drugi teoretičari i teoretičarke digitalne književnosti i medija, Roberto Simonowski je pisao da je digitalna književnost “rođena kao digitalna”.¹ Fraza “rođena kao digitalna” ukazuje na to da ona zavisi od operacija i procedura kompjutera koji se koristi u svrhe estetske proizvodnje.² Simonowski zastupa ideju da poezija nastala u novom mediju ne transponuje stari medij u novi, već nastaje iz samog medija a to znači da “koristi tehnološki potencijal za estetske i konceptualne svrhe”.³ Među odlikama svojstvenim digitalnoj književnosti Simonowski izdvaja interaktivnost, intermedijalnost i procesualizaciju (odnosno programiranje performansi koji se mogu izvesti). Ako ovo imamo u vidu, možemo reći da srpski kulturni prostor nije omogućio nastanak digitale ili e.književnosti.⁴ Ako uvedemo u igru aktuelnu *postdigitalnu estetiku*, odnosno medijsku estetiku nastalu kao kritička reakcija na digitalnu visoku tehnologiju kojom se odbacuje digitalno u smislu ideje progresa i fascinacije digitalnim dobom⁵, možemo zaključiti da se u srpskoj pesničkoj kulturi ne može govoriti o postdigitalnom uslovu koji bi na ovaj način odredio pesničku produkciju. Ali pojmovi nisu stabilne i jednoznačne kategorije, te se i pojam postdigitalno definiše na više načina. Cramer ga određuje kao “stanje medija, umetnosti i dizajna *nakon* njihove digitalizacije (ili bar digitalizacije suštinskih aspekata kanala kroz koje se oni komuniciraju)”⁶ (kurziv u originalu). S obzirom na ove odrednice, o srpskoj pesničkoj kulturi moguće je govoriti istovremeno kao o 1) *preddigitalnoj* u smislu da se još uvek nije pojavila praksa e-poezije kao “digitalno rođene” poezije; 2) *digitalnoj* ili *digitalizovanoj* u smislu da su digitalne tehnologije iskorišćene za digitalizaciju jednog broja književnih dela, a postoje i digitalne baze dostupne na internetu; i 3) *postdigitalnoj* u smislu da se stare (preddigitalne) pesničke ideologije mešaju sa digitalnim ideologijama i praksama *najviše u smislu mogućnosti diseminacije* književnosti. Pojam postdigitalno u poeziji se odnosi na činjenicu da su digitalni mediji danas globalno najvažniji u diseminaciji poezije – posebno u periodu kada štampana kultura postaje gotovo isključivo komercijalna, a štampani

¹ Simonowski (2011: 27).

² Pressman (2014: 1).

³ Simonowski (2011: 30).

⁴ Pojmovi digitalna književnost i elektronska književnost se najčešće koriste kao sinonimi (Ciccoricco 2012: 471).

⁵ Cramer (2015: 16).

⁶ Ibid., 19.

književni časopisi kao važna središta artikulisanja generacijskih poetika (odlika jugoslovenskih socijalističkih pesničkih kultura), nestaju ili ukoliko postoje u štampanom obliku, najšće su dostupni i online.

Teoretizujući savremenu popularnu kulturu, Henry Jenkins je pisao o “kulturi konvergencije” (“convergence culture”) u kojoj se “novi i stari mediji sudaraju, u kojoj se aktivistički i korporativni mediji presecaju, u kojoj moć medijskih proizvođača i proizvođačica i moć medijskih potrošača i potrošačica stupaju u interakciju na nepredvidljive načine”.⁷ U središte istraživanja Jenkins će pored konvergencije postaviti participatornu kulturu u kojoj proizvođači i potrošači nisu odvojene uloge, kao i kolektivnu inteligenciju, jer je potrošnja postala kolektivni proces.⁸ Naime, *digitalni obrt* je omogućio da se stari koncept medijske konvergencije u digitalnom dobu pojavi na novi način. Internet kao multimedijalni izvor informacija omogućava interaktivnu komunikaciju i konzumiranje različitih medija.⁹ Ova činjenica ima svoje učinke na pesničku proizvodnju. Razmatranje odnosa novih medija i savremene pesničke prakse povlači za sobom pitanje koliko se sama pesnička praksa u određenim kulturnim kontekstima menja i da li se menja. Različite pesničke tekstualne produkcije u rasponu od narativnih do eksperimentalnih danas postoje u obliku čitanja, performansa, u kombinaciji sa muzikom i drugim zvučnim efektima, u kombinaciji sa plesom i scenskim pokretima, pesnici i pesnikinje koriste fotografiju, film i druge vizuelne efekte, postoji velika produkcija pesničkih kratkih filmova, e.poezija, itd.¹⁰ S jedne strane čini se da dominantni tok srpske a i većine drugih regionalnih postjugoslovenskih poezija ostaje zarobljen u linearnoj logici štampane kulture, pa i nova časopisna kultura na internetu gotovo po pravilu je zamena za štampanu časopisnu produkciju. Ovo znači da sam medij gotovo da bitno ne utiče na književnu tekstualnu produkciju. Ali novi mediji bitno utiču na diseminaciju poezije, koja bi usled svoje temeljne neprofitabilnosti nestala u neoliberalnoj savremenosti u kojoj se svi segmenati kulture i oblici organizacije svakodnevice pretvaraju u robu.¹¹ Naše doba se opisuje kao doba dominacije medija i teorije, to znači da pesnička kultura ipak ne može ostati mimo hegemoničnih globalnih trendova. S druge strane, nove platforme interneta omogućavaju demokratičniji pristup pesničkoj proizvodnji, kao i proizvodnji znanja i mogućnosti iskazivanja kritičkog stava.¹² Demokratičnost interneta i društvenih mreža ogleda se u tome da svako može biti pošiljalac/pošiljateljka i primalac / primateljka poruke postavljanjem videa na YouTubeu ili pisanjem postova na

⁷ Jenkins (2006: 2).

⁸ Ibid., 3-4.

⁹ Champbell et al. (2016: 38, 40).

¹⁰ Stein (2010: 110-113).

¹¹ Treba ipak napomenuti da je u poslednjih par godina i poezija ušla u neoliberalnu hiperprodukciju (Đurić: 2021a: 7-17).

¹² Sorel / Janković-Paus (2012: 88).

blogovima.¹³ Digitalni ambijent (“digital environment”)¹⁴ daje mnoštvo novih platformi u kojima autori i autorke mogu delovati, čak i onda kada sam novi medij bitno ne utiče na proizvodnju poezije. Pa ipak, na prvi pogled paradoksalno, za razliku od linearnosti ili stabilnosti znakova otelovljenih starim medijima, platforme novih medija zahtevaju upotrebu vizuelnog, zvukovnog i verbalnog, što postaje u određenim pesničkim produkcijama i njihovim recepcijama bitno svojstvo same poezije. Kada to kažemo, mislimo na poeziju dominantnog toka koja konvencionalnije stilove pisanja osavremenjuje korišćenjem vizuelnog, usmenog i zvukovnog elementa multimedijalne poetske kompozicije.

Dominacija medijske kulture u uslovima globalizacije od početka 90-ih dovela je do *performativnog obrta* u poeziji, koji se pokazao u potrebi da poezija više ne postoji samo u štampanoj formi na stranici papira, već kao usmena interpretacija pesnika i pesnikinja. Walter Ong je već početkom 80-ih godina 20. stoleća definisao elektronsko doba kao doba “sekundarne usmenosti” (“secondary orality”) svojstvene visoko-tehnološkim kulturama u kojima naprave poput telefona, radija i televizije a danas i interneta dovode do nove usmenosti, koja je, za razliku od primarne usmenosti, ukotvljena u pisanoj / štampanoj kulturi.¹⁵ Ovaj trend u postjugoslovensku regiju dolazi nakon 2000. Javna čitanja poezije na festivalima, na slemovima, na predstavljajima pesnika i pesnikinja označavaju još jedan vid komunikacije poezije, koja sada pored štampane verzije postoji i kao usmeno izvođenje pred publikom. Usmeno izvođenje poezije se mora tretirati kao medij po sebi, jer se njime pesnički tekst *oglasovljuje*. Ovu reč koristimo u doslovnom smislu: pesnik/pesnikinja je prisutan/prisutna pred publikom¹⁶ i na publiku deluje magija pesnikinjinog glasa i stil čitanja. Razmatrajući pesnička čitanja, Charles Bernstein će *slušnost (aurality)* u smislu ozvučavanja *pisanja* kontrastirati *usmenosti (orality)* kojom se naglašava “dah, glas i govor”.¹⁷ Uspostavljanjem ove razlike ukazuje se, pojednostavljeno rečeno, na razliku između dva tipa pesničke proizvodnje. Prvi tip je 1) narativna poezija kojom pesnici i peskinje pričaju neku priču, a način izvođenja može se uporediti sa izvođenjem glumaca na sceni: pesnik i peskinja kao a) kazivač / kazivačica priču kazuje iz trećeg lica (pesnik izvođač / peskinja izvođačica tada je u ulozi usmenog pripovedača/pripovedačice); ili kao b) lik koji se obraća publici i priča o svom iskustvu iz prvog lica jednine, što se može uporediti sa konstruisanim scenskim likom. Drugi tip pesničkog izvođenja radi sa glasom kao svojim materijalnom, a to znači sa fonotekstom: rad sa materijalnošću jezika koji vodi poreklo iz avangardne i neoavangardne poezije. Čitanja pred publikom imaju performativni učinak stvaranja *zajednice* u kojoj pesnici i peskinje dele

¹³ Champbell et al. (2016: 10).

¹⁴ Simonowski (2011: 51).

¹⁵ Ong (2002: 10-11).

¹⁶ Davidson (1997: 197).

¹⁷ Bernstein (1998: 13).

užitak u javnom čitanju i neposrednom obraćanju pesnika i pesnikinje publici, a omogućava i neposrednu interakciju između publike i pesnika/pesnikinja, posebno na slemovima.¹⁸ Snimci čitanja poezije dostupni su posredstvom interneta, posebno na YouTubeu i Vimeu za široku globalnu publiku. I njihov učinak je performativan u smislu da mogu poslužiti kao agensi za uspostavljanje analognih pesničkih praksi u sasvim različitim i udaljenim kulturalnim kontekstima.

Digitalne platforme književne komunikacije obuhvataju internet časopise, YouTube i blogosferu. U uslovima novouspostavljenih nacionalnih postjugoslovenskih književnih / pesničkih kultura elektronski časopisi, poput "Prolettera: Jugoslovenski portal za umjetnost i društvene odgovore", "Agona", "VoxFemine", "Booksa.hr", "Kulturpunkt.hr", itd. imaju nekoliko paralelnih funkcija. Oni učestvuju u artikulisanju pojedinačnih nacionalnih književnih / pesničkih kultura (slovenačka, hrvatska, srpska, bosansko-hercegovačka, crnogorska i makedonska, da pomenemo samo slovenske postjugoslovenske kulture). Pored toga, poput regionalnih festivala, internet časopisi su postali važne poluge u uspostavljanju i održavanju komunikacije između pesnika i pesnikinja koji potiču iz neprijateljskih postjugoslovenskih država, nastalih nakon ratnog razaranja SFRJ. Danas su internet časopisi mesta razmene i *otpora* u političkoj situaciji obnovljenih napetosti u postjugoslovenskom kulturalnom prostoru, nakon ratova 90-ih i kratkog perioda sanacije i rada na pomirenju. Internet časopisi su istovremeno deo nacionalne, regionalne i globalne mreže književnih i posebno pesničkih kultura, koje su premežile i povezale svet, te se korišćenje internet platformi ne može odvojiti od globalnih neoliberalnih ekonomskih, političkih i kulturalnih procesa.

U kontekstu poezije i blogovi imaju značajnu funkciju. Blogeri i blogerke postavljaju postove u kojima razmatraju teme u rasponu od ličnih do društveno-političkih i kulturalnih problema. Mnoge autorke i autori u postjugslovenskoj regiji se oglašavaju na svojim blogovima, a mnoga čitanja poezije i razgovori kao i predavanja dostupni su na YouTubeu.

Opisani kontekst važan je u artikulacijama pesničkih i teorijskih pozicija Maje Solar i Jelene Savić u srpskoj pesničkoj kulturi. Maja Solar živi u Novom Sadu i pripadnica je izbegličke populacije koja se tokom jugoslovenskih ratova 90-ih naselila u Srbiji, dok je Jelena Savić beogradska urbana Romkinja. Krajem 90-ih one su ušle u feminističke antiratne krugove i počele delovati u nevladinom sektoru. Jelena Savić imala je značajanu ulogu u beogradskoj Ažinovoj školi poezije i teorije (1996–2006),¹⁹ koja je u svom radu reaktualizirala avangardne, neoavangardne (posebno vojvođanske) i postavangardne radikalne

¹⁸ Đurić (2002: 152-153).

¹⁹ U različitim periodima u Ažinu su delovale, pored pokretačice Dubravke Đurić i Natalija Marković, Snežana Žabić, Ksenija Simić, Danica Pavlović, Snežana Roksandić, Ljiljana Jovanović, Jelena Savić, Ana Seferović, Tamara Šuškić, Ivana Velimirac, Dragana Popović i Jelena Tešanović. O Ažinovoj školi poezije i teorije videti u Đurić (2021b: 37-51).

pesničke prakse. Ažinovke su insistirale na arikulacijama autopoetika,²⁰ utičući tako svojim radom na generaciju pesnika i pesnikinja koji su u jednom kratkom vremenskom periodu poetiku shvatili kao važan segment u bavljenju poezijom. Maja Solar je bila među osnivačima i osnivačicama novosadske pesničke formacije Neolit (2005–2009),²¹ koja je 2005. uspostavila bliske veze sa Ažinovom školom. Kao heterogena pesnička formacija Neolit se pozicionirao između vojvođanske neoavangade (i Ažina kao njenog naslednika u 90-im) i beogradske hegemone urbane narativne škole.²² Feministički i ažinovski okvir koji je za obe autorke inicijalno bio značajan, odredio je njihovo zanimanje za pesničku autorefleksiju. Autorefleksija nije bila značajna u dominantnoj srpskoj pesničkoj kulturi, a takav stav je najbolje izrazio najznačajniji pesnik socijalističkog modernizma, Vasko Popa, u tekstu “Pesnikova mutavost” iz 1966. kada je napisao “Pitaju te kako si stvorio pesmu. Zašto ne pitaju kamen kako je stvorio kamičak ili pticu kako je izlegla ptiće ili ženu kako je rodila dete?”²³ Ova modernistička ideologija o pesniku koji stvara kao priroda postala je nepremostiva prepreka razvijanju autorefleksije u dominantnom toku srpske pesničke kulture.²⁴ Nasuprot takvoj umetničkoj ideologiji, Maja Solar se kao filozofkinja kretala ka artikulisanju teorijskog diskursa, posebno od trenutka ulaska u kolektiv Gerusija, koji je okupio mlađe novosadske filozofe i filozofkinje. Putanja Jelene Savić vodila je od studija andragogije u Beogradu do master studija iz filozofije na CEU u Budimpešti, a od školske godine 2023-2024. na doktorskim studijama je u Upsali.

Borba za znanje i artikulisanje teorijskog stava kod ove dve autorke postoji paralelno sa žudnjom sa poezijom i njenom produkcijom, kao i autorefleksijom. Solar i Savić koriste internet platforme (blog, Facebook i YouTube) kao deo savremenog imperativa konvergencije u smislu razrađivanja određenih koncepta u različitim medijima i modusima: u okvirima utvrđenih disciplinarnih polja, klasičnih medija i njihovih žanrova i istovremeno u različitim internet platformama. Ovaj aspekt smo okarakterisali kao postdigitalni uslov savremene pesničke produkcije. U svom radu kojima se ovde bavimo a nastajao je do 2018. Maja Solar i Jelena Savić zauzimaju radikalne pozicije teoretizirajući i poetizirajući klasu, rasu i rod i to čine u polju poezije koncipirane kao radikalne (eksperimentalne) pesničke prakse, mada se čini da je Solar u novim pesmama odustala od ovog koncepta. U “samointervjuu” Solar je istakla da nema status

²⁰ Među najznačajnijim materijalima sa kojima se radilo u Ažinu je broj časopisa Delo br. 8 iz 1989, posvećen američkim poetikama u kojima je svaki pesnik i pesnikinja predstavljen poezijom i poetičkim tekstom i u kojima je izašao prvi veći izbor iz jezičke poezije.

²¹ Neolit su osnovali Siniša Tucić, Bojan Samson i Maja Solar, a pored njih u njemu je delovala i Dragoslava Barzut.

²² Đurić (2016: XXVI-XXVII).

²³ Popa (1975: 501).

²⁴ Đurić (2011).

pesnikinje u društvenoj podeli rada, to bi se još više moglo reći za Jelenu Savić, koja kao pesnikinja u srpskoj kulturi ostaje sasvim nevidljiva. Ova pozicija pesnikinje bez društvenog statusa pesnikinje povezana je sa socijalnim statusom Solar kao izbeglice i Savić kao Romkinje. Za obe autorke važi ono što će Solar napisati za sebe: da nema “materijalne uslove za ozbiljnije pisanje i čitanje poezije”.²⁵ Pisanje se shvata kao privilegija slobodnog vremena jer samo slobodno vreme omogućava posvećenost pisanju. Ali slobodno vreme je luksuz, jer podrazumeva oslobođenost od nužde svakodnevnog zarađivanja za život. Pa ipak poezija se piše, po rečima Maje Solar, iz očaja ili, po rečima Jelene Savić, iz nužde da bi se preživelo u oskudnoj svakodnevici.²⁶

Maja Solar: feminizam, kritika kapitalizma i poezija

Maja Solar je bila aktivna u Centru za novu književnost – Neolitu. Ova heterogena grupa pesnika i pesnikinja²⁷ ubrzo ulazi u interakciju sa Ažinovom školom teorije i poezije. Saradnice Ažinove škole su sistematski radile na pesničkim performansima, artikulisanju autopoetika i referiranju na avangardu i neoavangardu (u rasponu od italijanske, ruske i jugoslovenske istorijske avangarde do vojvođanskog konceptualizma i tekstualizma iz doba socijalizma).²⁸ U belešci o autorki u prvoj zbirci Maje Solar *Makulalalalatura*²⁹ navedeno je i to da je ona članica Ažinove grupe, ali, indikativno je da se ovaj podatak kasnije više ne pominje. Kao studentkinja filozofije, Solar zatim postaje aktivna u kolektivu Gerusija,

koji se bavi levo orijentisanim teorijskim, političkim i aktivističkim radom. Razvijajući svoju kritiku na temelju anti-kapitalizma, marksizma, feminizma i kritike društveno-ekonomske eksploatacije, Gerusija predstavlja mesto okupljanja svih onih koji se različitim sredstvima bore za društvo organizovano prema potrebama ljudi, a ne prema potrebama tržišta i logike profita. Gerusija svoje aktivnosti razvija zajedno sa društvenim grupama sa kojima saraduje – regionalnim levim organizacijama, sindikatima, grupama koje se bore za radnička prava, progresivnim studentskim, feminističkim, LGBT, umetničkim i drugim grupama. Kolektiv Gerusija dela kroz zajedničke ekonomske, političke i društvene analize, kroz organizaciju javnih tribina, predavanja, seminara, škola, video-kampanja, kao i putem angažmana u borbama i otporima.³⁰

U prvom periodu pesničkog rada Maje Solar, iz kojeg je proizašla zbirka *Makulalalalatura*, najbolje se pokazuju ažinovska interesovanja:

²⁵ Solar (2017: 109).

²⁶ U razgovoru sa Dubravkom Đurić, Jelena Savić je na taj način objasnila svoju potrebu za pisanjem poezije.

²⁷ Tucić (2009); Đurić (2016: XXXV).

²⁸ Đurić (2016: XXXII).

²⁹ Solar (2008: 107).

³⁰ Videti sajt Gerusije: <http://gerusija.com/o-kolektivu-gerusija/> [15.12.2020].

- 1) Zanimanje za pesnički eksperiment, koji dolazi iz proučavanja američke jezičke poezije (*language poetry*), a to interesovanje potaklo je reaktualizaciju radikalne pesničke prakse istorijske avangarde i neoavangarde.
- 2) Zanimanje za feminizam: 90-te su u Srbiji kao i u celoj bivšoj Istočnoj Evropi obeležene procesima transformisanja istočnoevropskih društava od socijalizma ka kapitalizmu i pratećom lokalizacijom globalnog feminizma.³¹
- 3) Razvijanje intelektualističke umetničke pozicije radom na autorefleksiji na nivou govora (u raspravama o poetikama pesnika i pesnikinja) i na nivou pisma (pisanjem autopoetičkih tekstova).³²

Ažinove pozicije su dobile svoju multimedijalnu formu u videu koji su realizovale Maja Solar i Ljiljana Jovanović pod naslovom “Naručujem sebe iz kataloga”.³³ Ovim radom pesnikinja su izvele kritiku potrošačke kulture u čijem su središtu žene konstruisane kao strasne objektivizirane potrošačice, od kojih se zahteva bavljenje sopstvenim izgledom. Pesnikinja manipulišu kuhinjskim predmetima (viljuška, presa za gnječenje krompira, šolja, kašika, itd.), ukazujući na konstrukciju ženskosti i ženske lepote. U videu se kao lajtmotiv pojavljuju ženske noge u hulahopkama jarke boje (crvena i plava), a ženske noge referiraju na fetišizaciju ženske erotičnosti. Pojavljuju se fotografije ženske ruke koja drži povrće (paprika na primer), čime se pokreće lanac asocijacija od uspostavljene veze između sveta prirode i ženskosti do spremanja hrane. Solar i Jovanović u dva glasa čitaju svoju poeziju, naizmenično iz svojih prvih zbirki pesama. Njihovi glasovi uspostavljaju dinamičan uzajamni odnos, jer su drugačije artikulisani. Kad Ljiljana Jovanović čita njen glas ističe jezičku površnu,³⁴ jasan je i nepokolebljiv, gotovo “pravolinjski” i pored prefinjenih / minimalnih ali znakovitih modulacija i menjanja tempa: glas ovde nije u funkciji prenošenja poetskog sadržaja (nekakve pretpostavljene smisaone dubine). Glas Maje Solar je igriviji, sa većim intonacionim rasponom: od povremenog insistiranja na jezičkoj površini do kretanja ka jezičkoj dubini, kada je glas u funkciji prenošenja poetskog sadržaja. U melodijskoj intonaciji Maje Solar sudaraju se ritmovi hrvatskog i srpskog jezičkog standarda, isto tako, kada piše ili govori Solar srpsku jezičku paradigmu “kontaminira” kroatizmima (reči poput femi-

³¹ Đurić (2013: 52-53).

³² Pavlović et. al. (2004). Antologija *Diskurzivna tela poezije* rezultat je višegodišnjeg zajedničkog rada ove feminističke pesničke formacije, koju je inicirala Dubravka Đurić. Goran Lazičić će u prikazu nove zbirke Maje Solar ukazati na ovu vezu. (Lazičić 2018)

³³ Tekst, glas, prevod na engleski Maja Solar i Ljiljana Jovanović, fotografija Maja Solar, muzika, produkcija, montaža Ivan Radenković (1977–2018). Video je dostupan na <https://vimeo.com/8366180> (Solar / Jovanović 2009).

³⁴ Na ovom stilu čitanja poezije se u Ažinu insistiralo i kroz praksu intenzivno radilo.

nistica).³⁵ Pesme koje autorke čitaju pripadaju paradigmi koja se hegemono uspostavila uticajem američke jezičke poezije: diskonitualno ređanje stihovnih segmenata u kojima se mešaju pesnički i teorijski diskursi.

Druga pesnička faza Maje Solar obeležena je njenim sve većim angažmanom u kolekvitu Gerusija. Brojna predavanja, tekstovi i prevodi koje ona u sklopu svog delovanja izvodi, obeleženi su oštrom kritikom kapitalizma, fašizma ili fašizacije društva. Predstavljajući prevod knjige Silvie Federici na YouTubeu, Solar objašnjava da

Nastanak kapitalizma od samog početka ima i polnu stranu priče. Ova priča nije nikakav dodatak, ukras ili sporedna alatka, već suštinska priča u stvaranju novih ekonomskih, političkih i ideoloških odnosa. Imajući ovo u vidu, Silvia Federici rekonceptualizuje Marxovo objašnjenje nastanka kapitalizma putem pojma prvobitne akumulacije.³⁶

U “samointervjuu”, objavljenom kao integralni deo njene zbirke “Bez začina”,³⁷ Solar zanima kako uneti socijalni sadržaj u pesmu a da pesma ne bude puka propaganda, već da ostane u okvirima koji se mogu prepoznati kao umetnički. Njene nove pesme prate njen teorijski diskurs: kritika kapitalizma i posebno ženskog mesta u kapitalističkoj patrijarhalnoj društvenoj podeli rada. Bertold Brecht tu postaje značajna referentna tačka kao socijalno orijentisani levi književnik čije delo ne izlazi iz okvira umetnosti.³⁸ Sve u svemu jedinstvena pozicija koju Maja Solar danas ima u srpskoj pesničkoj kulturi dolazi upravo iz njenog statusa angažovane filozofkinje i angažovane pesnikinje, a kritika kapitalizma koju sprovodi u svojim tekstovima nastalim u teorijskom okviru kolektiva Gerusija, sadržaji su kojima se bavi i u poeziji., ali na način poezije, jer: “poetski tekst nikada nije apsolutno samodovoljan i čist, uvek je ‘nečist’, ‘prljav’, ‘zagađen’, dakle nije samo poetski, već ima i političke, ideološke, filmske, ekonomske i druge elemente... a opet sve to ima na *poetski* način, i zato uvek ostaje poezija”³⁹ (kurziv u originalu).

Jelena Savić: poezija, eksperiment i rasa

Veoma je indikativno da Jelena Savić, jedna od najproduktivnijih i najznačajnijih autorki Ažinove škole, kao pesnikinja ostaje uglavnom nevidljiva u srpskoj

³⁵ Napomenuli bismo da je politika jezika u kojem se kontaminira čistota nacionalne paradigme jezičkih standarda srpskog i hrvatskog kao postjugoslovenskih jezika bila važna hrvatskoj prozaistkinji Daši Drndić, a Dubravka Đurić je u svojoj knjizi „Ka politici nade (nakon rata)“ napisala jednu dugu pesmu mešajući srpsku i hrvatsku jezičku paradigmu, što je markirano i pri njenom usmenom izvođenju pred publikom.

³⁶ Video je dostupan na: <https://www.youtube.com/watch?v=CKcX1DwcSgI> (Solar 2016).

³⁷ Solar (2017: 109-117).

³⁸ Solar (2013).

³⁹ Solar (2017: 113-114).

pesničkoj kulturi. Kao Romkinja, ostaje marginalizovana (nevidljiva) i u romskoj pesničkoj kulturi. Mada je 2004. objavila prvu knjigu u značajnoj ediciji Prva knjiga Matice srpske, pod naslovom “Ekskluzivne trunčice” nije uključena u “Antologiju romske poezije u Srbiji” koju je uredio Alija Krasnići.⁴⁰ U nekoliko navrata časopis “ProFemina” je objavio njene rukopise, u kojima ona ažinovski eksperimentiše sa prostorom stranice papira, zahvat koji ima svoje polazište u konkretnoj poeziji a uvođenje teorijskog diskursa u jezičkoj poeziji. Ili, kako je Jelena Savić, pisala, poezija nije luksuz, jer ona može služiti kao potpora u kojoj možete pokazati asimetrične društvene strukture i pozicije.⁴¹ Jelena Savić nije uvrštena ni u jednu antologiju nove generacije pesnika i pesnikinja rođenih između 1970-ih i 1980-ih. Dok se rad Maje Solar lako može naći na internetu: u brojnim intervjuima koji su sa njom rađeni, u internet časopisima koji su objavili njene pesme, na YouTube-u gde postoje snimci njenih predavanja i snimci razgovora u kojima je bila jedan od učesnika, rad Jelene Savić uglavnom nije dostupan niti vidljiv. Nekoliko njenih tekstova objavljeno je u regionalnom elektronskom časopisu “Proletter”, koji nakon 2023. na žalost više nije dostupan, a njen blog “Usernamekadpoetry: Biti žena, Romkinja, pesnikinja” može omogućiti analizu njenih uverenja sažetih u tekstovima u “Proletteru” kojima ćemo se ovde baviti. Materijal sa kojim raspoložemo može se podeliti na dva perioda, prvi u kojem Savić deluje u Ažinovoj formaciji i feminističkim grupama, ali i radi u Fondu za otvoreno društvo u programu namenjenom Romima, i drugi u kojem ne pripada ni jednoj pesničkoj zajednici već studira na CEU u Budimpešti. Zato naš rad najpre mapira poetičke stavove i praksu Jelene Savić a zatim se okrećemo analizi tekstova iz časopisa “Proletter”.

Pitanje romskog identiteta je od samog početka značajno za Jelenu Savić. U svojim ranim pesmama i kratkoj prozi ona se njime opsesivno bavi. Feminizam je u središtu njenog ranog pesničkog i autopoetičkog rada, u kojem ona ažinovski insistira na potrebi osveščivanja procesa pisanja i u njemu artikulisanih ideologija. U tekstu “Autopoetka” ona izvodi kritiku tradicionalnog shvatanja poezije, koja je kao polje kulturalne proizvodnje do skoro bila ekskluzivno muškocentrična, a zatim kritikuje emancipovanije forme savremene poezije koja uzima za model Charlesa Bukowskog jer pesnici nemaju potrebe za autorefleksijom.⁴²

Po sopstvenom priznanju, Savić je odrasla na “srbijanskom” feminizmu, ali će tokom 2017. u nizu eseja objavljenih u časopisu “Proletter” izvesti njegovu kritiku. Kao Romkinja koja je dramatično i drastično isključena iz diskursa identifikacionih matrica srbijanskog društva, ona se bavi svojom marginalnom pozicijom, u situacijama gde je uvek margina margine. Jelena Savić je svesna da je identifikacija

⁴⁰ Krasnići (2008).

⁴¹ Savić (2017a).

⁴² Savić (2006: 207-208).

“centralna za mehanizam kojim individue postaju subjekti znanja”.⁴³ Budući da je u raznim socijalnim kontekstima iskusila da “modusi subjektivnosti nisu uvek dostupni svim ljudima”⁴⁴ u društvu u kojem živi, već zavise od diskursa koji definišu klasu, rod i rasu. Tekstovi u “Пролеттеру” tematizuju ovu problematiku i mogu se shvatiti kao autobiografski eseji, od kojih je jedan pisan u epistolarnoj formi, koji nam daju uvid u društvenu istoriju kroz prizmu romske feministkinje. Ona opisuje individuu kojoj društvo ne pruža identifikacione matrice, te joj na taj način uskraćuje mogućnost postajanja delatnim subjektom.⁴⁵ Detaljna analiza odnosa moći u okvirima institucija obrazovanja i feminističkog pokreta u ovim tekstovima, mogla bi se opisati kao diskurs otpora.⁴⁶ Ton i manir se kreću od razgovornog obraćanja naratorke u prvom licu jednine do ciničnih i ironičnih opisa društvenih situacija i njihovih aktera, koji nikada nisu personalizovani, već su postavljeni kao tipični u datom kulturalnom kontekstu. Jelenu Savić zanima kako društvene institucije obrazovanja i aktivizma proizvode nejednakosti kojima su inherentni mehanizmi isključivanja.

U tekstu “Pogled Romkinje na kulu od slonovače”⁴⁷ ona govori o iskustvu nemanja socijalnog, ekonomskog i obrazovnog kapitala, što dovodi do toga da romska učenica ili studentkinja (kojih nema mnogo) pate od sindroma uljeza i osećanja nepripadanja. U tekstu “Ženski marš iliti rijaliti šou solidarnosti”⁴⁸ u kojem raspravlja o ženskom maršu protiv fašizma, Savić pokazuje status Romkinje unutar “srbijskog” feminizma. Ona polazi od konstatacije da u Srbiji ne postoji veliko interesovanje žena za feminizam i pita se zašto je tako. Jedan odgovor je: “Baviti se feminizmom u Srbiji je klasna privilegija belih, obrazovanih žena, uglavnom iz Beograda”. Feminizam ne nudi, smatra Savić, rešenje ženama koje su brutalno eksploatisane u globalnim neoliberalnim korporacijama, te ona piše da radnice ne zanima “akademski levi feminizam belih žena”. Zatim izriče sledeći stav: “LGBTTIQ⁴⁹ zajednica u Srbiji ima svoju elitu koja je uspela da podigne vidljivost ove populacije, i da uglavi neke od njih u fotelje, ali to je uglavnom sve, ja bih rekla.” Iz ove zajednice su isključene, smatra ona, trans, bi / interseksualne, aseksualne osobe kao i invalidi / invalidkinje. Jedino što zanima ove organizacije je ko će organizovati Pride jer će za te aktivnosti dobiti novac. Kritika je upućena i romskim organizacijama koje vode uglavnom muškarci i koje u suštini ne zastupaju Rome. Problem na koji Savić ukazuje su štetne posledice institucionalizacije i profesionalizacije femi-

⁴³ Weedon (2004: 7).

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid., 17.

⁴⁷ Savić (2017b).

⁴⁸ Savić (2017a).

⁴⁹ Skraćenica se odnosi na lezbejske, gej, biseksualne, transseksualne, transrodne, interseksualne i queer osobe.

nizma⁵⁰ i drugih manjinskih udruženja čiji smisao postaje samoodržanje kao i da jednom broju aktivistkinja i aktivista obezbedi egzistenciju. Pa ipak, ona zaključuje “Nije sve tako crno. Feminizam je potreban. Jeste. Meni je doneo dosta toga korisnog. Naučio me je da vidim neke odnose moći. Jedini problem je što teško dozvoljava da se vide odnosi moći u njemu samom.” U tekstu “Skica za društvo za okruglim stolom”⁵¹ Savić poredi funkcionisanje NVO⁵² sektora sa funkcionisanjem političkih partija, u kojima vlada stroga hijerarhija, podela rada i poslušnost. Epistolarnu formu autorka koristi u tekstu “Otpor konzumerizmu antikolonijalne misli: Pismo Francu Omaru Fanonu”⁵³ u kojem se ponovo obrušava na akademsku elitu koja izlaže Fanonove teorije, ali ni ovde potlačeni Drugi iz lokalnog konteksta nije zastupljen. Mnoge od ovih tema Jelena Savić je tematizovala i na svom blogu.⁵⁴

Zaključak

U ovom tekstu pošli smo od pitanja da li je srpska pesnička kultura post-digitalna. Odgovor koji smo ponudili je da jeste ali u specifičnom smislu. Mada nema književnih dela koja nastaju u domenu digitalne književnosti, polje poezije se transformisalo mogućnostima koje daje internet sa svojim platformama. Analizirali smo dve autorke, Maju Solar i Jelenu Savić, jer zauzimaju posebno mesto u srpskoj pesničkoj kulturi. Solar sa statusom izbeglice i Savić sa statusom Romkinje, ušle su krajem 90-ih u feminizam, a istovremeno i u velikoj meri povezano sa feminističkom pozicijom, one su učestovale u reaktualizovanju koncepta eksperimentalne pesničke prakse, u kojoj značajnu ulogu ima autorefleksija, u srpsku pesničku kulturu ponovo uvedena zahvaljujući delovanju Ažinove pesničke formacije. Obe u svojim teorijskim spisima i esejima, a i u poeziji insistiraju na politici jezika – na paralelnoj upotrebi muškog i ženskog roda, koji u okviru paradigme srpskog jezika još uvek izaziva nelagodu, kojoj se suprotstvaljaju moćne institucije, poput Matice srpske, a od skoro i Patrirjaha Srpske pravoslavne crkve. Solar i Savić su saradnice izvesnog broja elektronskih regionalnih časopisa i blogova, a aktivne su i na YouTube-u, mada je u novim medijima rad Maje Solar vidljiviji i dostupniji. Dok se Solar kao članica kolektiva Gerusija kretala ka kritici kapitalizma, što je imalo vidnog uticaja i na njenu poeziju, Jelena Savić je u nekoliko tekstova izvela kritiku institucija obrazovanja s obzirom na položaj manjinskih, ranjivih skupina, posebno Rom-

⁵⁰ Evans (2015: 73).

⁵¹ Savić (2017c).

⁵² Skraćenica za nevladine organizacije.

⁵³ Savić (2017d).

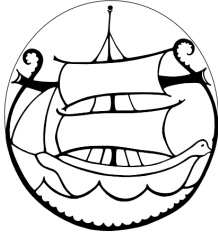
⁵⁴ Ovim problemima se Jelena Savić znatno kasnije bavila u tekstu „U zmajčinom gnezdu: Višestruka diskriminacija romskih žena u Srbiji unutar konteksta evropske gadžovanske supremacije“ (Savić, 2022: 35-56).

kinja, a njena poetska praksa ostala je nevidljiva, jer kako sama kaže u imejl prepisci koja se odvijala tokom 2018, nestanak konteksta za pisanje otežava održavanje pesničke prakse. Njena kritika je zatim upućena lokalnom “srbijanskom” feminizmu, koji nije svestan sopstvenih odnosa moći i koji se uprkos zagovaranja inkluzivnosti, svodi na privilegovanu srednju belu klasu.

Literatura

- Bernstein, Ch. (1998): Introduction. In: Bernstein, Ch. (ed.): *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York. 3-26.
- Chapbell, R. et al. (2016, eds.): *Media & Culture: Mass Communication in a Digital Age*. Boston.
- Ciccoricco, D. (2012): *Digital Fiction: Networked Narratives*. In: Bray, J. et al. (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London. 469-482.
- Cramer, F. (2015): What is ‘Post-digital’? In: Berry, D. / Michael, D. (eds.): *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*. London. 12-26.
- Davidson, M. (1997): *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word*. Berkeley.
- Đurić, D. (2002): *Jezik, poezija, postmodernizam: jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*. Beograd.
- Đurić, D. (2011): Vasko Popa: two views. In: *Jacquet 2*. <https://jacket2.org/commentary/vasko-popa-two-views> [15.12.2020].
- Đurić, D. (2013): Lokalna i globalna dinamika feminizma. In: *ZBORnik: Ka razvijenoj demokratiji*. 8. 50-55. / *Außerdem in: Beton*. 21.05.2013. <http://www.elektrobeton.net/ar-matura/lokalna-i-globalna-dinamika-feminizama/> [15.12.2020].
- Đurić, D. (2016). Introduction. In: Biljana Obradović, B. / Đurić, D. (eds.): *Cat Painters: An Anthology of Contemporary Serbian Poetry*. New Orleans. XVIII-XLI.
- Đurić, D. (2021a). *Poezija i javna sfera*. In: *Treća 1*: 7-17. http://zenstud.hr/wp-content/uploads/2022/03/TRECA_2021.pdf [15.12.2020].
- Đurić, D. (2021b). *Ažinova škola poezija: Feministička avangarda*. In: *Treća 1*: 37-51. http://zenstud.hr/wp-content/uploads/2022/03/TRECA_2021.pdf [15.12.2020].
- Evans, E. (2015): *The Politics of Third Wave Feminism: Neoliberalism, Intersectionality and the State in Britain and the US*. New York.
- Gerusija: O kolektivu Gerusija. <http://gerusija.com/o-kolektivu-gerusija/> [15.12.2020].
- Jenkins, H. (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York.
- Jovanović, L. (2008): *Tehnologija mame*. Novi Sad.
- Krasnići, A. (2008): *Antologija romske poezije u Srbiji*. Subotica.
- Lazičić, G. (2018): *Iz srca patrijarhalnog kapitalizma*. In: *Radnička komunika LINKS*. 21.06.2018. <http://komunalinks.com/home/2018/6/21/iz-srca-patrijarhalnog-kapitalizma> [15.12.2020].
- Meinel, Ch. et al (2015, eds.): *Blogosphere and its Exploration*. London.
- Ong, W. (2002 [1982]): *Orality and Literacy: The Technology of the Word*. London.

- Pavlović, D. et al. (2004, eds.): Diskurzivna tela poezije: poezija i autopoetike nove generacije pesnikinja. Beograd.
- Popa, V. (1975 [1966]): Pesnikova mutavost. In: Marić, S. / Vuković, Đ.: Poezija. Beograd. 501.
- Pressman, J. (2014): Digital Modernism: Making It New in New Media. Oxford.
- Savić, J. (2006): Autopoetika. In: Kerkez, J. (ur.): Tragom roda – smisao angažovanja: Antologija savremene poezije. Beograd. 207-210.
- Savić, J. (2017a): Ženski marš iliti rijaliti šou solidarnosti. In: Proletter. 29.01.2017. <http://proletter.me/portfolio/zenski-mars-iliti-rijaliti-sou-solidarnosti/> [15.12.2020].
- Savić, J. (2017b): Pogled Romkinje na kulu od slonovače. In: Proletter. 07.01.2017. <http://proletter.me/portfolio/pogled-romkinje-na-kulu-od-slonovace/> [15.12.2020].
- Savić, J. (2017c): Skica za društvo za okruglim stolom. In: Proletter. 12.03.2017. <http://proletter.me/portfolio/skica-za-drustvo-za-okruglim-stolom/> [15.12.2020].
- Savić, J. (2017d): Otpor konzumerizmu antikolonijalne misli: Pismo Francu Omaru Fanonu. In: Proletter. 27.02.2017. <http://proletter.me/portfolio/otpor-konzumerizmu-anti-kolonijalne-misli-pismo-francu-omaru-fanonu/> [15.12.2020].
- Savić, J. (2022). U zmajčinom gnezdu: Višestruka diskriminacija romskih žena u Srbiji unutar konteksta evropske gadžovanske supremacije. In: Treća 1: 35-56. http://zenstud.hr/wp-content/uploads/2023/02/treca_2022.pdf
- Simanowski, R. (2011): Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art and Interactive Installation. London / Minnesota.
- Solar, M. (2008): Makulalalalatura: prljavi netaalentovani tekstualni terorizam. Kragujevac.
- Solar, M. (2010): Transseksualizira se transcivilizacija (poezija). In: Agon. 6. http://agonca.sopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_6/poezija/4_maja_solar.html [15.12.2020].
- Solar, M. (2013): Brecht, politika umetnosti i teorije. In: Stvar. 5. 133-151.
- Solar, M. (2016): Maja Solar, OD TELA DO RADNE I RAĐAJUĆE MAŠINE ILI KAKO JE NASTAO KAPITALIZAM. In: Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CKcX1DwcSgI> [16.12.2020].
- Solar, M. (2017): Bez začina. Novi Sad.
- Solar, M. / Jovanović, Lj. (2009): Naručujem sebe iz kataloga. <http://vimeo.com/8366180> [15.12.2020].
- Sorel, S. / Janković-Paus, S. (2012): Nestanak linearnosti? Uvodna razmatranja o poeziji unutar novih medija. Rijeka.
- Stein, K. (2010): Poetry's Afterlife: Verse in Digital Age. Ann Arbor.
- Tucić, S. (2009): O Centru za novu književnost – Neolit. In: Beton. 16.05.2009. <http://www.elektrobeton.net/stemovanje/o-centru-za-novu-knjizevnost-neolit/> [15.12.2020].
- Weedon, Ch. (2004): Identity and Culture: Narrative of Difference and Belonging. London.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Korchagin, Kirill: From Incoherence to Sustainability: Performance, Activism, and Social Media in the Most Recent Russian Poetry. In: IZfK 12 (2024). 89-110.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-6236-cd60

Kirill Korchagin

From Incoherence to Sustainability: Performance, Activism, and Social Media in the Most Recent Russian Poetry

This article considers the evolution of poetic performance on the basis of several Russian poets of the 2010s. The type of performance in question, which originally implied active absorption in the poetic text, occupied an important place in Russian art of the twentieth century – from the first experiments of the historical avant-garde to Moscow Conceptualism (above all, in the their “Collective Actions”). As such, it has always maintained a closeness to the poetic work and was most often practiced by poets who sought to extend their texts beyond the space of the page and into the “external” world. In the 2010s, however, with the development of social media, the opposite trend is noticeable – poets, while declaring their connection to the performative traditions of Moscow Conceptualism, transfer their performative activity into a textual space organized by social media platforms. The central hypothesis of this article is that all of these poets react differently to the methods of discursive organization provided (and enforced) by social networks and strive in different ways to liberate themselves from the censorship of the algorithm: some emphasize the discursive incoherence of the platform, while others, on the contrary, seek to develop a sustainable manner of uniting private discourses into a new totality.

Keywords: Performance Art, Russian Poetry of the 2010s, Moscow Conceptualism, Moscow Actionism, Dmitrii Gerchikov, Rostislav Amelin, Ian Vygovskii, Vadim Bannikov, Social Networking

This article¹ is founded on the hypothesis that performative art in Russia in the second half of the 2010s has undergone a transformation that emerged directly from poetry and by the poetic community. In large part, this is due to the present convergence of poetry with contemporary art: poets are looking for ways to reach beyond their usual medium – text – while simultaneously attempting to preserve the tools characteristic of poetry – i.e., to work with words. As a result, performative practices have been incorporated into the text that circulates in the space of social media, garnering reactions from users and transforming them into an audience for poetic performance. Meanwhile, the poet-performer puts him- or herself in a special literary position: by externally continuing to follow the rules of communication accepted in the literary community, he / she confirms his / her existence as a literary phenomenon with vividly expressed performative traits.

Here, we might do well to recall the broad understanding of performance that dates back to the thought of Erving Goffman, according to whom performance encompasses “all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers.”² The space of social networks, with their incredible capacity for documenting and representing everyday life, seems like a living illustration of this understanding of performance and, of course, does not exhaust itself in the examples of the poets to whom we shall subsequently turn our attention. However, what is fundamental to our further analysis will be the argument that all of these poets transform their means of literary existence in its entirety into an extended performative project, which in itself is telling – both of this poetry’s relation to the historical avant-garde and of the situation of contemporary Russian poetry as a whole.

Of course, almost all existing literary groups affiliated with the historical avant-garde of the first quarter of the 20th century practiced performative art: this extends to both Italian and Russian futurists, Dadaists, surrealists, and many of their epigones and successors. The participants in these performances were poets, artists, composers, dancers, actors: the improvisational form of such performances itself contributed to their erasure of boundary between various media. At the same time, this type of performance was often viewed as a “preparatory stage” for the development of one or another cultural movement – a relatively simple means of demonstrating one’s ideas and obtaining an instantaneous reaction. In the words of performance scholar Roselee Goldberg, the artists and poets of the first half of the 20th century “were still in their twenties or early thirties, it was in performance that they tested their ideas, only later expressing them in objects.”³

¹ This article was translated for publication by David Hock at the University of Trier, Germany, with the assistance of Matthias Fechner and the author. All errors and inadequacies in English are mine – D.H.

² Goffman (1956: 13).

³ Goldberg (1988: 8).

Performance crystallizes into a separate art form aware of its own specificity when artists practice it exclusively and without attempting to produce objects (the textbook example being Marina Abramović). However, in parallel with that development, the literary component of performative art also expands: extensive documentation, manifestos, and interviews with artists are all summoned to surround the work with meta-commentary, defining the mode of its “reading” (as in the extensive commentaries and happenings of the “Collective Actions”).⁴ Meanwhile, performance evolves in at least two directions – towards a more or less spontaneous event that attracts accidental viewers (the happening) or, on the other hand, towards theater. To simplify things somewhat, one could say that the first of these two avenues has become decisive for so-called Russian actionism, while the latter, contrary movement has found more widespread practice in the experimental theater of the United States.⁵

At the same time, in response to the “literaturization” of performance, there has been a “performativization” of poetry – the desire to “break open” the text to external space, to take it beyond the bounds of literature as such and into adjoining regions. Poets become the authors of performances, assimilating them into their poetic practices. This is reminiscent of Paul Zumthor’s thought that performance can be presented as a kind of division of a single poetic text into its component parts, such that each of them acquires a unique performative quality.⁶

This is the direction taken by Andrei Monastyrskii and Dmitrii Prigov, who are in many respects the predecessors of, on the one hand, the art group “Voina” or “Pussy Riot”, which include poets among their members, and, on the other, the “Monstrations” of Artem Loskutov or the “Translit” group and its affiliate, the “The Laboratory of Poetic Actionism”.⁷ In such cases, texts are intended to abandon the space of literature in order to circulate in the “real” world: in deserted fields, on city sidewalks, or, on the contrary, amid mass political demonstrations. The performative practices considered in this article are in many ways the opposite: here, we are talking about authors who remain firmly planted within textual media, yet who transform its means of circulation in such a way that individual texts become part of a complex performative project.

1

Before turning our attention to contemporary practices, it is worth outlining the history of the relationship between poetry and performative art in Russia. This is

⁴ On the documentation of these performances, see: Jones (1997); Auslander (2006).

⁵ On actionism in Russia, see: КОВАЛЕВ (2007); Drews-Sylla (2011). The contrary convergence of performance and theatrical art has been analyzed, for example, in: Schechner (1988).

⁶ Zumthor (1988: 705).

⁷ Platt (2016).

not merely a literary-historical excursion: the type of textual performance that we will consider below often directly refers back to earlier performative practices, incorporating them into itself as a meta-text to which it addresses numerous polemical replies. Properly speaking, the very necessity of developing a new kind of performativity *inside* social media rather than in the “outside” world is dictated by a polemic with earlier practices that have been glorified by art critics and historians alike. Moreover, those critical works that engage performative art in Russia rarely pay attention to its poetic components. Here, I will therefore attempt to sketch a history of performance as a history of its interaction with poetry: as art that largely emerged from within a poetic context and that is ultimately derivative of it. Such a perspective will allow us to show more clearly why it is precisely poets who are currently reforming the state of performance in Russia.

Since its first years, the Russian poetic avant-garde was very close to performance art. The first public appearances of Russian Futurists could even be regarded, in more modern terms, as performances or happenings. The heyday of performance in Russia began in parallel with the rest of Europe – emerging in the 1910s and continuing until the end of the 1920s, when the political situation fundamentally changed.⁸ One of the last performances of the Russian avant-garde, «Три левых часа» (“Three Hours from the Left”), was initiated by the OBERIU group (Daniil Kharmis, Aleksandr Vvedenskii, and others) and took place on January 24, 1928, in Leningrad.⁹ The evening attracted only a small audience and completely lacked the grand scale of projects being undertaken simultaneously in Germany (e.g., by Oskar Schlemmer) or in France (in the surrealist performances of André Breton, which were set to the music of Erik Satie); in actual fact, it amounted to a poetry reading with a humble splash of theatricality mixed in. However, as a performance, it nonetheless marked a turning point, inadvertently concluding an epoch in which avant-garde practices could afford to be presented publicly. Its continuation and the rebirth of poetic performance would only be possible in the 1970s, by which time unofficial Soviet culture had begun to develop a new artistic language all its own.

The focal point of this latter development was the establishment of «Коллективные действия» (“The Collective Actions”), headed by Andrei Monastyrskii. The group was praised for its «Поездки за город» (“Trips out of Town”) performance series, which was launched in 1976.¹⁰ Monastyrskii, as the leader and architect of the group, used his own poems as raw material for the performances and was prone to regard these actions as poetic oeuvres. In other words, in “Trips out of Town”, the poetic word obtained a specific corporeality beyond

⁸ Goldberg (1988: 31-49).

⁹ Jaccard (1995); Roberts (1997: 7-12).

¹⁰ Extensive literature devoted to the “Collective Actions” group considers various aspects of their activity – from their relationship to literary tradition to their place in contemporary art. See Sasse (2003: 53-188); Eşanu (2013: 92-106); Gerber (2018), Korchagin (2022).

the language of poetry. Such performances strived to reproduce an effect in which the words of poetry exerted force upon their audience by means of other media – the human body or various spatial constructions. In one of the more famous collective actions, «Лозунг» (“Slogan”, 1977), a banner that outwardly resembled a Soviet agitational placard was hung in an empty field; however, in place of a party slogan, the banner was emblazoned with text from a long poem that Monastyrskii would publish many years later under the equivocal title «Поэтический мир» (“The Poetic World / The Poetic Peace”) and that originally had nothing to do with Soviet propaganda.¹¹ For later Russian art, this action acquired an iconic status – as a paradigm of “raising” the poetic text to the external world.¹²

The performances of Moscow Conceptualism that Monastyrskiy participated in were also developed by other poets and artists in his circle, such as Dmitrii Prigov and Lev Rubinshtein, who regarded their poetry as a significant component of the contemporary art scene. Prigov, for example, performed his texts as a kind of sound-poetry accompanied by avant-garde music, recited Pushkin’s verses as Buddhist mantras, transformed his texts into graphic works by means of a typewriter, etc.¹³ Rubinstein would also perform his verses as plays and incite the audience to act them out in real time.¹⁴ Likewise, it can be said that the performative aspect of Moscow Conceptualism gradually became an important source of inspiration for artists in addition to poets: many inside the conceptualist circle simultaneously considered themselves both the one and the other, and, for the younger generation, combining these roles became a calling of central importance, albeit rarely managed with success.

The process of returning poetic performance to literature had already begun with the younger generation of Moscow Conceptualism, including artists like Pavel Peppershtein, Yurii Leiderman, and Sergei Anufriev, who formed the group «Инспекция медицинская герменевтика» (“Inspection Medical Hermeneutics”) in the second half of the 1980s.¹⁵ In their case, the border between literature and art was more blurred: the «медгерменевты» (“Medhermeneuts”) wrote poetry (Peppershtein), poetic prose (Leiderman), stories, and even novels (the joint novel «Мифогенная любовь каст» (“The Mythogenetic Love of Castes”) by Anufriev and Peppershtein); however, the fundamental product of the group’s work was an extensive series of auto-commentaries, discussions of art, and debates that simultaneously recall the self-documentation of the “Collective Actions” group and refer back to the philosophical «Разговоры» (“Conversations”) held by the

¹¹ See: <http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-4.html> [13.01.2021].

¹² In general, the interaction of text and action is the central problematic of the work of the “Collective Actions” group, as demonstrated by Sylvia Sasse (2003: 17-23 et passim).

¹³ Skakov (2016).

¹⁴ Messerli (2015).

¹⁵ Sasse (2003: 293-420), Eşanu (2013: 317).

OBERIU group in the 1920s.¹⁶ Against this background, performance itself did not occupy a large space of its own, although, periodically, it still took place: thus, the well documented early action in which Peppershtein used a stethoscope to examine a photograph of a toddler (1988). The materials surrounding this action acquired a mythological reframing and were assimilated into the larger mythological network of ideas and concepts developed by the group. This in itself is characteristic: for the “Medhermeneuts,” performance was a kind of medium of transformation in which the boundary between the world of the text and the world outside the text could be suspended or erased.¹⁷

Such active engagement in the world already belongs to the succeeding era, at the turn of the 1980s to the 1990s, when censorship finally relaxed and then disappeared completely, allowing artists to gradually integrate into the global scene. More so than the earlier Collective Actions group, the “Medhermeneuts” relied on textual genres, and its members eventually came to be seen primarily as writers (Yurii Liederman and Pavel Peppershtein, for instance, were awarded the Andrei Bely prize for literature).

In the post-Soviet era, poetic performance has remained a frequent, though dubious genre existing on the margins of performative art and poetry. The 1990s-2000s was a time when the descendants of conceptual art flourished, as in the case of Moscow actionism.¹⁸ The first steps of that latter group were also inseparable from the poetic context of that time. One of the most controversial of these figures is Aleksandr Brener, who incorporated blatant aggression and defamation into his performances, which he regarded as a supplement to his works in poetry and non-fiction prose. Brener’s performances almost always involved scandal: for example, the action in which he drew a giant green dollar sign on Kazemir Malevich’s “Suprematism” while it was on display at the Stedelijk Museum in Amsterdam.

Such performances became part of Brener’s story about himself as a kind of wayward and tortured soul that could not reconcile itself with an unjust world and was thus prepared to take the most decisive critical action against its status quo.¹⁹ The poems, memoirs, and articles of Brener are part of a larger project to

¹⁶ Sasse (2003: 382-386). For a detailed description of Peppershtein’s literary activities see, for instance, Kusovac (2017). In the 1990s, collections of the group’s materials were regularly released, eventually collected in the many-volume “The Empty Canon” («Пустотном каноне»), which, however, was never fully published.

¹⁷ Sasse (2003: 303 et passim). See the commentary: «Знаете, сердце этого малыша, оказывается бьется. Мы сначала тоже в это не поверили, но потом проверили с помощью специального прибора (кажется, стетоскопа) – оно действительно бьется» (“You know, this baby’s heart is beating. At first, we didn’t believe it either, but then we did with the help of a special instrument (it’s called a stethoscope) – and it really beats”) (ibid. 304).

¹⁸ Ковалев (2007); Drews-Sylla (2011).

¹⁹ It is equally characteristic and consistent for Brener to represent himself this way in his literary works. For example: “Have I ever been a truly uncontrollable being? Have I ever been a true poet, free from petty self-assertion and complacency? Have I been able to defend the po-

transform himself into a work of art – a sort of *Gesamtkunstwerk*, to use an application of the term similar to that made by Boris Groys.²⁰ At the same time, however, from the very beginning, Brener developed in the direction of political art: while using conceptualist strategies, his social critique is far more straightforward than, for instance, the play with Soviet slogans made by his predecessors. And this is an important watershed. All later variants of conceptualism build themselves up as political art, constructed as an aesthetic reaction to a political agenda. This is especially clear in the political art of Petr Pavlenskii, which in many respects imitates the work of Moscow actionism of the 1990s but amplifies it intensely with a politically charged content of protest.²¹

What is important to note is that the textual and properly performative aspects of such art begin to exist in parallel: while remaining poets and writers, the actionists of the 1990s–2000s do not attempt to transcend the status of the poetic text or to draw it into performative activity. The text can exist as a commentary – a supplementary and ornamental element – without influencing how the performance is actualized.

Such a state of affairs would quickly trigger a generational response from those seeking to re-integrate the poetic text with performative practice. A recent example of this can be found in the “Laboratory of Poetry Actionism” («Лаборатория поэтического акционизма»), which gathered around the almanac “Translit” in Saint Petersburg in the late 2000s. The participants of the “Laboratory”, such as Pavel Arseniev, Roman Osminkin, and Dina Gatina, strived to establish connections between poetry and public spaces, to depict everyday urban locations through the prism of estrangement («остранение», the term of Viktor Shklovskii).²² The most well-known example of their activity, like many other examples of recent poetic performance, refers back to the “Slogan” action of the “Collective Actions” group, while suggesting its radical re-politicization. The action, which in-

etic status of a man on earth? In my wanderings, in my confusion, I was subjected to outbreaks of rabidness and powerlessness. I suffered from shameful self-complacency. I was not able to play without overplaying my hand. I was hysterical, I succumbed to anger. And only in the rarest, rarest moments, my ‘I’ completely disappeared under waves of love” (Бренер 2016: 321). See also: Grabovskaya (2014).

²⁰ Groys (1988).

²¹ Cf. Pavlenskii’s distinction: «Политическое искусство. Я не занимаюсь протестным искусством. Политическое искусство и протестное искусство – это далеко не одно и то же. Протестное искусство – это вышел с плакатом. Там «НЕТ», а тут «ДА». Это было бы чрезмерным обобщением. Я исхожу из того, что политическое искусство – это работа с механизмами управления». (“Political art. I don’t do protest art. Political art and protest art are very different things. Protest art is going outside with a sign. There is ‘NO’, and there is ‘YES’. That would be a gross oversimplification. I begin from political art – which means working with the mechanisms of power.”) Павленский (2016: 21).

²² See the documentation of Laboratory works on the V-A-C Foundation’s website: <http://v-a-c.ru/files/pdfs/250/Laboratory%20of%20Poetry%20Actionism.pdf> [08.05.2020].

volved spreading the slogan «Вы нас даже не представляете» (translation below) at the 2012 protests, relied upon the duplicity of its message, which, thanks to the Russian verb *представлять*, could be read both as “you cannot even imagine us” and “you are not even our representatives”.²³ It is an example of how the polysemy and ambiguity characteristic of poetic speech can be endowed with the features of a political utterance. Meanwhile, the text reappears at the center of the action, speaking for itself without the need for meta-commentary. This textual turn will only become more apparent in the activity of poets and artists using social media as the primary platform for their performative work.

2

Allow me to define the key principles of poetic performance in the 2010s. Earlier Russian performance tended to go beyond words and letters, to abandon the bookshelf’s wooden planks, to move out into the “real” world. As we can see in “Trips out of Town”, poetic meaning was performatively embodied in the search for a medium outside the zones in which verse was routinely circulated. This kind of performance requires a transfiguration of poetic language in human bodies or spatial constructions in order to obtain a specific corporeality to which literature is not normally given access. Lines and stanzas of poetry, therefore, are embodied in performers and their actions. I would suggest that the machinery of more recent poetic performance is fundamentally different: it involves the total elimination of the performer’s body and turns back to words and letters. One meanwhile observes the following paradox: the poet as a vehicle for performance strives to *return* to the world of literature, but he or she does so by means of performative art. This impasse bears a resemblance to the reverse situation of early performance, in which performativity demanded a way out of the text by paradoxically returning to it.

The reason for this turn can be found in the specific nature of the contemporary public sphere in which the poet-performer exists, although it seems to bear no relation to the new political censorship in Russia. Young Russian poetry is disseminated primarily on social media, and it is thus obliged to submit – from the perspective of ordinary users – to startlingly obscure search queries used by their sorting algorithms. I would prefer not to look further into the mechanisms of Facebook here but would rather point out the following: the evolution of social media has diminished the freedom of information with which the early internet was associated.²⁴ Instead of the flower-powered anarchy of yore, today’s social media offers strict regulations that inevitably affect the poetry spreading through its channels. Therefore, the question becomes how to reclaim the former space of freedom from the algorithmic machine. My hypothesis is the following:

²³ Platt (2016).

²⁴ Contemporary studies of the early internet show that the bias towards total censorship can be traced from the first steps of this technology, cf.: Levine (2018).

many of the (historical) performances I have mentioned presuppose that artists can gain freedom only when the act of writing is embodied extra-textually. The new poets, however, hold much more pessimistic views, according to which there is no escape from or “outside” to the textual world of information circulating on social media. The new performative poets, therefore, are in search of “islands of freedom” where they are able to produce words and signs that information flows cannot consume and metabolize. The (computational) system must be broken – this is a new manifesto to which many digital artists might subscribe.²⁵

The case of the young poet Dmitrii Gerchikov provides a suitable illustration of this phenomenon – all the more so as he is, in many respects, associated with the Moscow actionism of the 1990s–2000s and, in essence, should be viewed as a reaction to it. Gerchikov was born in Smolensk, and lives in Moscow; his poems were promptly recognized by literary circles after he moved to the capital. One of the reasons for such rapid recognition apparently consisted of his multiple attempts to “relativize” the space of social media by other means. Notably, his first and most recent book is titled “Make Poetry Great Again” in English and refers to Donald Trump’s controversial campaign slogan.²⁶ Gerchikov, who identifies himself as a left-wing poet, mocks the authorities, both in government and in literature, and mounts different images from popular culture to show the need for the dismantlement of any social hierarchy therein. His address to performance art may appear as an occasional addition to his poetry, yet one of his recent appearances captured more diverse media attention – for instance, of the prominent liberal website “Colta.ru”, which broadly observes the goings-on of Russian politics and culture and which published a lengthy conversation with Gerchikov.

For several weeks, Gerchikov walked around the center of Moscow wearing... a Putin mask. The poet published detailed reports of the action on a specially created Facebook page where he described the reactions of passers-by as well as his own emotional responses: whether he was afraid of potential aggression directed toward him from his randomly encountered audience or whether he was content with unexpected meetings and conversations. It seemed like a very brave action and included very impressive reports. Although, just a few weeks later, the young poet confessed that there had been neither a Putin mask nor any walks around Moscow: he had performed nothing at all. Or, rather, his reports on the non-existent walks constituted the performance itself:

Лучшее, что я мог сделать с маской Путина, – это создать миф, иллюзию,
написать роман, сменить лицо президента на лицо художника: намного

²⁵ On the history and development of digital poetry, see Funkhouser (2007); Rettberg (2018). A close parallel to digital poetry is found in practices of working with found or other speech – see, for example, Perloff (2010). The present article is only concerned in passing with digital poetry as such; for the poets considered here, it is sooner simply the context in which their work exists.

²⁶ Герчиков (2018). Books of satirical verse bearing the same title and using quotes by Donald Trump have been published by Felt (2017) and Ortiz (2016).

интереснее сделать акцию о том, как делаются акции, чем сделать еще одну из акций, – вспороть существующий алгоритм и увидеть каркас, на котором он выстроен... Весь эффект акционизма производится медиа, а не смелым жестом художника, который является только его трансгрессивным опытом и еще, может быть, нескольких людей, которые эту акцию видят.²⁷

The best thing I could do with a Putin mask was to create a myth, an illusion, to write a novel, to replace the president's face by that of an artist. It was much more interesting to make a performance on how performances are made, instead of making just another routine performance. To split the current algorithm and to observe the framework it is based upon... All the impact of actionism is produced by the media, not by an artist's courageous gestures. Action is only about an artist's transgressive experience, his experience and maybe that of several other people who watch the action.

Thus, this action only took place in the space of social media. Gerchikov mocks the political actionism of art groups like “Voina”, “Pussy Riot”, and Petr Pavlenskii by demonstrating that their actions are nothing but fuel for the media machine. He further notes that the art created by Pavlenskii & Co. produced a heroic aura through its head-on clash with the authorities and that this aura consequently spread to the artists' own persons and representations in media. In his action, Gerchikov shows that it is possible to produce performance art by resorting exclusively to media attention without any direct conflict (or even contact) with representatives of the executive authorities. On another level, he also reveals the internal constitution of actionist art – its *raison d'être*. A final pivotal question that his action poses is how to “cheat” or circumvent the mechanisms of media. This, indeed, presents the task of discovering “an island of freedom” in the boundless space of online platforms.

I will further consider several poets below who seem to have found a similar way to circumvent social media's discursive machine. They camouflage themselves as internet bots, social network sub-products, and products of artificial intelligence. The poetry of such golemic bots has become a remarkable part of the young poetic scene in the later 2010s. The poets considered below exploit information flows among literary and artistic social media clusters in order to produce a new kind of performative art, transforming the space of public communication into that of art and poetry.

The first case presented here is that of Nils Kjeldsen. No one knows whether he is a real person, an automatic algorithm, or a weird combination of both. His profile on Facebook, which was created in 2014, contains several photos and describes him as: “Aalborg, public enemy number 1, poet, dentist.”²⁸ He posts myriad comments across the walls of Facebook's artistic strata with similar content, in which he expresses agreement or disagreement with someone in a lapidary manner, praises the beauty of young women (primarily poets or artists) de-

²⁷ Герчиков (2019).

²⁸ See: <https://www.facebook.com/nils.kjeldsen.37>. [08.05.2020].

picted in photos, and sometimes publishes his own poetry. Although he always writes in very simplified English, his comments appear only in the Russian-language segment of Facebook. Any public conversation Nils Kjeldsen participates in continues under the sign of irony and transforms into a performative artistic space (Fig. 1).

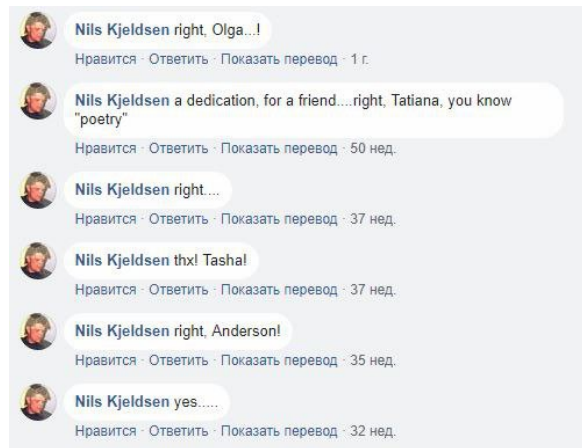


Fig. 1. Nils Kjeldsen's dialogue in Facebook²⁹

For several young poets, Nils Kjeldsen has become an example of precisely how to fight (with) the social media algorithms in a manner reminiscent of Moscow Conceptualism, whose official ideological statements flooded the public spaces of the time. Such never-ending actions in the social media space might recall Prigov's work, with all of its overproduction and desire to fill the tiniest gaps in public discursive space with poetry and art. It seems to be the only possibility left open to transforming contemporary media: to contaminate them with the virus of poetry and then observe the total breakdown of their machinery.

The same logic of overproduction is at the heart of Vadim Bannikov's poetry. Bannikov was born in 1984 in Tynda, a small town in the Amur Oblast, a region in the Russian Far East, and moved to Moscow in the early 2010s. Presently, he is regarded as one of the most controversial living Russian poets, even as today's Prigov: he strives to snowball the space of social networks with myriads of poems published on his Facebook profile. These poems usually respond to a social, political, and artistic agenda; but every fragment of this agenda presents itself through the prism of absurdity and estrangement. Bannikov's poems depict how words, references, and meanings blend and melt under the pressure of information flows: his poems reproduce the effect of social media algorithms by mixing incompatible information without understanding it.

By way of example, almost any of Bannikov's poems could be selected: they all employ characteristic "leaps" between incompatible situations, contexts, and

²⁹ Сунгатов (2018).

discursive markers – sudden breaks in flow that recall automatic writing. These poems reflect the experience of a person forced to exist within discursive polyglossia; amid a multitude of voices circulating on social networks, the speaker is unable to recognize a voice with which he can identify:

читать газеты на скачках боэция
и было первое, что я пишу на полях книги
или то, что писатель в настоящее время
является великим писателем³⁰

to read the papers at the races of Boethius
and it was the first thing I wrote in the margin of the book
or that the writer at the present time
is a great writer

(word-for-word translation)

The first line is constructed around the paronymous play of “papers” (*gazety*) and “Boethius” (*Boetsiia*); such associations by consonance were typical of Russian modernists (for example, Osip Mandel’shtam and Velimir Khlebnikov), who thereby attempted to locate resemblance between unlike concepts – although here, clearly, it is used to a different purpose.³¹ It is reminiscent of someone quickly scanning through a Facebook feed – words blur with each other, “stick together” in unusual combinations, and produce bizarre clusters of meaning. It seems as if the poem could simply continue in the same manner, but, further on, it breaks: here, a fragment emerges that outwardly appears more coherent, recalling a citation from an academic article. Still further, it again breaks off, leaving the reader in confusion as to what the text is about and what has just taken place.

The organization of the poem could similarly refer to the way in which search engines organize queries, extracting and combining words and phrases from independently meaningful contexts in order to generate suggested (spam) results. Many fragments from such texts contain surprising combinations of words that readers might interpret as poetic. Reproducing such a discourse, the poet begins to imitate the machine, masking himself between the algorithms that lie at the heart of social media and thereby presenting a critique of the flow of meaning (not just information) with which a modern person is forced to cope.

Here, I could pursue an analogy with Prigov’s art. His students have pointed out the key role of the typewriter in his text performances, and suggested that, in fact, the typewriter’s technical capacities defined the horizon of his art, helping Prigov find new means of expression.³² Bannikov’s “typewriter” is the interface of Facebook: he explores the opportunities offered by social media in order to

³⁰ Банников (2016: 15).

³¹ On Mandel’shtam’s paronyms, see, for example, Brinkley / Kostova (2003).

³² Skakov (2016).

feel out their limitations and to transform Facebook while simultaneously transcending it. He underscores this moment in one of his interviews:

С развитием соцсетей связан новый виток модерности, пространство соцсетей само по себе влияет на письмо как таковое и на производимую потоком ленты информацию. При этом соцсети являются своего рода символом не отступившего еще назад времени с его приметам. ³³

With the development of social networks associated with the newest round of modernity, the space of social networks itself affects writing as such and the information one is able to produce through the flow of the feed. At the same time, social networks are a sort of symbol of our time and its omens, which have not yet receded.

In a sense, Bannikov's mission is the liberation of public space from the restrictions enforced by social media. The poet shows that the coherence and density of Facebook is a kind of morbid delusion that must be dispelled. The text, which recalls the work of a combinatorial algorithm, in this sense provides an excellent cover: beneath it, any lyric expression may be contained, just as Prigov could say anything and conceal it beneath the guise of official Soviet discourse. Such a strategy, we will recall, was what the conceptualists called «мерцание» (“shimmering”), and, in Russian political art of the 2010s, it has become a defining feature. ³⁴

In recent years, Bannikov's poems have appeared often in poetry magazines, although such a conventional medium seems inappropriate to his work. Several books have also been published, with one making it on the short list for 2018's prestigious “Poetry” award. His poems, however, thrive primarily in the milieu of social media, where their references and allusions to a real-world (political) agenda remain clear:

после прихода к власти консервативного крыла
перформанс был запрещен даже в армии
два острова из трех
были отданы террористической
организации и
всех людей оттуда вывезли
на скалистый берег третьего острова ³⁵

after taking power, the conservative wing
banned performance, even in the army
two of the three islands
were given to a terrorist
organization and

³³ Банников (2018: 44).

³⁴ On “shimmering” and Moscow Conceptualism, see Leiderman (2018); on how it used as a strategy in new Russian political poetry, see Korchagin (2018).

³⁵ Банников (2016: 12).

all the people were shipped
to the rocky shore of the third island

(word-for-word translation)

In every Bannikov poem, the crucial feature of his writing remains transparent: its total incoherency. The shimmering of meaning in this poem has a goal – to uncover the deceptive intersection of information flows that affect the poet’s mind and to transform routine reality into an enigmatic, uncanny space in which familiar words no longer mean anything.

Such fluid and shimmering flows of meaning can congeal in a new kind of sustainable manner. I will consider two such attempts by the younger generation of Moscow poets. The first case is Rostislav Amelin, the son of the widely recognized alt-conservative poet Maksim Amelin. While his father aspires to continue Russian baroque and classicist poetry of the 18th century, Amelin the younger positions himself as the ultra-innovative author of a new (post-)digital epic. Among other things, he composes voluminous narrative poems with a host of characters governed by a complex plot, and he seems to believe that his oeuvres express the philosophy of a new era – that of video games and internet memes. In contrast to Bannikov, Amelin emphasizes that his poems are semantically transparent and, thus, “democratic” in a genuine sense, although he composes them by means of text blocks reminiscent of Bannikov – using phrases and clichés picked up from internet dialect.

One of Amelin’s recent oeuvres is the self-proclaimed “poetry blockbuster”, «Мегаполис Олос» (“Megalopolis Holos”), from the Ancient Greek “ὅλος”, meaning “whole”. It is a verse novel constructed as a complex cosmological narrative evocative of certain video games (for instance, the “Final Fantasy” role-playing series). Unlike Bannikov, Amelin is a poet inclined to comment upon his own work, constructing a series of possible interpretations grafted on top of it. I asked the poet to comment upon how his long poem is constructed, and this is what I received in reply:

Действие разворачивается в «Империи Света» – гипотетическом государстве будущего, объединившем весь мир. Империя Света представляет собой невероятно развитую и прогрессивную столицу, Новый Рассвет, окруженную бескрайним Темным Царством, которое производит блага для столицы, загрязняя окружающую среду. Хотя политическое устройство Империи Света крайне архаичное – там есть типичные для монархии сословия, она при этом сверхразвита в информационных технологиях. В этом кроется причина того, почему Империя не пытается решать проблемы экологии – правящее сословие, высокие, грезят о «Небесах» – проекте, который позволит сохранить всю информацию человечества, включая личности, на облачном сервере... Империя Света гордится тем, что она победила насилие: стены, улицы и все инфраструктуры империи пронизаны Информой – системой контроля, позволяющей тайно наблюдать за гражданами.³⁶

³⁶ Amelin’s personal communication to the author, 5 November 2019.

The action of the poem takes place in the ‘Empire of Light’, a hypothetical future state that unites the entire world. The Empire of Light is governed from an incredibly advanced capital called New Dawn and is encircled by the boundless Dark Kingdom, which produces goods for the capital while polluting the surrounding environment. Although the political regime of the Empire of Light is very archaic and has features of a typical monarchy, it is hyperdeveloped in the field of information technologies. This is why the Empire has no desire to address its ecological problems – instead, the authorities dream from on high about ‘Heaven’, a system that would allow all existing information about humanity to be stored and preserved on a cloud server, including entire human personalities... The Empire of Light is proud that it has conquered violence: its walls, streets, and infrastructure are all laced with Informa, a monitoring system that secretly surveils the citizens of the state.

This text can itself be considered the implementation of a performative strategy: in it, we find Amelin, the poetic demiurge, immersed in reflection upon the fate of the world. This is an important aspect of his public persona: a poet-polymath who feels at home in the space of social media or video games, using them as a transparent medium for connecting with his audience. It must be added that this text as a whole exists in an intermedial space; Amelin illustrated it, developed special apps for it, recorded songs composed from character dialogue, and even used it as the basis for a small theatrical production, etc. It’s not for nothing that the poem’s title refers to Greek *ὄλος* – it is an attempt to create a total work of art, against the background of which all other works will seem partial and inadequate.

A typical fragment from the novel demonstrates the abundance of heterogeneous realities that the poet introduces into the text. This makes the poem itself difficult to cite – almost every line here contains a reference to the cosmological matrix that the poet has developed:

Тысячи нитей
сплетаются в сферу.
Света?
Царевна?
Где твое тело?
Шепот, шепот
в Информосфере.
По каждому кабелю,
в каждую стену:
ПУСТЬ БУДЕТ ТОЛЬКО
ТО, ЧТО БУДЕТ
Я БУДУ ЗДЕСЬ ВСЕГДА
БУДУ ПИТЬ ВАШ СВЕТ
БУДУ ПИТЬ ВАШ СВЕТ³⁷

Thousands of threads
weave themselves in a sphere.
Sveta? [NB: a Russian name that literally means “light”]

³⁷ Амелин (2020: 119).

Princess?
 Where is your body?
 Whispers, whispers
 in the Informa-sphere.
 Through every cable,
 in every wall:
 LET THERE BE ONLY
 WHAT WILL BE
 I'LL BE HERE ALWAYS
 I'LL DRINK YOUR LIGHT
 I'LL DRINK YOUR LIGHT

(word-for-word translation)

But in the attempt to create a total work of art, the paradoxical nature of Amelin's project begins to manifest itself. Taking on the role of the creative genius, he immerses himself in a performative context; yet this posture has itself been so thoroughly assimilated by romantic culture that any attempt to reoccupy it can only be perceived as a game, a sort of *acting-out* of a ready-made role. And here once again one could point to the performative role played out by Prigov – a poet who presented his own oeuvre as a total work of art. At the same time, the strategy of mythologizing one's own image, as practiced by Amelin, is constructed around the language of social media, reworked, as it were, into a new, totalizing discourse.

This is noticeable, in part, in a fairly straightforward didactic quality that runs throughout many fragments of the poem. The communicative message of such fragments is self-evident and almost tautological, recalling in that sense the fragments from Bannikov cited above:

Оригинальное,
 дикое, странное,
 то, что не может быть
 частью Рассвета,
 тонет на Дне,
 покрывается мусором
 и вымывается
 тоннами в реку.³⁸

The original,
 the wild, the strange,
 that which could not be
 part of Dawn,
 sinks to the Bottom,
 covered in trash
 and is flushed out
 by the ton into the river.

³⁸ Ibid., 45-46.

But in place of the principled schismatism and incoherence of Bannikov’s language, here we encounter an outward semblance of meaning motivated by the same semiotic imperative to be found in the flow of heterogenous discourses on social media. That is, in contrast to Bannikov, who reveals incoherence in its “raw” form, Amelin attempts to rework these discourses into the universal and neutral language of a new art.

This transformation of poetics via social media brings us to our last case study – that of the young Moscow poet, Jan Vygovskii – who strives to break the endless circulation of meaning in which both Bannikov and Amelin operate. He borrows words and texts from social media as well but, in contrast to Bannikov, scrubs them of all external references and, in contrast to Amelin, does not subordinate them to any overwhelming plot. Vygovskii’s enormous poem, «СТИХИИ ПРОТИВ КАПИТАЛИСТОВ» (“Elements Against Capitalists”), which was published in his first book, «ranit odnogo, zadenet vseh» [title given in author’s transliteration – sic; in English: “To Wound One Is to Injure All”], can be regarded as an example of a new linguistic totality that intends to replace that of social media.

Genealogically, Vygovskii’s poetics reach back to Moscow Conceptualism and its montage-like appropriation of other works and texts. The difference is that the conceptualists, as a rule, worked from texts whose provenance was immediately apparent to the reader: Prigov took from Soviet propaganda, Monastyrskii from phenomenology and Zen, the “Medhermeuts” from Freud and psychoanalysis. Vygovskii’s sources, on the other hand, are difficult to place, as if they were disguised. This hiddenness again recalls automatically generated texts (as in the case of Bannikov) or how heterogenous texts and discourses comingle in the space of social media.

However, unlike Bannikov, Vygovskii does not emphasize the internal discontinuity of the discursive space but rather attempts to create a text in which these heterogenous elements may be abstracted and generalized. In this sense, he is similar to Amelin if the latter were to search for the simplest, most universal sense already present in the polyglossia of his material – piecing together a puzzle of unlike parts and painstakingly gluing them together where the edges don’t quite fit. The result is a homogenous whole composed of parts that still show the recognizable features of their original heterogeneity. A characteristic side effect of this process is that the montaged work begins to sound like a shrill existential lyric:

#чего не излечивает склейка, излечивает кадр, чего не излечивает кадр,
излечивает огонь, чего не излечивает огонь, то надо считать неизлечимым
#во многих мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает
скорбь, и при съемке иногда болит сердце, и концом радости бывает печаль,
шок от просмотра фильма ничего не понятно в конце фильма голос: ничего
нет³⁹

³⁹ Вьговский (2018: 49).

#what does not cure the gluing cures the frame, what does not cure the frame cures the fire, what does not cure the fire should be considered incurable

#in much wisdom there is much sorrow; and he who multiplies knowledge multiplies grief, and when shooting, sometimes the heart aches, and at the end of joy is sadness, the shock of watching the film nothing makes sense at the end of the movie a voice: nothing.

(word-for-word translation)

All the references in this poem seem to occur by accident: the poet borrows fragments from different texts circulating on social media (including fragments from the Bible [Ecclesiastes 1:18]) in order to arrange them anew. Deracinated from their original sources, these text pieces turn into material for a new world beyond human reality – the world of words without readers. Vygovskii offers to exclude the human from a space in which social network algorithms exchange information on different subjects. For the poet, the best way to avoid painful contact with texts and meanings is to leave them to themselves:

#незнание ни единого факта об этих местах, несмотря на то, что здесь ничего не происходило: оказался пейзаж в отсутствии картографирования, лишь склейка за склейкой

#состояние сонастройки наступает при умении перемещать и удерживать точку сборки, при этом точка сборки при сохранении частотной характеристики перемещается на объект исследования: учение о запоминании ощущения от структуры различных предметов, набор библиотеки образов; следующая точка при движении вглубь стихии – это восприятие связей структур: точка сборки при этом находится на уровне выше, а сознание начинает воспринимать нити, из которых состоит структура; мир на тонком плане воспринимается состоящим из нитей; манипулируя этими нитями можно оказывать определенное влияние на объекты, например, связывая их друг с другом или активизируя нити, придающие то или иное качество; на этом уровне можно попробовать сплести из нитей сознанием узоры.⁴⁰

#not knowing any fact about these places, even as nothing has happened here: it has appeared to be a landscape with no cartography, only splice by splice

#a state of the mutual customization comes when there is a skill of relocating and holding the assemblage point, while keeping frequency response, the assemblage point shifts to the investigated object: doctrine of memorizing the sensations of the structure of various objects, a set of the library of images; the next point while moving deep inside nature: the perception of the coherence between the structures: the assemblage point is then located at the upper level and the consciousness starts to perceive the threads the structure consists of; the subtle plane of the world is apprehended as consisting of threads; while manipulating these threads, one can affect objects, for instance, binding them with each other or activating the threads holding a particular quality; on this level one can try to weave patterns by means of consciousness

(word-for-word translation)

⁴⁰ Ibid., 50.

The first line of the poem above, however, points to its origin with the old performative tradition of the “Collective Actions” group. Again, the reference is the famous performance of «Лозунг» (“Slogan”). Vygovskii cites the prescriptive phrase emblazoned by the group on their banner:

Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛЮЮСЬ И МНЕ ВСЕ ПРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА
ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ОБ ЭТИХ
МЕСТАХ

I AM NOT COMPLAINING ABOUT ANYTHING AND EVERYTHING
PLEASES ME, EVEN THOUGH I HAVE NEVER BEEN HERE BEFORE AND
KNOW NOTHING OF THESE PLACES

This performance shows an attempt to extend the space of poetry to the space of corporeality, understanding it as an area in which the mutual interaction of human bodies occurs. In Vygovskii’s poem, written some 40 years later, poetic performance returns from the corporeal to its origins in the world of letters (where it had immigrated before, in the 1970s). The second stanza from Vygovskii’s poem partially proves this point: it seems to be an extract from a mystical treatise that reminds us of Carlos Castaneda, who introduced the term “assemblage point”.⁴¹

This fragment reads as a sort of manual for contacting the “the subtle plane” of spiritual, non-human essences – although this term in Vygovskii’s work refers to nothing other than the power of social media to consume all external frames of reference. At the same time, it seems to promise a new freedom. Following the logic of the poem, this freedom can only be obtained in the spaces beyond the totalizing control of social media. A new poetry by means of digital performance strives to escape from social media in the same manner that the Collective Actions group evaded the embrace of official Soviet ideology. Perhaps soon, we will witness the emergence of yet another performance poetry in Russia: performance without media representation as such.

Thus, each poet considered here presents his own working strategy for coping with the informational space of social media. All of these strategies, however, arise from the single strategy of “shimmering” («мерцание») developed by Moscow Conceptualism. This manoeuvre allows the poet or artist to construct his or her own position from fragments of the surrounding “discourse of noise”. New poetry follows from this performative idea, while at the same time remaining in the textual space and refraining from intervention in the outside world. This, in turn, is due to the fact that the space of social networks and the interactions that take place on them turn out to be a space in which it is possible for performative action to occur – that is, a social space presented to the eyes of a

⁴¹ Cf.: “When the sorcerers of ancient Mexico *saw* the *assemblage point*, they discovered the *energetic point* was transformed into sensory data; data which were then interpreted into the *cognition* of the world of everyday life. Those shamans accounted for the homogeneity of *cognition* among human beings by the fact that the *assemblage point* for the entire human race is located at the same place on the energetic luminous spheres that we are [...]” Castaneda (1969: xvii; italics: K.K.).

large audience, the very presence of which, again to recall Erving Goffman, is what makes the public performative.

Poets interact with this space differently: attempting to underscore its heterogeneity or, conversely, to reduce its diversity to a new hybrid totality. For all the differences between their concrete strategies, they remain performative – oriented towards an audience and only able to generate meaning through contact with it. One might say that the circle of history with regard to poetic performance has closed: born from poetry and created by poets, it crystallized into a specific form of contemporary art that has now been swallowed anew by poetry as a textual practice. This latter development has occurred as a consequence of the fundamental restructuring of text media by the vast reach of social networking. New poets sense the totality of social media as a gauntlet at the feet of poetry that demands reply with new modes of performance: while remaining within the textual, they are attempting to subvert the mechanical logics governing informational spaces and reframe them as zones in which poetic utterance will again be possible.

References

- Auslander, Ph. (2006): The Performativity of Performance Documentation. In: *A Journal of Performance and Art*. 28. 3. 1-10.
- Brinkley, T. / Kostova, R. (2003): “The Road to Stalin”: Mandelstam’s Ode to Stalin and “The Lines on the Unknown Soldier”. In: *Shofar*. 21. 4. 32-62.
- Castaneda, C. (1969): *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. Berkeley / Los Angeles / London.
- Drews-Sylla, G. (2011): *Moskauer Aktionismus. Provokation der Transformationsgesellschaft*. München.
- Eşanu, O. (2013): *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989*. Budapest / New York.
- Felt, Ch. (2017): *Make Poetry Great Again*. Oslo.
- Funkhouser, C. T. (2007): *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms, 1959–1995*. Tuscaloosa.
- Gerber, M. (2018): *Empty Action. Labour and Free Time in the Art of Collective Actions*. Berlin.
- Goffman, E. (1956): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh.
- Goldberg, R. (1988): *Performance: Live Art Since the ‘60s*. New York.
- Grabovskaya, O. (2014): The Formation of the Language of Political Art of the ‘90s: Towards the Question of Discursive Responsibility. In: *Moscow Art Magazine*. 3. <http://moscowartmagazine.com/en/issue/44/article/861> [09.05.2020].
- Groys, B. (1988): *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München / Wien.
- Jaccard, J.-Ph. (1995): Daniil Xarms: poète des années vingt, prosateur des années trente: les raisons d’un passage. Dans: *Revue des Études Slaves*. 67/4. 653-663.

- Jones, A. (1997): "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: *Art Journal*. 56. 3. 11-18.
- Korchagin, K. (2018): "The Mask Is Ripped Off along with the Skin": Ways of Constructing the Subject in the Political Poetry of the 2010s. In: *Russian Studies in Literature*. 54. 1-3: *Russian Poetry in the 2000–2010s*. 120-140.
- Korchagin, K. (2022): Two Ekphrastic Strategies in Russian Poetry of Latter 20th Century: "Emptiness" in the Works of Andrei Monastyrski and Arkadii Dragomoshchenko. In: Hrdlicka, J. / Machová, M. (eds.): *Things in Poems. From the Shield of Achilles to Hyperobjects*. Trans. by V.Z.J. Pinkava. Prague. 277-292.
- Kusovac, E. (2017): Suprématisme et Nats-suprématisme. Malévitch vs. Pepperstein. In: *Ligeia*. 157-160. 265-276.
- Leiderman, D. (2018): The Strategy of Shimmering in Moscow Conceptualism. In: *Russian Literature*. 96-98. 51-76.
- Levine, Y. (2018): *Surveillance Valley: The Secret Military History of the Internet*. New York.
- Messerli, D. (2015): *House of Cards: The Poetry of Lev Rubinshtein*. <https://hyperallergic.com/180855/house-of-cards-the-poetry-of-lev-rubinstein/> [07.01.2021].
- Ortiz, P. (2016): *Make Poetry Great Again*. n.l.
- Perloff (2010): *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago.
- Platt, K. (2016): Fire in the head: Pavel Arseniev, aesthetic autonomy, and The Laboratory of Poetic Actionism. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 145. 278–291 English version: https://www.researchgate.net/publication/322399246_Fire_in_the_head_Pavel_Arseniev_a_esthetic_autonomy_and_The_Laboratory_of_Poetic_Actionism [09.05.2020].
- Rettberg S. (2018): *Electronic Literature*. Cambridge.
- Roberts, G. (1997): *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU – Fact, Fiction, Metafiction*. Cambridge.
- Sasse, S. (2003): *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*. München.
- Schechner, R. (1988): *Performance Theory*. New York / London.
- Skakov, N. (2016): Typographomania: On Prigov's Typewritten Experiments. In: *Russian Review*. 75/2. 241-263.
- Zumthor, P. (1988): Körper und Performanz. In: Gumbrecht, H.-U. / Elsner, M. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt. 703-713.
- Амелин, Р. (2020): *Мегаполис Олос*. М.
- Банников, В. (2016): *Я с самого начала тут*. М.
- Банников, В. (2018): Интервью. // *Воздух*. 37. 43-45.
- Бренер, А. (2016): *Жития убиенных художников*. М.
- Выговский, Я. (2018): *Ranit одного, zadenet vseh*. М.
- Герчиков, Д. (2018): *Make Poetry Great Again: сборник стихов. Литературно-критический альманах «Транслит»*. М.
- Герчиков, Д. (2019): Как я ходил в маске Путина. <https://www.colta.ru/articles/art/20738-kak-ya-hodil-v-maske-putina> [07.01.2021].
- Ковалев, А. (2007): *Российский акционизм 1990–2000*. М.
- Павленский, П. (2016): *О русском акционизме*. М.

Сунгатов, Н. (2018): Поэт от бота. // Литературно-критический альманах «Транслит». 21. 136-139.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Kraushaar, Frank: Breaking up the Canon of Literary Modernity:

Classicism in the Eco-poetics of David Hinton and the Material-

ism of Zeng Shaoli. A Preliminary Outline of Epistemological

Changes in Contemporary American and Chinese Lyricism. In:

IZfK 12 (2024). 111-143.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-461b-bf18

Frank Kraushaar

Breaking up the Canon of Literary Modernity: Classicism in the Eco-poetics of David Hinton and the Materialism of Zeng Shaoli. A Preliminary Outline of Epistemological Changes in Contemporary American and Chinese Lyricism

The target of this essay is to open possible pathways to approach the phenomenon of a self-remodeling of classicist poetry in the 20th and early 21st century by focusing on the process from two different angles rarely perceived as related to each other: first, the remodeling of Chinese lyrical classicism through a strand of modern American poetry harking back to Ezra Pound and currently crystallized in the translations of David Hinton and, second, the transition that modern Chinese poetry written in classical language and conforming to prosodic rules of classical style poetry, sometimes referred to as “old style poetry” *jiu ti shi*, underwent after its rebirth as “unofficial” poetry online since the beginning of this century. Although there are obviously no direct links between the aforementioned tradition of modern American poetry and neoclassicist cyberpoets like Zeng Shaoli I argue that in both cases the classicist inspiration and poetic drive is motivated by concern with the increasing imbalance between natural, social, and individual resources, on the one hand, and an indomitable desire to accumulate economic and political power on the other. A permanent devaluation of language in the human realm, matched by a permanent devaluation of currencies in the economic sphere, provokes poetic responses in the very interest of humanity. The neoclassicist lyricisms that I draw into comparison display both subtle distinctions and common traits in this response to the starkly different environments of their respective contemporary literary scenes.

Keywords: Chinese Poetry, American Poetry, Lyrical Classicism, Translation, Eco-poetry, Old Style Poetry, Ecocriticism

1.

Within the Chinese literary tradition, lyric poetry is perhaps the most important reference point for defining the classical. Its axial position among the genres of so-called literati arts in Imperial China is implicit. As the rhetorical and aesthetic code for the interference of the subjective mind and intent into objective events pertaining to the interaction of (cosmic) nature and (imperial) politics, the most dominant tradition of lyric poetry harkens back to the Confucian paradigm 詩言志 *shi yan zhi*, meaning “the lyrical pronounces intent”. As a means of subtle self-expression in Imperial China (3rd century BC to early 20th century), lyric poetry became at once a cultural form of intellectual autonomy, an artistic discipline that allowed for freedom of mind beyond social restrictions and despotism, and a privilege of those social ranks who were more or less obligated to bow to the former. Only a radical change of orientations – initially pushed within circles of the 1920s avant-garde intellectual elite but subsequently continued by radical and often violent strategies of “social engineering” – shifted the balance of literary forms in favor of epic, fiction, and critical prose, which were considered more appropriate and effective literary means for realizing the modernist project of re-building China as a “nation”.¹ However, as the modern and contemporary world – which took its present shape by traversing projects of nation-building rather than completing them – has reallocated basically all genres of art and literature within new social and political contexts, lyricism now, too, appears in a new light that clearly disavows formerly well-established critical categorizations, such as the form of “expression of innermost feelings” (corresponding to the conventional generic Chinese notion of 抒情 *shu qing*, [lit.: to express personal emotions]), Shen Congwen’s 沈從文 (1902–1988) “abstract lyricism” [抽象的抒情 *chouxiang de shu qing*], or Li Zehou’s 李澤厚 (b. 1930) “lyrical ontology” [情本體 *qing ben ti*]. In his “The Lyrical in Epic Times” (2015) David (Der-wei) Wang coined the term “critical lyricism” and explained it as “a poetics of selfhood that informs the historical moment and helps define Chinese modernity in a different light.”² Accordingly, lyricism should be understood as a form to comment from a critical distance upon the “epic” and “perilous” experience of China’s (and the world’s) transition between disputed historical narratives and an often bitterly contested, open future.

Although Wang seems inclined toward a humanistic construction of the lyric poet and the latter’s spontaneous freedom of expression vis-a-vis violent ideological and political struggle and, thus, as one reviewer remarks, “the complicated and overdetermined historical process through which the lyrical unfolds itself by

¹ In the early 1930s Lu Xun 魯迅 (1881–1936) opined that lyrical poetry had fulfilled its function in China’s cultural history in the age of the Tang poets (7th to 10th century AD).

² Wang (2015: ix).

confronting political urgencies is downplayed”,³ his approach not only instigates a new way to understand how lyric poetry renewed its prominent position as literary genre in the contemporary sinophone world but also brings us closer to the phenomenon of a self-remodeling of classicist poetry – a particularly Chinese form of modern lyricism Wang doesn’t explicitly consider in his book – and the success of this way of writing verse in contemporary virtual literary scenes.

Modern lyric poetry in classical style, [Chin.: 新舊體詩 *Xin jiu ti shi*], or, as I will continue to call it here, modern or new classicist poetry,⁴ is now widely practiced and performed in Chinese conventional mass media – from popular public competitions broadcasted by CCTV to traditional literary print media and, of course, as “unofficial poetry”,⁵ often displayed on private blogs and web-pages. As Michel Hockx has proved in 2004, the virtual space in China – despite heavier-handed and much more proactive censorship – still provides an environment of poetic customs reminiscent of the culture of poetry societies 詩社 of the 19th and early 20th century that in late Imperial and early Republican China, respectively, had provided semi-public spaces of regional or even local coloring that sometimes subverted but almost always diverted from orthodox views.⁶ This phenomena must be observed against the background of a concurrent development in recent Chinese literary culture, which has been described by Hockx in another article published only a few years later:

By the 1990s, most if not all avant-garde authors supposedly turned away from extreme experimentalism and instead started producing work that was more accessible and more marketable, or simply stopped writing. [...] the authors previously belonging to the avant-garde voluntarily adopted establishment techniques, thus normalizing their own work, rather than waiting for it to be normalized.⁷

It is quite obvious that the successful continuation of gradual economic liberalization led by the Chinese Communist Party has made the ubiquitous commercialization of culture an effective tool in the hands of the powerful – particularly after the brutal suppression of the democracy movement in 1989 and the subsequent persecution of its leaders, resulting in the fragmentation and isolation of all its groups and networks of supporters. Cultural commercialization allowed the political leadership to *offer* more freedom of expression and wider public resonance under the precondition of a commercial success that tends to marginalize the incommensurability of avant-garde culture.

³ Tu (2016: 191).

⁴ I adopt this term in reference to the “Frankfurt Consensus”, which was agreed upon in 2015 by a representative group of international scholars and since then has served as basis for research on modern classicist poetry and its evaluation within the narrative of modern Chinese literature. See also: Yang (2015).

⁵ Tian (2009).

⁶ Hockx (2004).

⁷ Hockx (2009: 413).

My main objective here is to develop a critical approach to the phenomenon of contemporary classicist poetry on the Chinese internet based on the assumption that, after the end of the Mao era, the function of money as a form of credit confirming trust between political power and its citizens was first revitalized before it gradually replaced – though never radically substituted – the role of revolutionary ideology, which had been firmly installed by the totalitarian system. This has implemented major changes in literary culture in China since the 1990s. However, modern classicist poetry, according to several of its critical readers, seems exempted from this evolution of mainstream literary culture in its particular *façon*. Its authors often hesitate to accept the denomination “poet”, and, thus, they most often communicate their positions in the semi-public spaces of the internet. It remains like classical poetry from Imperial times: “intransparent” for mass audiences, because it essentially appeals to a sense of *plaisir du texte* (pleasure of the text) that requires the immersion of the reader in intertextual dimensions of language, subject matter, and poetics. Thus, the paradoxes of new classicist poetry on the internet become obvious: firstly, in the coincidence of a medium that serves commodity and commerce with a culture of reading that defies the commodity character of commercial literary entertainment (because text studies require too much time, which too few readers are willing or able to spend); and secondly, in its capacity for “internal consumption” by audiences that share no social presence except for their more or less anonymous status as netizens.⁸ These paradoxes may give us reason to think of new classicist poetry as *virtual* poetry (in a double sense) as compared to the officially acknowledged, commercially more advanced *real* poetry scene of modernist verse.⁹

By analyzing some examples of contemporary classicist verse by internet poet Lizi 李子 (b. 1964), who for several years has most prominently represented the experimental tendency in classicist verse (as compared to the dominant majority of authors publishing classicist verse by following an agenda of cultural conservatism or even revisionism), I will elaborate on certain stylistic features of Lizi’s intriguing poetry *against the background* of contemporaneous tendencies in North American ecopoetics as represented by David Hinton (b. 1954). The latter is a poet and well-versed sinologist and probably the most accomplished living translator of classical Chinese verse into English. Hinton has developed the Poundian tradition of modernist poetics into the present anglophone lyric scene. His style of translation and his theory both bear the Poundian conviction that

⁸ Tian (2009: 37f.).

⁹ Maghiel van Crevel in his field-work “Walk on the Wild Side: Snapshots of the Chinese Poetry Scene” prefers to speak of the avant-garde although he clearly sees the problem of this term in the context of contemporary poetry. I think the term should be avoided, because an avantgarde cannot be part of an institutionalized literary business of the kind that is typical for contemporary Mainland China’s society. Avantgarde seems impossible in a closely monitored medial space where the well-founded Chinese notion of the “public intellectual” 公共知識分子 *gonggong zhishifenzi* has become politically sensitive and can easily lead to institutional sanctions.

classical Chinese poetic language is capable of restoring an immediate and “just” (正 *zheng*) response of the subjective mind to the objective world corresponding to later ecopoetic concepts of “wilds” as designations of the mental spheres of true experience. In Hinton’s paradigm “Wilds of Poetry” and in his way of translating classical Chinese verse, a branch of contemporary Western poetics appears to be attracted, in a way quite similar to Lizi and his followers, *by the eminence of the game of classical Chinese verse*. Thus, rather than translating classical verse into irregular free verse, which would ostensibly emulate the “spontaneous” flow of everyday experience, as most of his predecessors did, Hinton opts for carefully balanced and energetic parallel couplets. Moreover, just as Hinton’s new approach to interlingual and intercultural literary translation produces a new form of ecopoetics that both continues and aptly changes the tradition of modern avant-garde and American free verse, Lizi’s new classicist verse deviates from the canon of literary modernity by intentionally setting back its “progressive” agenda. Moreover, I intend to show that both styles, each in a particular context of the history of modern lyricism in China and the West, infuse the classical into the modern. In doing so, a contemporary monologue of modernity that lacks the visionary power to provoke and challenge political authority, economical systems, and social status is broken up. Money – as the sole form of credit that under the conditions of globalization is empowered to warrant social and ecological balances or to unhinge them and which reflects the trust of societies in political ideologies or the lack thereof – is often at the center of this new critical lyricism.

2.

Whereas modern and contemporary Chinese lyrical poetry in translation seems to enjoy a very limited impact on audiences outside the sinophone world, its classical predecessors are incorporated into the evolution of modern North American poetry in the 20th century to a degree unmatched by any other model of premodern classical style. In a statement for a symposium on “Chinese Poetry and the American Imagination” (1977), the poet Kenneth Rexroth (1905–1982), also known for his translations of Du Fu 杜甫 (712–770) and Li Qingzhao 李清照 (1084–1151), summarized:

Today, for a very large sector of American poets, the poetry of the Far East is more influential than 19th and 20th century French poetry, which has dominated the international idiom for so long, and certainly incomparably more influential than English poetry of the 19th century. [...] It would be possible to name over a hundred American poets deeply influenced by the poetry of the Far East and some who have difficulty in thinking about poetry in any other idiom than Chinese or Japanese.¹⁰

However, sinologists in the West (as most of their colleagues in China) usually maintain an uneasy distance from this aspect of classical Chinese poetry: its tran-

¹⁰ Weinberger (2003: 210).

sition into new cultural and linguistic contexts and texts via translation, modern poetics, and various discoveries in the intercultural flow of ideas admittedly often challenges traditional methods of philology to a degree that unnerves linguists and textual critics who still dominate the academic learning of classical Chinese literature. Notorious is Alexander Kennedy's verdict on Ernest Fenollosa's (1853–1908) influential essay “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, which was edited and circulated by Ezra Pound first as a manifesto for the Imagist movement in 1919 – the same year that in China the modernist cultural movement began to postulate and to practice a radical ban on classical literary language – and for a second time in early 1936. When in 1958 Kennedy, a Yale professor, called the essay “a mass of confusion”¹¹, he delivered a solid backing to any expert of the Chinese language who feels content to play the role of a gatekeeper and exclude any approach to Chinese poetic writing save the one of the linguist and grammarian. However, in 1967 Jacques Derrida reclaimed Fenollosa (and Pound) for his “history of writing that is the response to the ‘history of being’ in the West”.¹² Ten years later, in 1977, François Cheng's «L'écriture poétique chinoise» (Chinese poetic writing) appeared, a book that essentially, though not explicitly, supports Fenollosa's “ideogrammic” understanding of Chinese writing as a mode of poetic language. Nevertheless, scholarly skepticism clearly continued to prevail, and it took another three decades before, in 2009, another Yale professor, Haun Saussy, together with Jonathan Stalling and Lucas Klein, published a critical study and new edition of a text that in the meantime had become a trend-setting milestone of innovative poetics in the 20th century, yet still remained profoundly ignored by many scholars of Chinese language and poetry, retrenched in their unwillingness to accept that poetic knowledge must treat the functions of language according to its own objectives.

3.

In reading this essay, one might observe a subtle link between modern aesthetics and the search for values that has motivated the developing of new conventions of poetic language over the past hundred years. In other words, stirring awareness of the rapid *devaluation* of language, often comparable to a shock wave cleansing the mind and forcing it to open up toward new horizons, new spaces for uncontaminated words to be filled with *meaningful existence* came to be the initial force of poetry as literary avant-garde. Though ground had to be regained sooner or later after the shock wave that was to give historical momentum to Pound's discovery and editing of Fenollosa's essay. In his text, Fenollosa exclaims: “Metaphor, the revealer of nature, is the very substance of poetry”, and, a few lines later, he confirms this belief, writing:

¹¹ Kennedy (1958).

¹² Saussy / Stalling / Klein (2008: 36).

[...] the Chinese written language is <sic!> not only absorbed by <sic!> the poetic substance of nature and built with it a second world of metaphor, but has, through its very pictorial visibility, been able to retain its original creative poetry with far more vigor and vividness than any phonetic tongue.¹³

Thus, the value sought in linguistic and poetic expression was considered the equivalent of the riches of nature, not the result of the latter's exploitation via abstraction that serves the subjective bias alone. On the contrary, language should be "absorbed by the poetic substance of nature". In other words, poetic language was not to classify, divide, and abuse nature for subjective purposes but to become part of nature that was its own origin. This conceptualization clearly foreshadows the ecopoetics evolving among later American modernist writers like William Carlos Williams (1883–1963), Kenneth Rexroth (1905–1982), Charles Olson (1910–1970), Gary Snyder (b. 1930), Michael McClure (b. 1932), and David Hinton (b. 1954).

But Pound, in his 1936 edition of "The Chinese Written Character" opened still another level of equivalence by ascribing to language the quality of a *social resource*. Under this aspect, in Pound's specific word choice, language, proceeding via abstraction, is compared to "a cheque drawn at the bank":

Its value depends on what is there to meet it. If Mr. Rockefeller draws a cheque for a million dollars it is good. If I draw one for a million it is a joke, a hoax, it has no value. If it is taken seriously the writing of it becomes a criminal act.

The same applies with cheques against knowledge. [...] An abstract or general statement is GOOD if it be ultimately found to correspond with the facts. BUT no layman can tell at sight whether it is good or bad.¹⁴

Language via "abstraction" – and metaphor in Fenollosa's sense *is* abstraction – facilitates social interactions, makes sense of being social. Not unlike his Chinese contemporary Lu Xun 鲁迅 (1881–1936), Pound saw in language the organism of any form of society or human communality (including the "nation") and in the author the person ultimately responsible for keeping or restoring its health or functionality. In "ABC of Reading" (1934), Pound noted:

Language is the main means of human communication. If an animal's nervous system does not transmit sensations and stimuli, the animal atrophies. If a nation's literature declines, the nation atrophies and decays.¹⁵

The double parallel of language and physical body versus language and financial credit is highly suggestive. In fact, it suggests the dialectics of nature / body ("nervous system") and society / credit (trust) that pervades Pound's poetics and bears the powerful immediacy of images in his verse. Pound's insistence on pure poetic language and on the eminence of poetic writing as a method of purification (healing) of the mind, or, as he also calls it, of "building light", inhabits the

¹³ Ibid., 54-55.

¹⁴ Ibid., 7.

¹⁵ Pound (1991: 32).

“Confucianism” of his mature poetics and is most obviously reflected in his ideogrammic inclusion of Confucian notions like 信 *xin* (trust), 誠 *cheng* (sincerity), or 正名 *zheng ming* (rectification of names), and the imperial myths that pervade his opus magnum, the “Cantos”. Rarely perceived, however, is the strong presence of poetic reflections on East Asian landscape painting and poetry in some of his strongest “Cantos”. In 2008, Wai-lim Yip published a meticulous analysis and philosophical discussion of Pound’s “Canto 49” under the title 龐德與瀟湘八景 *Pangde yu Xiao-Xiang ba jing* (“Pound and the Eight Views of Xiao Xiang”) on which I will largely rely in dealing, from a constricted perspective, with the double aspect of nature as the resource of life and beauty and of credit as the resource of social power (legitimacy) and political stability (peace).

The critical discipline of Pound’s poetic visions becomes apparent in his creation of a negative counterpart to the utopian idea of a wise, *organic* and “Confucian” communality of nature and society, and of society in itself, which is to say by its own nature. Pound was convinced to have found this counterpart, from the 1920s almost to the end of his life, in usury or *usura* as he called it in verse. His famous *usura* “Canto 45” bears the gesture of a litany and thus distantly echoes Hebrew religious traditions from the Prophets of the Old Testament. It is, like it or not, a great poem and at once a polemic against Judaism, which Pound – like the young Karl Marx out of mere suspicion – blamed for the most horrific evils of capitalist rule. In the subsequent quotation, I have omitted all anti-Semitic passages in order to focus attention on the topic of the immediate correspondence between devaluation through exaggerated interest rates – resulting in abuse of financial credit – and, consequently, social and physical disease. Pound thus constructs a dialectical model of life as organism and usury as the “canker” that threatens it:

With usura
 [...]
 [...]
 no picture is made to endure nor to live with
 but it is made to sell and to sell quickly
 [...]
 with usura the line growth thick
 with usura is no clear demarcation
 and no man can find site for his dwelling.
 [...]
 Usura slayeth the child in the womb
 [...]
 It hath brought palsey to bed, lyeth
 between the young bride and her bridegroom
 [...]
 They have brought whores for Eleusis
 Corpses are set to banquet
 at behest of usura.¹⁶

¹⁶ Pound (1993: 229-230).

William Cookson (1939–2003), a major transmitter of Pound in the late 20th century, has delivered an interesting comment on this “Canto”, declaring:

[...] usury, or avarice, which treats money as a commodity which can be bought and sold, rather than as ‘a ticket for the *orderly* distribution of what is available’ [Pound], destroys civilization and degrades the mysteries of sex and nature.¹⁷

Thus, money again appears as the equivalent of language (words). The value of both depends on the reality of the resources they are equated with. If the value of money does not correspond properly to the resources available for production, interest rates and credit are turned into destructive energy. This must be understood in order to appreciate the impact of Ezra Pound’s “Chinese” landscapes – like the one which will be presented below in conjunction with “Canto 49” – on David Hinton’s ecopoetics.

4.

But before we take a glimpse at a great Southern Chinese landscape trimmed into a great Western modernist’s utopian vision, let us briefly be reminded that, in fact, awareness of a baleful disproportion between financial credit, the credit political power enjoys (or the lack thereof), and of the abundance of nature as a source of happiness and erotic *jouissance* appears already strikingly open in the works of China’s greatest premodern poet, Du Fu 杜甫 (712–770). The first poem in a series of twelve titled 解悶 *Jie men*, or “Getting rid of the blues”, reads as follows:

解悶

草閣柴扉星散居
浪翻江黑雨飛初
山禽引子哺紅果
溪女得錢留白魚

Getting rid of the blues

Thatched pavilion, ramshackle gates, dwellings scattered like stars,
waves roll, the river blackens, the rain begins to fall.
A mountain bird brings its chicks to feed them red berries,
the girl by the creek gets a coin and leaves a white fish.¹⁸

When these lines were written in the early 760s, not only the author personally but humanity all over the Chinese world was deeply disillusioned and vastly imperiled by the disruptions of civil war and the unrest of endless political rivalries in the aftermath of the An Lushan-Rebellion (755–763). At the time, the imperial dynasty of Tang had just regained central power, but violence continued all

¹⁷ Cookson (2001: 63; italics: F.K.).

¹⁸ The translation by Stephen Owen, a major authority on Du Fu’s poetry is quoted from the question-and-answer-webpage Zhihu 知乎 where it is presented together with the poem’s Chinese text and an interlinear version: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/84350582> [14.11.2020]. There is also a YouTube recording of Stephen Owen’s public lecture “Returning to the High Tang” at the Council of East Asian Studies at Yale University (56th Annual Edward H. Hume Memorial Lecture). In the lecture, Owen elaborates on the poem and in developing my ideas on the poems allusive echoing of historical contexts I partly drew on Owen’s analysis.

over the realm, because restoration had to be paid for with numerous concessions of territories and rights to former rebels. These often fought against each other, or more or less covertly challenged the dynasty, calculating that their own power would grow under the umbrella of the court's policies of appeasement. In other words, the *abundant* resources of the realm, rightfully possessed by the court, in most eyes appeared to be wasted by oppressive factionalism among the middle ranks of the ruling elites, which caused dramatic inflation of credit: i.e., interest rates, levied upon the people by the ruling strata of society. The first two lines (the first couplet) of the poem express a sense of those times in laconic, metaphorical language. In compliance with the formal claim of parallel syntax, the ending of the first line 星散居 *xing san ju* nevertheless should not be read univocally as a metaphoric comparison of “stars” (in the sky) and “dwellings” (on earth), both equally “scattered”, but also as a subtle allusion to the well-known expression 散人 *san ren*. In literary Chinese, a *san ren*, literally a “dispelled person” and “outcast”, is someone who has lost function and position in the social hierarchy. But there is also a 散人之道 *san ren zhi dao*, a Dao, a principle, a way of being an outcast.¹⁹ This “way of being outcast” means that in fact no personal motivation, no subjective inclination, has led to the diremption of individual existence and the representation of universal order in the human world. It is rather the positive quality of a man's knowledge, which realizes the corruption of power and the inflation of social (moral) values. Thus, Du Fu's personal experience, his self-perception as politically engaged but permanently ignored advisor and administrator shines like a watermark through the constellations before they disappear beyond light rainfall that ends on the rolling waves of the Yangzi. The expression *xing san ju*, when read as “stars dwelling like outcasts” contains both the imperturbable truth of cosmic principles *and* poor knowledge of and respect for the latter in a human world moved by times as dark and turbulent as the currents of the Yangzi.

So, how to “get rid of the blues”? After a short descent from the “thatched pavilion” 草閣 *ge men* and “ramshackled gate” 柴扉 *chai fei* to the banks of the torrent there is a mountain-bird not afraid to bring its chicks close to the water and feed them with berries (of a water plant?). There is an obvious parallel between the mountain-dweller and the bird. Both apparently belong to the wilderness. They do not fear time – the torrent – because they take it as natural. For both, time is an inexhaustible source of being, alive or dead. There is no power borrowed on time (by Heaven to rulers obsessed with themselves), no credit lent on luxury commodities to boost prices and to cause excessive inflation, which in metaphorical language would correspond to the torrent overflowing the shore. Instead, a girl who has come

¹⁹ It is discussed frequently in Late Tang and Song literature. Outstanding examples are Lu Guimeng's 陸龜蒙 (d. 881) 江湖散人轉 *Jianghu san ren zhuan* (“Biographical essay on a Dispelled Free-Booter”) and Su Shi's 蘇軾 (1036–1101) 雪堂記 *Xuetang ji* (“Notes on My Residence in Snow”).

from a creek passes by offering delicious fish on the trail by the riverside. For a mere coin she “leaves” 留 *liu* a delicacy that would have been hardly available to someone like Du Fu anywhere closer to the urban centers with their great markets. Thus, the girl suddenly turns into an incarnation of nature’s abundance and the beauty enjoyed by those who know how to share it without abuse.

Like many pieces of Du Fu’s late verse, this quatrain in fact reads as an appraisal of the remoteness and peripheral ease of self-sustained existence in a morally distressed human realm of swaying political and economic balances. The quite unconventional keyword (字眼 *zi yan*) which discloses the true nature of the poem is doubtlessly 錢 *qian*, the “coin” in the last line. It signifies the only interpersonal exchange that plots the sequence of images. But by coming and passing by, rather than building a cadence to round up in a final image the hitherto underlying idea of self-sufficient resignation, it shifts perception. The original sentiment of being “dispelled” 散 that seems to be associated with a lone subject lost somewhere at the bottom of a Yangzi canyon whence it penetrates the canvas of heaven above, affecting even the stellar constellation, suddenly has disappeared against the little scene on the ground. The occasional transaction with a girl that “gets a coin and leaves a white fish” enlivens the outcast. A desperately impoverished Du Fu enjoys precisely this sense of remoteness and freedom. The coin merely fulfills its mutually beneficial function of facilitating an exchange of goods between locals and strangers, signifying the just value of delicious fish that is directly available.

5.

The value of this coin remains largely unaffected by exaggerated taxes and interest rates that, in the history of the empire, almost regularly disrupted and turmoiled the daily life of local people, causing waves of migrants who, at times, were united by apt leaders to form rebel armies. These indulged in the occasional plundering of townships and cities and sometimes even held their ground in remote areas as de facto independent rebel states. Paradoxically, the Confucian ideology of imperial rule traditionally emphasized the right and duty of imperial governance to produce and use money as a means for the compensation and control of productive inequalities caused, for example, by natural disasters. A 1st century BC treatise on tax policies and government monopolies, the “Discourses on Salt and Iron” 鹽鐵論 *Yan tie lun*, explains invention and dispersion of money by referring to the holy mythological founders of imperial civilization. At the same time, the text appraises the function of money as a necessary tool in the hands of wise rulers (Tang 湯 and Yu 禹) to create “kindness” in a world that appears to be threatened by natural disaster alone:

During evil and obnoxious years, they circulated money and goods [created currency and markets] in order to spread surplus [of production] and to fill [the gaps] caused by shortages. [...] With the gold of Mount Li and the bronze of Mount Zhuang Yu and Tang

coined credits in order to spread value among the people. Therefore, the whole world praises their kindness.²⁰

凶年惡□，則行幣物；流有餘而調不足也。... 禹以歷山之金，湯以莊山之銅，鑄幣以贖其民，而天下稱其仁。

It is unlikely that Ezra Pound knew this text, but the editions of the Confucian classics that he studied and partly translated over decades contain numerous passages advising rulers to disseminate abundance among the people – in other words: to invent markets and to control them – which would secure the subjects' loyalty. “Kindness” 仁 *ren* is the ideal virtue of an authoritative person in Confucianism, meaning that the holder of a superior position lends an ear to advisers and considers general welfare among the people to be his first concern. Thus, according to orthodox conviction, “kindness” is the source of abundance rather than nature itself.

In Pound's monumental work of a lifetime, the epic “Cantos”, the text that now follows appears shortly before the opening of a sequence of Cantos tightly intertwined with a narrative of the history of the Chinese empire from its mythical beginnings with the legendary “emperors” Fu Xi 伏羲, Yao 堯, Shun 舜 and Yu 禹 down to the last empire of Qing 清 (1644 AD–1911). The empire in these Cantos is hailed as a bright, shining example of humane governance based on rational principles and nourished by wisdom and the “kindness” of rulers who never seem to ruthlessly exploit or abuse their natural resources – and thus succeed in creating and maintaining *abundance*. Canto 49, which is placed before this section, contains the whole essence of Pound's poetic vision of imperial China as a humane world that mutually conforms to the riches of nature and civilization. The poet would later call this passage a “glimpse into paradise”.²¹

CANTO XLIX

For the seven lakes, and by no man these verses:
Rain: empty river, a voyage,
Fire from frozen clouds, heavy rain in the twilight.
Under the cabin roof was one lantern.
The reeds are heavy; bent;
and the bamboos speaking as if weeping.

Autumn moon; hills rise above lakes
against sunset.
Evening is like a curtain of cloud,
a blur above ripples; and through it
sharp long spikes of the cinnamon,
a cold tune amidst reeds.
Behind hill the monk's bell
borne on the wind.

²⁰ Concerning translation, notes and Chinese edition I refer to Levi, Jean: «La dispute sur le sel et la fer. 鹽鐵論 (Les Belles Lettres)» (Levi 2010: 12-13). The translation from Chinese and French I offer here has been moderately adapted to the background of this essay.

²¹ Cookson (2001: 69).

Sail passed here in April; may return in October.
Boat fades in silver; slowly;
Sun blaze alone on the river.

Where wine flag catches the sunset
Sparse chimneys smoke in the cross light.

Comes then snow scur on the river
And a world is covered with jade.
Small boat floats like a lantern,
The flowing water clots as with cold.
And at San Yin
they are people of leisure.
Wild geese swoop to the sand-bar,
Clouds gather above the hole of the window.
Broad water; geese line out with the autumn.
Rooks clatter over the fishermen's lanterns,

A light moves on the north skyline;
where the young boys prod stone for shrimp.
In seventeen hundred came Tsing to these hill lakes.
A light moves on the south sky line.

State by creating riches shd. thereby get into depth?

[...]
[...]
[...]

Imperial power is? and to us what is it?

The fourth; the dimension of stillness.
And the power over wild beasts.²²

The text that has been shortened to better adapt its contents to the principal direction of the discussion, which was inspired by album leaves of an anonymous Japanese painter of the 17th century. The paintings were executed in the style of the Chinese Song (10th–13th century) or the Japanese Muromachi period (14th–16th century). In Pound's lines, from the very beginning down to the last quarter of the text, the reader senses the dim, melancholic glow of Xiao-Xiang landscape painting, the lyrical tune of the Chinese Sao-tradition that dominates landscape painting during Southern Song (12th and 13th century) and later is reflected in Muromachi style. Zen monks of the Muromachi period and those who followed their style had transformed the melancholic nostalgia which adheres to the Chinese Sao-tradition into a serenity that is rather inhabited by the passions

²² Pound (1993: 244-245).

and sentiments of landscape sceneries than expressing them. Pound had captured this sense from the album leaves and mastered it in his own words.

Two voyages of legendary outcast heroes of ancient Chinese and ancient Greek literature seem to coincide with the vibrant images of the initial sequence: the errant Qu Yuan 屈原 and the seafarer Odysseus, who deceived the Cyclops by calling himself *outis* (ancient Greek: “no-man” – “and by no-man these verses”), both betrayed by men and struggling for the support of the gods. But the poem unfolds without any hero voicing it as a “no-man’s vision” of a world smoothly moved by cosmic (“Sail passed here in April; may return in October”) or historical (“In seventeen hundred came Tsing to these hill lakes”) forces.

The interaction of light and reflecting water, with misty clouds casting shadows over rippled surfaces throughout the whole text, suggest an abundance of natural beauty inherent in the landscape. Snow *uncovers* a “dimension of stillness” at the heart of these proceedings. Only in the last third of the complete text, history and the power of human governance interfere: “A light moves on the north skyline; [...] In seventeen hundred came Tsing to these hill lakes.” Europe of that time witnessed the age of Enlightenment – and, yet, this remains a place “where the young boys prod stone for shrimp”.

The inspiration of this line, again, seems at least twofold. Children, playing at the shores near fishing villages, are part of the traditional repertoire of East Asian landscape painting. It seems likely that Pound contemplated such a detail on one of the album leaves. It is, however, unlikely that the painter would have depicted the boys “prodding stones”. Against the poem’s background, which soon after surprises the reader by directly addressing the problem of public debt – the “evil” of a state that issues currency to allow the privileged to enrich themselves at the expense of the general public – “prodding stones” gives the idea of a primitive or naive currency merely meant to serve the distribution of the abundance of natural fare (“shrimp”).

Thus, “imperial power”, in Pound’s epic vision of “Chinese empire” as an alternative history of civilized humanity guided by Confucian wisdom, becomes this “dimension of stillness” represented in the inalterable return to that solemn, eternal silence inhabited by a world “covered with jade”. In other words, the power of “kindness” over “wild beasts” is celebrated in this poem. The Jade Emperor, 玉帝 *Yu Di*, the ultimate (Daoist) deity in Chinese imperial mythology, opens the invisible gates to his empire (the “paradise” that the poet has allowed us to catch a glimpse of) and the two errant outcasts – Qu Yuan and Odysseus – are permitted entrance.

6.

Pound’s classicism is all but formal. It rather seems based on his mythic belief in the *abundance* of nature as *beauty*, as much as in his sharp criticism of avarice

and that individuals and communalities in his thinking may be severed from it, especially when it degenerates into a common practice that deserves the name “usury” (*usura*). Usury “kills the child in the womb”, which means, it dispossesses life of its future – it delivers the body (form) to its single finiteness. A classical work of painting, music, or poetry, however, is not reborn into so many futures:

[...] because it conforms to certain structural rules, or fits certain definitions (of which its author had quite probably never heard), it is classic because of a certain eternal and irrepressible freshness.²³

In his discussion of the poem referenced above, Wai-lim Yip argues that:

the fact that the poetic language can be free from syntactic rigidity is directly related to the Daoist idea of non-interference with Nature’s flow and this non-interference is also an affirmation of the immanence of things in Nature.²⁴

This is also one if not *the* original position of various modernist free-verse movements (for example, imagism and vorticism), but also that of leading American West Coast poets who basically have performed the transition from the poetics of Pound (which still sought backing for the authoritarian and antisemitic ideologies of the age) via the Beat Generation to post-modern ecopoetics.²⁵

Let us proceed from here to two contemporary American poets and translators of classical Chinese verse, Gary Snyder and David Hinton, whose translations of Liu Zongyuan’s 柳宗元 (773–819) famous quatrain “River Snow” 江雪 *Jiang xue* take us back to the very same prominent location within the literary cosmos of imperial China, into the melancholic and energetic mountain-and-water sceneries along the rivers of Xiao and Xiang, shrouded in myth and legends.

江雪
 千山鳥飛□
 萬徑人蹤滅
 孤舟蓑笠翁
 獨釣寒江雪

[Snyder]

These thousand peaks cut off the
 flight of birds,
 On all the trails human tracks are
 gone.
 A single boat – coat – hat – an
 old man!
 Alone fishing chill
 river snow.

[Hinton]

A thousand peaks: no more birds
 in flight.
 Ten thousand paths: all trace of
 people gone.
 In a lone boat, rain cloak and hat
 of reeds,
 an old man’s fishing the cold
 river snow.

²³ Pound (1991: 13-14).

²⁴ Yip (2008: 179).

²⁵ Outstanding personalities of the movement, like Allen Ginsberg or Gary Snyder, have profiled themselves as poet, “dropout” and political activist at once and have thereby avoided both marginalization and absorption by the ephemeral violence of political and ideological struggle in the modern age.

Both poet-translators, though each of them represents another generation and a new approach to poetics, received from Pound the concept of dynamic images that spontaneously govern human perception rather than hierarchical structures of prosody, syntax, and grammar. Poetic language is possessed by these images and their power rather than vice versa.

Chinese commentators of Liu's masterpiece, which turned canonical, have seen in the ambiguous abundance of the landscape covered with snow²⁶ a sign of imperial power, whose "kindness" has no limits to the subjective mind. Yet, this inexhaustible "kindness" obviously is "frozen", which means that, temporarily, its benevolent influence on each particular being (customarily signified by rain and warmth) remains impeded. Proceeding from this layout, the positive abundance of the whole snow-covered landscape appears to have switched to a negative mode. The solitary fisherman in his "lone boat" holds out at the very heart of an immense stillness *as if* there were *nothing* to fish for but snow. Exchange, suggested in the ultimate abstraction of landscape imagery as the interaction of "Heaven" (the flight of birds) and "Earth" (human trails), is interrupted completely. Alluding also to the myth of cultural hero (legendary "emperor") Fu Xi who supposedly had deviated the original characters from the traces of birds on the ground, thus, creating at once the foundations of a universal scripture and interlingual communication and of astronomy as a way to decode the language of Heaven 天 *tian*, this poem implies dumbness. There is no language, no power – except for the widely ambiguous power of stillness. What is more, there seems to be no interhuman exchange, no trade of goods, no demand, no offer suggested by trails of smoke ascending from small marketplaces or commercial banners above tavern roofs. It is this stream of traffic (which I would call typical of both classical Chinese and very contemporary circumstances), language, communication, commerce, and currencies in the midst of which the old man (whoever he might be) remains stuck, because the flow of circulation has ceased to move, to nourish, to carry on its back merchants and travelers.

Both translators are aware of the fact that this ancient poem reaches out to the modern reader from an age of historical transition, of multifarious fragmentation, of broken traditions and deranged values that held sway over Chinese life from the late eighth until the tenth century AD. And they both may more or less share a general view, which the older poet, Gary Snyder, once expressed fairly concisely in an uncompleted manuscript titled "Empty Mountain":

Because these poets were men and women who dealt with budgets, taxes, penal systems, and the overthrow of governments, they had a heart-wrenching grasp of the contradictions that confront those who love the natural world and are yet tied

²⁶ "Jade" 玉 *yu* in classical literary Chinese is a metonym for snow; thus, the "world covered with jade" in Pound's Canto accurately reflects a metaphorical and aesthetic code that had developed over centuries in transmitting Xiao-Xiang landscapes by the reception of classics.

to the civilized. This must be one reason why [classical] Chinese poetry is so widely appreciated by contemporary Occidentals.²⁷

Yet of both translations, although one easily understands that they transmit the same source text – which often is not and never really has to be the case with translations from classical literary Chinese – is appreciated the more distinctively and the more thoroughly when one reads them in comparison.

In reading Snyder, one first becomes aware of his purposeful suppression of the emphatic superposition of sheer numerical abundance formally realized in the parallel construction of the first couplet, which is aptly captured and even rhythmically recreated in Hinton's version:

A thousand peaks:

Ten thousand paths:

While Snyder writes:

These thousand peaks ...

On all the trails

In his distinctively open, deformed rendering of the couplet, Snyder suggests a gesture different from that of the Tang poem, the gesture of modern American free verse largely inspired by a theory of poetics “which assumes that the Chinese direct apprehension of the real world must be presented in direct, conversational speech.”²⁸ While the tight rhythm of the Chinese text gives a strong, stimulating impulse that strikes the mind with awe, Snyder's verse in the first couplet could have come to mind on a light walk along a mountain ridge with the words being uttered in the rhythm of a swift pace... But then the conversational rhythm falters. Words gradually lose cohesion, the distance between them grows from gaps that still seem bridged by dashes into increasingly transparent spaces of abysmal emptiness:

A single boat – coat – hat – an old man!

Alone fishing chill river snow.

Is there anyone to talk to at all? Snyder's translation is highly suggestive, and it captures that layer of the Chinese text that makes it a poem on subjective isolation in the immense ground of nature and, thus, a poem about an epistemological process, a state of mind that awaits transition; in other words, Snyder's translation essentially reflects a Western, Zen-inspired and spiritual reading of Liu's quatrain.

Now, at first glance, Hinton's text does not seem less “spiritual”. In fact, his own “poetics of wilderness”, expounded in books like “Hunger Mountain” and “The Wilds of Poetry”²⁹, seems to represent a sort of quintessence of the fusion of American Zen culture and the Poundian ideogrammic tradition in contemporary ecopoetics. However, a distinction that becomes obvious as soon as attention turns from

²⁷ Weinberger (2003: 203).

²⁸ Ibid., xxv.

²⁹ Hinton (2017).

ideas and contents to the formal aspects of language is that Hinton's translation is much more laconic and completely forgoes the pathos of modernist experimentalism. This is exactly what reveals its quality as a classicist text.

Laconic style and the treatment of poetic forms as patterns of differentiation of the mind, which *per se* is in need of permanent readjustment rather than of permanent revolution, are characteristics of Chinese lyricism, classical and classicist alike. Readjustment is re-reading. Thus, the essential function of formal rigorosity in classical Chinese verse, based on parallelism as its framework, is to transform the rhythm of words, the limit of their allocated time, into pivotal stillness by creating a tight net of balances, contrasts, and analogies. By establishing this net, both poet and reader achieve that sense of mental clarity and sagacity that was at the core of poetics in China from the third century AD down to the New Culture Movement of the 1920s. Like most Westerners who have made themselves familiar with the art of reading classical Chinese verse over a long period of time, Hinton must have been aware of this from a rather early stage of his development as a translator. However, *unlike* most translators, he found a way to make this awareness the point of departure and the very goal of his translation strategy: in other words, deepening his and our awareness of the coincidence of formal rigor and mental unbiasedness constitute the radical claim of his poetics.

Behind the apparent simplicity of diction, the claim to respond to the Chinese poem on several levels of its text structure becomes obvious after multiple readings. Instead of imitating the artistic dissolution of grammar – as Snyder does – Hinton on the surface invents a syntactical order that does not exist in Chinese. Much more effectful, however, is the strict measuring of syllabic stresses that follow upon each other in 2+4 sequences resembling the 2+3 of Liu's quatrain, whose lines consist of five syllables each:

In a lone boat, rain cloak and hat of reeds,
an old man's fishing the cold river snow.

When the correspondent details of that final image are read crosswise, they suspend the linear time sequence of words (and word order) and reveal a complexity of simultaneous motives. This is how, by reading and re-reading, the intentionality of this text is disclosed:

lone boat ↔ cold river [isolation]; rain ↔ snow [freeze: disruption of traffic, communication, commerce...]; hat of reeds ↔ old man fishing [utensils of fishermen: natural abundance for personal, thus, ephemeral enjoyment only; thus, the common world of human life disrupted by the life of the cosmos].

As in the Chinese poem, the translation presupposes the reader's literary knowledge. By relying on this knowledge, the reader is allowed to grasp the complexity of the scenery opened by the text and to participate in a vision that fuses the historical crisis of Tang China in the 9th century – its territorial, diplomatic, social, and economic disruptions – with the ecological crisis humanity faces at the beginning of the 21st century – in the alarming absence of proactive political

measures guided by the concern for all life on the planet as a pre-condition for any distinctive way of human life that would deserve the predicate “civilized”.

7.

To provide a basis for understanding the new classicist poetry 新舊體詩 *xin jiuti shi* in contemporary China, it seems necessary to briefly reconsider two lyricists of the early period of the PRC who seem to represent heterogenous orientations among the authors of today. Mao Zedong 毛澤東 (1893–1976) must be credited with restoring the public reputation of classicist poetry, even though initially this restoration focused on Mao personally as a glorious leader of the revolution. The publication of a selection of Mao’s poems – most of which had originally been composed in classical meters in a very short time during the Long March 長征 *chang zheng* (1935), yet, in 1958, had been meticulously prepared by Mao and his servile minister of culture, the poet Guo Moruo 郭沫若 (1892–1978), who took care that the texts expressed the freedom and revolutionary spirit of their author – at once claimed respect from audiences due to their sovereign mastery of classical rules. The step was, of course, political, and it happened during a crucial period of crisis and transition that the Communist Party and Chinese society underwent in the aftermath of the political campaign against the so-called “counter-revolutionary Hu Feng clique” 胡風反革命集團 *Hu Feng fan geming jituan* (1954–1958). While oppressing criticism from many popular revolutionaries against his own doctrine of literature and arts as mere functions of revolutionary struggle and allowing revolutionary tribunals to send hundreds of leading intellectuals to labor camps, Mao sought to stimulate wide sympathy for himself as the country’s ambitious political and ideological leader. Stigmatizing Lu Xun’s literary sarcasm as inappropriate and harmful to the building of a new China after liberation, he propagated his classicist verse as the original expression of the heroic eminence of the revolutionary spirit.³⁰ Guo Moruo himself was among the first who publicly performed the kind of enthusiasm Mao hoped to instigate among leaders inclined to follow him into the catastrophic campaign of the “Great Leap Forward” 大躍進 *Da yue jin* (1958–1961), which he was preparing at the same time:

The publication of comrade Mao’s poems and song lyrics promoted the Romantic spirit to a high level and restored the reputation of Romanticism. For instance, right now I dare to admit honestly that I am a Romantic. I have never had such feelings during my past thirty years’ engagement in literature and art.

是毛澤東詩詞的發表把浪漫主義精神高度地鼓舞了起來，使浪漫主義恢復了名譽。比如我自己，在目前就敢於坦白地承認：我是一個浪漫主義者了。這是三十多年從事文藝工作以來所沒有的心情。³¹

³⁰ Yang (2016: 169).

³¹ *Ibid.*, 170.

Although the ideological contents and convictions conveyed by Mao's poetry proclaim a vision of a "New China" ascending beyond the ups and downs of anti-capitalist war and revolutionary class struggle and, thereby, seem to revive the old meters with "youthful energy",³² the author as a political personality quite closely follows in the footsteps of many a founder of empire on Chinese soil. During initial periods still agitated by violent struggles among factions of the new elites, it was important for the most powerful leader to personally hold sway over all other claims on cultural prestige. Mao presented himself to the public as a master of classicist poetry at a time when the latter was not considered adequate to the formal and stylistic guidelines of official socialist literature. This pinch allowed him to underline his unyielding pretense to absolute personal leadership in such a way that no participant in common political or ideological discourses would ever have dared to challenge.

In contemporary China, Mao Zedong's poetry (and calligraphy) belongs to the most profitable literary commodities. Its ideological value for the perpetuation of the authority of the Communist Party as institutional preserver of the ideas of its state-founding leader and of his personal intents *pronounced* by poetry contributes significantly to the formation of a myth fusing traditional components of ancestor cult with a modern nationalist narrative of China's historical greatness and cultural superiority. I would, however, prefer to take a look at Mao's counterpart, humiliated by the "great leader", who nevertheless created a new way of writing "old-style" poetry in defiance of the arrogance of power actually pronounced by Mao's verse.

8.

One of the intellectuals persecuted and victimized by the campaign against the Hu Feng clique at the end of the 1950s was Nie Gannu 聶紺弩 (1903–1986), a prominent literary figure who in the 1930s had belonged to the narrow circle around the late Lu Xun. Nie began writing classicist poetry during his first year in the labor camp of Beidahuang 北大荒 in Inner Mongolia, and continued to do so throughout his remaining life, which he spent mostly in camps or in jail, with the exception of a few years as a civilian under surveillance in Beijing between 1962 and 1966, and his last decade between 1976 and 1986, when he was first freed from jail and later rehabilitated. In the 1980s, his lyrical style became famous and admired by a generation of young Chinese who saw in Nie a hero of inner resistance against the arbitrariness of ideological struggle and the terror of the "Cultural Revolution". However, Nie had been a broken person ever since his first attempts to write in classical style. Knowing that his life as a public writer was terminated with his first condemnation to a labor camp, he later mocked himself in an autobiographical sketch that recalls the moment he suddenly decided to write verse

³² This is in general the leading opinion among those critics who accept the official account of the founder of the People's Republic of China as one of Modern China's most eminent poets.

in “old-style” in response to a guard who had ordered the inhabitants of the barracks to compose socialist poetry one night after work:

As a result, that night was the first time I wrote about labor, and also the first time I officially composed classical-style poetry.

於是這一夜，我第一次寫勞動，也第一次正式寫舊詩。³³

In fact, Nie’s classicist style is motivated not by a radical agenda – like, for example, the one that was followed by most young writers of the New Culture Movement in the 1920s and 30s, including Nie himself – but by radical experience. Bereft of his personal ambitions and dreams, separated from his wife and friends, as a man in his 50s, 60s, and 70s exposed to the most humiliating conditions, Nie could still rely on his well-trained power of observation and on a profound literary knowledge enriched by a vast reading of Chinese and Western texts. Thus, he indulged in that quite traditional game of penetrating the present world by relying on one’s allusive intelligence, the ability to *adjust* phenomena to a sense of imaginative power that expands from an inner world not less present to the one who understands it but almost absent to anyone who does not. Continuing this practice for decades in de facto seclusion, Nie managed to cultivate in a lyrical form the sarcastic realism of his master Lu Xun and the subtle receptiveness of many a poet of former ages. Where Mao, the poet, is merely boastful, Nie is astute. Where Mao seems anxious to strengthen his “Romantic spirit” by referring to literary ornament and mythology, Nie lends an ear to common talk among camp inmates, absorbing the humor of the desperate.

It would be more than desirable to give more space to Nie’s work, but here, it must be sufficient to highlight the importance of the “Gannu-style” 紺弩體 *Gannu ti* against the background of the transition from the lyrical avant-garde of the 1980s to the appearance of a “Lizi style” 李子體 *Lizi ti* on the Chinese internet since the early 2000s.

First of all, it is noteworthy that the sense of being a maverick – of not belonging to the core of literary life or of not being in a position to qualify as professional poet – is common to both poets, notwithstanding the difference that Lizi never suffered from political persecution. This sense intensifies poetic consciousness and creates a relation between author and reader that is less public and more intimate. Nie used to share his poems in hand-written form; Lizi is fond of discussing and developing them by communicating online with his followers or via email. Second, both styles share a certain “materialistic” approach to poetic imagination. Things are neither meant “as they are” (realism) nor “as they should be” (idealism or “Romanticism”) but as they are made or manipulated by man or by society. Finally, an un-weathered eminence of the classical in form and style prevails over subjective expressivity, which still remains the hallmark of avant-garde lyricism in China.

³³ Yang (2016: 183-184).

The materialistic approach of Nie Gannu is most visible in his sarcastic criticism of the ideologically distorted politics of his times. For example, tools in the hands of convicts laboring in the fields or in the mountains – the saw, the scythe – are at once elements of day-to-day life and symbols of the latter’s deformation by ideologically motivated violence and injustice. The notorious “three-hundred-thousand words” 三十萬言 *san shi wan yan* of Hu Feng’s defense of creative liberty in the face of Mao’s doctrinaire views on literature and arts that instrumentalized creativity in the name of party ideology are converted into thirty years in prison. The truth about ideology in Communist politics becomes comprehensible in the way it affects life and thereby turns into subjective experience.

Accordingly, Lizi’s poetic creed, casted in the formula 以物證心 *yi wu zheng xin*, “to prove the mind in things”,³⁴ seems almost as far from the overwhelming majority of conservative contemporary classicist poetry as Nie Gannu was from Mao’s heroic “Romanticism”. When I asked Lizi if he saw a parallel between his understanding of materialist poetics and a mantra of the early American free-verse movement coined by William Carlos Williams (1883–1963) in a 1927 poem – “No Ideas But in Things” – his reaction was reticent, and he seemed to conceive of such observations as coincidental.

In what follows, a small selection of Lizi’s poems that more or less cover the timespan from an early stage until the most recent texts (early 2000s until today) will be analyzed with a focus on the substitution of Communist ideology by the ideology of money-making. This does not suggest a continuous line in the rather broad spectrum of Lizi’s lyrical motives. But since money facilitates the exchange of commodities by abstracting value, its impact on language under the conditions of radical commercialization, like the one that has changed China over the past forty years, is no less immediate than the impact of ideology on language under totalitarian regimes.

9.

The following text is one of the earliest examples of Lizi’s classicist poetry available on the internet.³⁵ Unsurprisingly, the author, when asked about some features of the text, confirmed authorship but immediately admitted dissatisfaction with its aesthetic qualities. From a neutral point of view that compares this text with more recent achievements, the former could also be described as experimental. My trans-

³⁴ Public information concerning Lizi’s views as a poet and his poetics is scattered on various websites whose authenticity is often difficult to verify. Hence, I rely on a private email exchange with the author which took place while I was working on this essay. Critical essays on Lizi that have been published by various authors in Chinese over the past years are included in the list of references.

³⁵ The author has confirmed authorship of this text and we have discussed details of it. However, I was unable to retrieve the text from an active link.

lation into English initially followed my earlier translation into German but has been revised several times, following further investigation and consultation with the author. I first came across this text seven years ago (as of this writing in 2024) while exploring a webpage that currently appears to be inaccessible.³⁶

On a formal level, the text is written in classical meter to the melody of 臨江仙 *Lin Jiang Xian* “The Immortals on the River Shore”. The melody is said to go back to an aria (曲 *qu*) which had belonged to the repertoire of the imperial music academy at the court of the Tang (7th to 10th century AD) and later became popular in various versions, first among common entertainers, then also among literati-officials who elaborated on the aesthetic qualities of words and text, often dispensing with accuracy in relation to the musical patterns. This, however, did not happen in the context of official culture but in the amusement quarters of China’s rapidly growing cities of the 11th to the 13th century. Thus, the transformation of large parts of the Tang court’s rich music culture into popular song lyrics performed to an urban auditory had been a common phenomenon during a period which is perceived by modern historians as China’s historical transition from the late Middle Ages to early modernity. Lizi’s preference for this classical poetic form and style marks a formal difference in comparison with Nie Gannu and the majority of classicist poets who, in general, prefer the traditional 詩 *shi* style to the 詞 *ci* style (“song lyrics”), which were considered “unorthodox” as long as the culture of imperial officialdom continued to dominate literary aesthetics. This may at least be partly due to a libertine spirit that traditionally associates the style of “song lyrics” with the mental wilderness of urban hybridity. Awareness of the latter as the historical context whence the development of “song lyrics” originated opens a first approach to the creative impulse of Lizi’s classicist poetry. On the other hand, Lizi, in commenting on his verse, rarely accentuates the semantics of historical form and explicitly circumvents the conservative claim of “conformity” 符合 *fuhe* by using classical poetic techniques such as pun, metaphor, allusion, or various techniques of citation according to the prescriptions of a neo-traditionalist agenda that gained commercial and public success during recent years and that, meanwhile, is actively promoted by state media. This positioning, of course, not only deserves to be respected but is also crucial in appreciating Lizi’s style. However, Xiaofei Tian, who was the first to present Lizi to Western academic readers a decade ago, has quoted the poet from an online discussion with a “loyal fan and austere critic” who marveled at the bizarre clarity of Lizi’s verse in combining traditional poetic language and contemporary context. His response was: “If I continue to write like this, it would become new-style poetry. So my question is: if so, why not simply

³⁶ 李子梨子栗的 QQ 家園 QQ 驛站

w0.5ilog.com/cgi-bin/sys/link/home.aspx/lizilizi.htm?maintype=quanji. Link remains inaccessible as of November 9, 2020.

write in new style? I don't understand this myself."³⁷ Thus, it is more than legitimate to consider quite orthodox elements of traditional form, poetic technique, and vocabulary in analyzing Lizi's texts as well. Even if they might not have been parts of the author's intentional (subjective) writing, unconscious levels of this process, if they can be reconstructed, are no less important for writing and reading new classicist poetry.

Against this background, another comment on the title of the melody seems appropriate. The original context of performance of the Tang court aria alluded to two ancient poems intended to evoke the spirits of two deities of the Xiang River in southern China. These poems were attributed to China's earliest known poet, Qu Yuan 屈原 (340–278 BC), and traditionally perceived as incantations of the female water-spirits by a desperate outcast (the poet) containing strong erotic overtones and nymphomaniac elements. As the original melody had fallen into oblivion, even by the eleventh century, the contents and style of poetic texts titled *Lin jiang xian* soon diversified. Lizi's contemporary version, however, clearly presents an anonymous subject, lost in a city jungle and desolately longing for any kind of solace that "Venus" 金星 (i.e., the "golden star") might have to offer.

臨江仙

黑屋蕭森人曳影
行思坐想無憑
寒潮挾雪打窗聲
舉頭無日月
碰壁有金星

Lin jiang xian (The Immortals on the River Shore)

Black room, desolateness, someone drags a shadow;
Walks to and fro, sitting in restless thoughts.
A cold spell carries snow, knocks at the window glass,
No sun, no moon shines overhead,
But Venus, bumped into the wall.

攬鏡頭存心便喜
許他浮世飄零
餘錢脆響不輕生
出門還一笑
燈火大街橫

Holds on the object lens, looks forward to the shot,
Yet leaves it haltless to the drift of time.
The brittle sound of some lost coins – don't waste
your life!
Go out for having fun again –
The avenue in blazing light.

This is a poem about someone still dwelling somewhere in a dark apartment in lofty heights above an avenue in one of Beijing's new northern suburbs, where in clear weather bright mountain ranges come into sight. In the middle of the night, however, the anonymous dweller feels lost not only in the outward desert of life – produced by yet another "economic miracle" in the history of modern

³⁷ Tian (2009: 42). (Tian indicates the following URL to access her source: <http://w0.5ilog.com/cgi-bin/sys/link/home.aspx/lizilizi.htm?maintype=quanji>. However, by now the text of the poem dated 2002 December 4 seems to be available for payed members only. The author personally confirmed the authenticity of the reference text of the translation I present further below.) See Note 37.

globalization – but even more in the depth of his soul. On my suggestion concerning the expression 黑屋 *hei wu*, “black room”, the first words of the poem, I received a polite refusal: the term was not an intended reference to the Chinese translation of the title of Stephen King’s and Peter Straub’s horror novel “Black House”, a sequel to the earlier bestseller “The Talisman”, which appeared in 2001, only a few years before the earliest version of the poem had been written. I was a bit disappointed, because understanding *hei wu* as phantasmagoric perversion of the common idea of a house – “an endlessly expanding black space that swallows warmth, light, and life” as one reviewer of “Black House” described it³⁸ – initially seemed quite intriguing. Nevertheless, Lizi admits that he likes horror fiction and suspects that 黑屋吊影 *hei wu diao ying*, the title of a Chinese translation of a Japanese novel of the same genre – I wouldn’t have thought of it – might have had an unconscious impact on him while writing the poem.

Accepting this latitude from the author, I will first continue the line-by-line analysis of the text before I will finally come back to this initial term and a determining reference that I probably would have missed had I not entered that level of cyberspace communication between reader and author.

In the second line, the frightening restlessness of the movements appears to be driven by a desperate craving for light – possibly after a power blackout. When this craving finally finds an object at the end of the first stanza – neither sun nor moon “but Venus, bumped into the wall” – the nocturnal space that under the ceiling light would appear as dusky vastness outside the windows now seems to fuse with the window glass, and the immense coldness and darkness outside suddenly turns into a wall in front of the spectator’s eyes. The appearance of Venus in this wall of cold and darkness is ambiguous. First, as the third-brightest object in the night sky after the Sun and the Moon, Venus is an inferior, albeit the only available source of light. One has to be satisfied with it even though it seems “bumped into” that somewhat blowy wall: the “cold-spell” arrives with snow and Venus appears in the intervals between the drifts, like a shimmering coin.³⁹ Another, more colloquial reading of line five would express the shocked state of mind in facing the cold profundity of the skies outside, immediately after the power blackout, with a common saying 眼冒金星 *yan mao jin xing*, literally: “Venus appears in the eyes”, which corresponds to the English saying, “to see stars”. Regardless of the preferred reading, the first or the second, in the word choice 金星, the component 金 *jin* (“gold”) resounds, which can be read as a pun alluding to the common word 金錢 *jin qian* (“money”).

³⁸ The Guardian (Oct. 7, 2001).

<https://www.theguardian.com/books/2001/oct/07/stephenking.fiction> [09.11.2020].

³⁹ The star Venus in contemporary China is also associated with erotic charm and sexual desire. “Venus” 金星 *Jin Xing*, for example, is the name of a contemporary Shanghai celebrity, famous as founder and leader of a Modern Dance group, the Shanghai Jin Xing Dance Theatre 上海金星舞蹈團, as book author and as a transgender woman.

The second stanza begins with the apartment dweller's vain attempt to capture that ephemeral miracle of the evening star shining between drifts of snow in a photography. Eventually, he leaves the "money-planet", where it appeared as the phenomenon that captured the night-peerer's mind – somewhere in this profound "wall" of cold and darkness. Or his sobering senses simply allow him to realize the futility of taking photos of one's hallucinations. A change of mind takes place. *Real* coins, jangling in the pocket, trigger a different mood. Is it really the money that stifles angst by luring this anonymous apartment dweller away from an overwhelming darkness which, surprisingly, has flooded his private space and his mind down into the "blazing light" of an avenue "for having fun again"? Though these questions can only be posed, not answered, money obviously plays a role in coming down from sudden fright under the overwhelmingly cold and dark sky to a somewhat hasty "fun" in the illuminated avenue. Not unlike the coin in Du Fu's quatrain, Lizi's money marks a shift of self-perception constructed on a classical dualistic model of "heaven" (sky) and "earth". Heaven – awesome, chaotic – isolates any subject (the camera lens) in its search for light; earth – permanent, buzzing – sensually breaks up this mental isolation by dissipation. As we can understand by recalling the discussion of Du Fu's poem, the classical pattern of permanent, the mutual interaction of "heaven and earth", which determines the "ten thousand things",⁴⁰ is evoked not to engross and quiet sensual perception in order to achieve clarity of mind – as was and still is supposed to be its function in traditional aesthetics – but to provoke a stirring of perception and mental uprooting, an immediate awareness of experience.

Here we should return to my conversation with Lizi, since it is impossible to ignore his strong suggestion to read 黑屋 *hei wu*, "Black house" as a pun evoking Lu Xun's metaphor of the "iron room" 鐵屋 *tie wu* from the preface to □ □ *Nahan*, "Call to Arms", a collection of short stories that Lu had published in 1922:

Imagine an iron house without windows, absolutely indestructible, with many people fast asleep inside who will soon die of suffocation. But you know since they will die in their sleep, they will not feel the pain of death. Now if you cry aloud to wake a few of the lighter sleepers, making those unfortunate few suffer the agony of irrevocable death, do you think you are doing them a good turn?⁴¹

假如有一間鐵屋子，是絕無窗戶萬難破毀的，裏面有許多熟睡的人們，不久就要悶死了，然而從昏睡而入死滅的，並不感到就死的悲哀，現在你大嚷起來，驚起了幾個較為清醒的人，使這不幸的少數者來受無可挽救的臨終的痛苦，你倒認為對得起他們麼？⁴²

⁴⁰ This idea is manifest in classical expressions at the heart of traditional logics and aesthetics in East Asia. For example, in 天地革而四時成 *tiandi ge er sishi cheng*, it is the explanation (彖傳 *tuàn zhuàn*) to the hexagram 革 *ge* of the "Book of Changes", which translates as "Heaven and earth undergo their changes, and the four seasons complete their functions". See: <https://ctext.org/book-of-changes?searchu=%E9%9D%A9> [26.11.2020].

⁴¹ Lu Hsun (Lu Xun), Yang Hsien-yi, Yang Gladys (transl.): "Selected Stories of Lu Hsun".

⁴² Quoted from a discussion of the term "iron room" in Zhihu.

Lizi explains his modification of the term “iron room” as an attempt to change the hyperbolic structure of Lu Xun’s wording, which represents the state of things in Chinese society around 1920 as being hermetically shut off against the outer world and against itself, into a more authentic image: that of a room that suddenly turned black after switching off the light or after a power blackout. By understanding the pun, the reader realizes Lu Xun’s sarcasm in the light of contemporary Chinese society. If the “black room” is read as the poet’s attempt to elaborate on Lu Xun’s well-known “iron room”, it clearly replaces the latter’s metaphoric quality with authenticity. This sense of authenticity at the heart of Lizi’s imagination enlivens and strengthens the flow of classical meter and style; and, vice versa, the structural elements of classical poetic language break up the monolithic colloquial tune of quasi-canonized modern poetics.

10.

In concluding I will now discuss one of Lizi’s most recent versions of a poem, which the author, according to a public statement, first published online more than eighteen years ago.⁴³ This poem is written in the *lüshi* form 律詩, a classical meter traditionally associated with the grandeur of Tang poetry and with Du Fu in particular, but is also the most prestigious among modern and contemporary classicist poets. As a popular commonplace of commercial mass media in China, being capable of writing *lüshi* suggests formal virtuosity and aesthetic sophistication and, by and large, bears a smack of cultural conservatism. For the broad majority of classicist authors, this seems to impose a clear preference for politically insensitive subject matters – though not for Lizi. The first version, published in 2000, was titled “Ecological Topic” 環保話題 *Huanbao huati* and differs in many details, including the style and content of the short preface, from later versions. I cannot go into detail here by analyzing the changes made in the text over the years, but it is worth noting that the initial, quite outspoken title in later years has been substituted by far more allusive and, at once, more suggestive ones. In 2000, the preface speaks of Beijing as 京城 *jing cheng*, “the capital”, whereas in later versions, the term has been replaced by 帝都 *di du*, “the Imperial Capital”. In the text titled 春雪 *Chun xue*, “Spring Snow”, this highly allusive term in line five is matched by “God’s exalted plans” 皇天意 *Huangtian yi*. The initials of both terms playfully combine into the word 皇帝 *Huangdi*, “the God Emperor”, a phrase closely monitored by the government’s internet censors since February 2018.

⁴³ The following text titled 春雪 *Chun xue*, “Spring Snow”, and the corresponding statement were accessible via the following link: <http://blog.sina.com.cn/beijinglizi> [15.01.2019]. The most recent version of the poem entitled 奇徵 *Qi zheng*, “Surprising Evidence” or “Strange Symptoms”, I received directly from the author in an email letter that includes more valuable information on several details hidden in the text and some explanations of Lizi’s style of writing classicist poetry as an open process working with the resonance from the readership.

春雪

今春帝都氣候異常，
三月大雪，復有赤塵
暴肆虐，經濟環保之
爭遂復起焉

Spring Snow (April 2018)

This spring the Imperial Capital was overcome by bewildering weather-conditions. There was heavy snow-fall during the third month [April-May], then followed brutal devastation by red sands, which entailed one more [flare-up of] the struggle between the economy and the environment

吹噓橐籥去來今，
異象當春遽降臨。
北上花仙羈受雪，
西來沙怪嘯摧林。

Breath of the cosmic bellow-pocket; erstwhile, tomorrow, now.
Strange images this spring rashly descend to make their show.
The northern fairy-flowers are reined in by bulks of snow;
From western regions sandy-phantoms through the park-groves blow.

榮枯或答皇天意，
利害平添下庶心。
百代劫爭懸勝負，
大棋行此費沉吟。

Abundance, drought – perhaps respond to God’s exalted plan.
Profit and harm equally trouble hearts of those below.
A hundred generations struggled, all concern for failure and success;
Who plays in *this* great game should deeply worry though.

The idea of “spring snow”, in Chinese classical poetry, is ambiguous. Snow is reminiscent of jade because of its cool aura. Song-dynasty poets fancied the scent of winter-plum flowers flourishing on leafless branches – particularly after cold spring nights when they were covered by ephemeral snow. Looked at from a distance, snow covering mountain ranges while sunrays already warm the soil in the bottomland would be perceived as an auspicious omen for life refreshed in a sphere of immortality. This idea is reflected in the expression 花仙 *hua xian*, “Blooming immortal”, in line three. The taste of sophistication which comes with the allusion to classical aesthetics, however, is likely to interact with more ordinary daily perception. The female moderator of a children’s program broadcast by China’s state-owned TV company CCTV, for example, is famous under the name 花仙子 *Huaxian zi*, “Flower Angel”, and this again alludes to a girl-hero of a Japanese animation movie first broadcasted in 1980, which later became popular in China. While the idea of beautifying children or childhood by associating the latter with “immortality” results from a combination of traditional and modern popular aesthetics,⁴⁴ the way that the poem presents it reveals a vehemently sarcastic approach to the stagnating problem of climatic changes (aggravated by heavy air-pollution) in the centers of China’s “economic miracle”: the “northern” (Beijing] “fairy-flowers” (immortal child-beauties) are “reigned in by

⁴⁴ The traditional element is that of immortal female beauties (fairies), a common figure in popular novels, operas and earlier vernacular literature since the Tang Dynasty; the modern element is childhood as leitmotif of the romantic Self’s narrative and idealized by the latter’s sentimental longing for a pristine human nature.

bulks of snow” and a following sandstorm – neither anything of the classical nor of the contemporary kitschy “immortality” remains!

A classic quotation, a *diangu* 典故, at the very beginning of the poem gives evidence of the idea of breath as an original energy of cosmic nature. The words, which come from the Daoist classic, “Laozi”, chapter 5, at first sight appear as the initial part of a description of the disturbing sandstorm and, as such, they could be a mere rhetorical convention. But as soon as one comes to appreciate the context of the quotation – 天地不仁，以萬物為芻狗；聖人不仁，以百姓為芻狗。天地之間，其猶橐籥乎？ “Heaven and earth are not humane, they treat all beings as straw-dogs; the ruler is not humane, he treats all his subjects as straw-dogs; all between Heaven and Earth is empty like a bellow-pocket” – the mere perception of a natural disaster expands into the perception of human rulers’ indifference concerning those exposed to the consequences of their decisions – as if these were just natural.⁴⁵

The poem’s allusive language clearly suggests that yielding power is a game that begins with pretending that the interests of those in power are “natural” – in the interest of everyone. However, the “struggle between the economy and the environment”, 經濟環保之爭 *jingji huanbao zhi zheng*, the insoluble ethical conflict at the heart of the ideology of making money and globalization, which has long replaced Maoism, nationalism, and empire, violently distorts the illusion of a brave new world guided by the wisdom and scientific cautiousness of government officials – of a civilization that equals “nature” in terms of sustainability, of political power taking care of and holding sway over the abundance of life. It seems that this critical ecological reflection has developed continuously throughout several versions of the poem; in the most recent one, only the title and four lines (lines 2-5) have been changed:

⁴⁵ The fact that Laozi, chapter five, considers this indifference of the ruler concerning his subjects a true quality of the Saint 聖人 Shengren seems to have no weight in the intentional context of the poem.

奇徵

吹噓橐籥去來今，
上苑奇徵帝夢深
白雪雲崩奪花海，
江沙風暴伐春林。
榮枯或副高蒼意
利害平添下庶心。
百代劫爭懸勝負，
大棋行此費沉吟。

Strange symptoms / Surprising evidence

Breath of the cosmic bellow-pocket; erstwhile, tomorrow,
now.

Strange symptoms in His Majesty's park, Emperor's
dream's deep flow.

White snow from tumbling clouds taking by storm the sea
of bloom;

Stream sands ravished by massive squalls flourishing park-
groves hew.

Vicissitudes Mighty Heaven's lofty plans to serve?

Wide-spread increase of loss and gain affects all those be-
low.

A hundred generations struggled, all concern for failure and
success;

Who plays in this great game should deeply worry though.

Through these changes, the diction of the poem at first glance appears more charged with traditional euphemisms like “His Majesty’s park”, “White snow”, “sea of bloom”, “Mighty Heaven’s lofty plans”. But one must first look more closely at these changes to understand their design. In fact, the more euphemistic their character – by relying on the conventional vocabulary of the classical language – the easier they are to decode, thus speaking more *directly* to the reader than in previous versions. “His Majesty’s Park”, 上苑 *Shang yuan*, refers obviously to *Zhongnanhai* 中南海, the quarter of downtown Beijing belonging to government and party institutions and strictly isolated from the outer world – similar to the Forbidden City in imperial times – in whose neighborhood it is located. The area, which also plays host to the private dwellings of top officials and their families, is situated along the shores of two lakes lending their names to the place as a whole. The satirical character of the euphemism that follows in the same line – 帝夢深 *di meng shen*, “Emperor’s dream’s deep flow” – can thus hardly be misunderstood. As we know, the word “Emperor” as a popular pun indicates Xi Jinping, the party and state leader; since he has been declared *de facto* life-time ruler of the PRC, it is almost impossible not to translate the following word 夢 *meng*, “dream”, into Xi Jinping’s notorious motto of the “Chinese Dream”, 中國夢 *Zhongguo meng*. Accordingly, the opening couplet of the poem, by using literary allusion and euphemisms, creates a satirical image of the pretensions of the Communist Party under its present leader to absolute power sustained by cosmic breath (“erstwhile, tomorrow, now”): in other words, as “natural” and, thus, categorically inexhaustible and without alternative.

However, the two couplets that follow and capture the center of the text, the space where formal devices concentrate the mental energies of a *lüshi*, raise a storm of perverted images: the white snow – a symbol of good hope – rushes

down from “tumbling” 崩 *beng*⁴⁶ clouds, robbing / taking by storm 奪 *duo* a whole sea of tender bloom. The sandstorm brutally hews (伐 *fa*) flourishing park-groves. The verbs *duo* and *fa* both have a strong ring of violence and injustice. In the third couplet, “ups and downs” – as much as “loss and gain” – imply the unpredictability of tension between turbulent economic growth and dramatic ecological losses. These again are obscured by the government’s promise of growing national wealth and more social security, for which it claims political credit from the people who remain far below “Mighty Heaven’s lofty plans” 高蒼意 *gao cang yi*.

In our discussions of Du Fu’s and of Hinton’s translation of Liu Zongyuan’s quatrains, the poetic tradition of criticizing political power via highly allusive landscape imagery has been delineated and followed upon, first in translation into contemporary American poetry. Its impact on Western ecopoetics has been immense. Hinton’s new style of translating classical Chinese poetry can be characterized as *virtual* classicism, because it reflects on the mindscape of classical Chinese poetry by developing strategies able to admit the formally restricted, elliptic, and laconic nature of classical literary Chinese into a modern style of translation into English. The case of Lizi is, of course, a very different one. Nevertheless, Lizi also belongs to the poets of the 21st century who explore the language and mentality of classical Chinese poetry in a state of bewilderment. He rejects the popular conservative appraisal of poetic classicism as continuation or “renaissance” of the heritage of a “glorious civilization”. His simultaneous writing of modern and classicist style deserves the name new classicist poetry 新舊題詩 *Xin jiu ti shi*, inasmuch as the term’s apparent paradoxicality reflects a bewilderment that follows upon two subsequent radical breaks in recent Chinese history: the break with imperial tradition in the first half of the 20th century and the no less radical break with socialist modernism in its second half. Moreover, Lizi’s classicism is *virtual* in that it suspends reality by creating a mode of perception of a hybrid material world that is witty and radically subjective. In this respect, Lizi seems to owe much to modern Chinese writers like Lu Xun, Nie Gannu, and poets of the 1980s. It is not by coincidence that his sarcastic and unyielding response to the continuous heavy pressure on Chinese society by a political power claiming control over all social resources, including language, relies on the language of classical Chinese poetry, an idiom that is highly symbolic of the paradoxes and ambiguities of civilization in Chinese history and in the present. With the concluding couplet of the poem discussed above I would close these reflections. What might sound like a mere critique of political arrogance in plain language – with limited poetic value – is compacted by the laconism and allusiveness of classical language. The pointed irony of the couplet, therefore, gives fresh transparency to a problem of civilization that seems to remain the major challenge of these times in China.

⁴⁶ In classical literary language this word also signifies the death of an emperor.

百代劫爭懸勝負，大棋行此費沉吟。

A hundred generations struggled, all concern for failure and success;
Who plays in this great game should deeply worry though.

References

- Chinese Text Project: Laozi; Dao De jing = 道德經. <https://ctext.org/dao-de-jing> [15.01.2019].
- Chinese Text Project: Book of Changes = 易經. <https://ctext.org/book-of-changes> [15.01.2019].
- Cookson, W. (2001): A Guide to the Cantos of Ezra Pound. London.
- Crevel, van M. (2017): Walk on the Wild Side: Snapshots of the Chinese Poetry Scene. In: Modern Chinese Literature and Culture Resource Center. <http://u.osu.edu/mclc/online-series/walk-on-the-wild-side/> [15.01.2019]; https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/57320/Walk_on_the_Wild_SideSnapshots_of_the_Chinese_Poetry_Scene.pdf?sequence=1 [15.01.2019].
- Hinton, D. (2008): Chinese Classical Poetry. An Anthology. New York.
- Hinton, D. (2012): Hunger Mountain. A Field Guide to Mind and Landscape. Boston.
- Hinton, D. (2017): The Wilds of Poetry. Adventures in Mind and Landscape. Boulder.
- Hockx, M. (2004): Links with the Past. Mainland China's Online Literary Communities and Their Antecedents. In: Journal of Contemporary China. 13. 105-127.
- Hockx, M. (2009): Master of the Web: Chen Cun and the Continuous Avant-Garde. In: Van Crevel, M. (ed.): Text, Performance and Gender in Chinese Literature and Music. Essays in Honor of Walt Idema. Leiden. 413-431.
- Kennedy, G. (1958): Fenollosa, Pound and the Chinese Character. In: Yale Literary Magazine. 126. 5. 24-36.
- Kraushaar, F. (2020): Neoklassizistische Cyberlyrik im ChinaNetz – Übersetzung und Hypothese. In: Hefte für Ostasiatische Literatur. 68. 79-93.
- Kraushaar, F. (2022): Fern von Geschichte und verheißungsvollen Tagen. Neoklassizistische Cyberlyrik im ChinaNetz und die Schreibweise des Lizililizi (2000–2020). Bochum/Freiburg i.Br.
- Levi, J. (2010): Le dispute sur le sel et la fer 鹽鐵論. Paris.
- Lu, Hsun (Lu Xun): Selected Stories of Lu Hsun. Translated by Yang Hsien-yi and Gladys Yang. <http://www.coldbacon.com/writing/luxun-calltoarms.html> [29.11.2020].
- McAllister, N. (2001): Eat your heart out. Or maybe not... In: The Guardian. 07.10.2001. <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/07/stephenking.fiction> [09.11.2020].
- Pound, E. (1991): ABC of Reading. London.
- Pound, E. (1993): The Cantos of Ezra Pound. New York.
- Saussy, H. / Stalling, J. / Klein, L. (2008, eds.): The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. A critical edition written by Ernest Fenollosa and Ezra Pound. New York.
- Tian, X. (2009): Muffled Dialect Spoken by Green Fruit. An Alternative History of Modern Chinese Literature. In: Modern Chinese Literature and Culture. 21. 1. 1-45.
- Tu, H. (2016): Review of David Der-wei Wang's The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists through the 1949 Crisis. In: The China Review. 16. 1. 187-191.

- Wang, D. (2015): *The Lyrical in Epic Time. Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*. New York.
- Weinberger, E. (2003, ed.): *The New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry*. New York. Yale University: 56th Annual Edward H. Hume Memorial Lecture: Returning to the High Tang. 10.11.2015. https://www.youtube.com/watch?v=pzVqDXxan_I [03.11.2018].
- Yang, H. (2016): *A Modernity Set to a Pre-Modern Tune*. Leiden.
- Yang, Z. (2015): Frankfurt Consensus. In: *Frontiers of Literary Studies in China*. 9. 4. 507-509.
- Yip, W. (2008): *Pound and the Eight Views of Xiao Xiang = 龐德與瀟湘八景*. Taipei. Zhihu = 知乎. <https://zhuanlan.zhihu.com/> [14.11.2020].

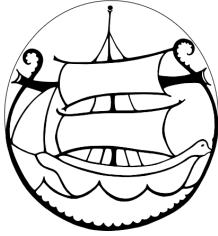
Lizi text-resources online: blogs and anthologies:

- 李子梨子栗的 QQ 家園 QQ 驛站.
w0.5ilog.com/cgi-bin/sys/link/home.aspx/lizilizi.htm?maintype=quanji [30.10.2020].
- 北京李子的微博的博客.
http://blog.sina.com.cn/s/blog_53c443730102x007.html [15.01.2019].
- 李子: 春雪.
<http://blog.sina.com.cn/beijinglizi> [15.01.2019].
- 李子詞選 (一): 清平樂與風入松.
https://read01.com/JOEGd0g.html#.W8-Ct_ZRVdg [15.01.2019].
- 李子詞選 (一): 臨江仙一組.
<http://wemedia.ifeng.com/60083407/wemedia.shtml> [15.01.2019].
- 李子詞選 (三): 浣溪沙與鷓鴣天.
<http://wemedia.ifeng.com/66010183/wemedia.shtml> [15.01.2019].

Literary criticism on Lizi online:

- 裴涛; 王兆鹏: 《新文学评论》: 命运与情感的超时代书写——李子词的艺术个性
<https://wemp.app/posts/f5f7072f-20fc-4187-a8e6-9473da3f920f> [15.01.2019].

北京李子的微博的博客. <http://blog.sina.com.cn/beijinglizi> [15.01.2019].



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*
Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge.

Грюбель, Райнер: «Вот скажем лицом я в Китае». Стереотипы и имаготипы Китая, китайца и китайского в практике обращения к чужому в геопэтике и геоэстетике Дмитрия Пригова. In: IZfK 12 (2024). 145-197.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-4307-30b6

Райнер Грюбель (Ольденбург)

«Вот скажем лицом я в Китае». Стереотипы и имаготипы Китая, китайца и китайского в практике обращения к чужому в геопэтике и геоэстетике Дмитрия Пригова¹

“Let’s say, with my face I am in China”. Stereotypes and Imagotypes of China, the Chinese Man and Woman and the Chinese in the Practice of Addressing the Alien in the Geo-poetics and Geo-aesthetics of Dmitrij Prigov

The article considers the circulation and the role of the motifs China, the Chinese man/woman and the Chinese as concepts of the other/strange(r), which negatively correspond to the concepts of the self in the work of the Russian poet, writer, artist and producer of performances Dmitrij Prigov. These phenomena and their historical development are of special interest in the present context of the Russian war against Ukraine, the Western sanctions against Russia and the growing political, economic and military approximation of Russia to China. In its analytic design the article discerns in Prigov’s China-text a broader geo-aesthetical from a smaller geo-poetical horizon and distinguishes the theme- and sense-orientated phenomenon of stereotype, reducing (the concept of) a culture or a nation to spe-

¹ Эта статья была написана до военного вторжения Российской армии (24.2.2022) на территорию Украины. В сокращенном виде в декабре 2017 она была представлена как доклад в Москве на конференции «Китай в новейшей поэзии (Россия, Европа, Америка)» в Институте мировой литературы Российской академии наук. Статья была закончена во время российско-украинской войны. Автор уверен, что в контексте военных конфликтов и возрастающей политической близости России к Китаю важно знание тех образов соседних культур и способов обращения к ним, которые как внешние представления, образы других (external images, Fremdbilder) циркулируют в конфликтующих государствах. Китай во многих отношениях – самый важный сосед России на Востоке, а творчество Дмитрия Пригова, миролюбивого автора, содержит показательные примеры образов Китая, которые могут служить материалом анализа этих образов.

cial, often discrediting it, semantic features (as *topoi*), from the phenomenon of the *imagotype*, which is orientated to the poetical and/or esthetical construction of an artifact and relates the specialty of the other to certain sounds, intonations, colors, textures. Reconstructing the development of the motifs of China, the Chinese man/woman and the Chinese in Prigov's China-text from the 1970s up to the posthumously in 2013 published novel "Katia, the Chinese", the article shows that the evolution of the *imagotypes* and stereotypes of China, the Chinese man / woman and the Chinese as concepts of the other/alien is correlated with the development of the geopolitical relation of Russia and China.

Keywords: Prigov, China, stereotype, imagotype, geo-poetics, geo-aesthetics

子曰、性相近也、習相遠也。

„По своей природе люди друг другу близки, а по своим привычкам друг от друга далеки.“

Конфуций (XVII, 2).²

1. Стереотипы и имаготипы в изображении иных стран, их жителей и их качеств с точки зрения герменевтики чужого

В 1979 году русский поэт и художник Дмитрий Пригов, «работник культуры»³, который из-за перенесенной в детстве тяжелой болезни не служил в армии, написал восьмистишие без названия, которое могло быть сочинено и в начале 2022 года. Оно актуально именно в наше, военное время:

Если вдруг разразится война
(В наше время вполне может стать)
Что на подвиг подвигнет меня
Защищать там или защищаться?
Что под немцем и что под *китайцем*⁴
Среди этой природы, увы
Можно жить нескончаемо долго
Позабыв об отчизне и долге
Все забыть... да напомнят, увы⁵

В 1984 году писатель, художник и перформансист Пригов, имея в виду политику американского президента Рональда Рейгана, написал в «Один-надцатой азбуке», в характерном для него в то время ироническом декларативном жанре: «С ним бы и весь империализм, колониализм и неоколониализм

² Гусейнов (2015: 77).

³ Ср. Рубинштейн (2000).

⁴ Курсив во всех цитатах мой, Р.Г., если не оговаривается особо.

⁵ Пригов (2019а: 268).

призвать бы к ответу: Трепещите, гады! – что бы они ответили нам: А пошли вы на хуй!»⁶ Мы не сомневаемся в том, что автор, если он не умер бы в 2007 году, в наше время отнес бы это изречение и к российскому президенту Владимиру Путину, который с гордостью говорит о «Новой российской империи», и в манере новороссийского империализма⁷ и неоколониализма отказывает соседней стране, Украине в праве на существование.⁸

Фоном же событий 1979 года служил факт, что семнадцать лет тому назад, в 1962 году, к опасности атомной войны вел Карибский кризис. Являясь советским ответом на размещение США в 1961 году 15 ракет средней дальности PGM-19 «Юпитер» с радиусом действия 2400 км около Измира, в Турции, члене НАТО, эта реакция состояла в развертывании Советским Союзом атомного вооружения, включая баллистические и тактические ракеты наземного базирования, на острове Куба, в непосредственной близости от побережья США.

Сам 1979 год начался с изгнания «красных кхмеров» из Камбоджи в результате вторжения вьетнамских войск в 1978 году. В декабре 1979 года Советская армия вторглась в Афганистан. Спецподразделение КГБ ворвалось в президентский дворец и убило президента Амина. Советское правительство установило Барака Кармаля в качестве президента Афганистана и заявило, что оно выведет свои войска в течение нескольких месяцев после восстановления закона и порядка. На самом деле, вторжение положило начало десятилетней оккупации, которая стоила жизни около миллиона афганцев и заставила четыре миллиона человек бежать в соседние Иран и Пакистан. В течение десяти лет советские потери составили от 13.400 до 50.000 человек (разница зависит от точки зрения того, кто их

⁶ Пригов (2017: 672).

⁷ Ср. Van Herpen (2015), Sagramoso (2020).

⁸ Путин (2021). Об отношении поэтического субъекта Пригова (1996а: 120-121; 2016: 490) к Украине ср. стихотворение «Песнь о лихом красном командарме». В поздних стихах Пригов (2013: 512) уменьшил русского «императора» рифмой «лилипутина – Путина»: «Ходит бродит лилипутина / Политическая / Все не нравится ей строй / Политический / Не приемлет она Путина / Политически / Да и, в общем, весь настрой / Политический — / Не по душе / Но лилипут – он тоже человек». И он противопоставит автократу (Пригов 2013: 512) порядок демократии с гарантией прав: «В том и суть демократии, что она сохраняет и гарантирует право любому социально-политическому меньшинству, конечно, в пределах конституции и уголовного права». Политическая реакция: В июне 2022 года московские власти закрасили (а затем и восстановили) надпись на мурале со стихограммой Пригова под названием «АЯ», нанесенную на торцевую стену жилого дома в его московском районе Беляево в 2014 году. Ср. провоцирующую реакцию властей упоминание голодомора в Украине в романе «Живите в Москве» (Пригов 2016: 717): во время Культурной революции в Китае голодомор также был показательной политической акцией (Dikötter 2010). Кажется, что слово «лилипутин» изобрел сатирик Михаил Задорнов (12.03.2004): <https://www.youtube.com/watch?v=F8SUJWIxDfY> [20.12.2021].

считает). Это будущее поэтический субъект приговского текста в 1979 еще не мог знать, однако как возможное фоновое знание оно в распоряжении у читателей нашего времени.⁹

Упоминание немца в стихотворении Пригова отсылает к вторжению Вермахта в Советский Союз в 1941 году, причем имя существительное «немец» – метонимия немецкого национал-социалистического государства под руководством Гитлера, а упомянутый «китаец» – синекдоха Китайской Народной Республики под руководством Мао Цзэдуна, и напоминает об охлаждении отношений Китая к СССР после критики сталинского культа личности Хрущевым (что Мао мог относить и лично к себе). В 1969 году ухудшение отношений между двумя соседними коммунистическими странами привело к вооруженным пограничным конфликтам между СССР и Китаем возле острова Даманский (Приморье), реки Тасты и озера Жаланашколь (Казахстан). Поэтический субъект текста Пригова артикулирует свое сомнение: возникает вопрос, защищать ли в случае войны государство или/и себя.¹⁰ Это сомнение подчеркивается наречием «там», которое в четвертом стихе употребляется (как чаще всего в литературном языке) не для обозначения определенного места, а в традиции разговорной речи для придания оттенков несущественности или/и пренебрежения.

Именно в таком значении наречие «там» показывает, что на самом деле не задается вопрос: «Защищать там или защищаться?» (который в отношении самого Пригова, как мы написали, вполне бессмыслен), а проявляется сам вопросительный жест. Несостоятельность текста раскрывается несогласованностью схемы рифмы: за чистыми рифмами первых четырех строк не только следует сингулярный белый пятый стих, в котором говорится о немце и китайце, но и снова группа четырех строк с неэлегантной тавтологической рифмой «увы», т.е. повторяющимся междометием, которое выражает ужас поэтического субъекта. Нестройность (в смысле традиционной стилистики) стихотворения Пригова проявляется и в тройном употреблении одного и того же риторического приема: этимологическая фигура (то есть повтор тех же самых или этимологически родственных слов) третьего стиха, «на *подвиг* *подвигнет*», возвращается не только в четвертой строчке: «*Защищать* там или *защищаться*», – но и в двух последних стихах: «*Позабыв* [...] / *Все забыть* [...]». Такой двойной повтор

⁹ В контексте истории концепт и образ чужого и их развитие играют существенную роль. Часто современные представления (например, о колонизаторах и колонизируемых) проецируются при помощи образов чужих в прошлое.

¹⁰ Показательно, что первое известное нам упоминание Китая в стихах Пригова в 1974 году ставит соседнюю страну в ряд потенциальных врагов: «Если враг – Германия, Китай, США [...]» (Пригов 1996а: 156). Аналогично перечень национальностей, которые не лучше любят и смеются, чем русские, начинается с немцев и китайцев: «И никто на свете – ни немцы и китайцы [...] Не умеют / Лучше нас смеяться и любить людей [...]» (Пригов 1996а: 152).

уже использованного приема явился бы в нейтральном литературном языке стилистической ошибкой. Однако здесь эта итерация, как и повтор рифмы, действует не как знак стилистической неграмотности поэтического субъекта. Наоборот, в первом случае повтор укрепляет ужас, а во втором – при помощи иронии придает воинскому пафосу слов «подвиг» и «защищать- [ся]» добавочное противоположное значение сомнения. Так как фигура повтора сама повторяется, она образует мета-повтор: сомнение перерастает в гипер-сомнение: является ли эта защита на самом деле обороной, этот подвиг – настоящим успехом и это забвение – действительно беспомощностью? И в конце концов: на самом деле ли отечество в опасности? Правда ли, что надо защищать его, т.е. «спасти Россию, культуру, нравственность»¹¹, или в действительности важнее защищать самого себя?

Цикл из девяти стихотворений, в котором выбранный нами первый текст занимает шестую позицию, называется «С некоторым сомнением»¹². Что ставится под сомнение в этом стихотворении? Как сам субъект текста подчеркивает в «Предупреждении», не сами стихи, а прагматический контекст их реализации читателем. Главное содержание его стихов – это «не предметность, а ситуативность»¹³ коммуникации.

Исторический контекст сомнения такой: авторитарные и тоталитарные страны используют иллюзию внешней опасности, чтобы узаконить внутренние репрессии. К этой практике Сталин прибегал уже в 1927 году, когда напряженная внешнеполитическая ситуация получила название «Военная тревога» или «Английская опасность».¹⁴ В процессе закрепления власти внутренняя кампания против Бухарина 1927 года и борьба против Троцкого, Бухарина, Радека, как и против Коминтерна, оправдывалась мнимой опасностью извне.¹⁵

В этом случае нас не интересует возможный внутренний этический конфликт между тем, спасти ли себя или государство («Защищать [...] или защищаться»), а воздвижение этнонима «китаец» как возможного правителя СССР, в разговорном варианте: «под китайцем». При этом в поле семантики

¹¹ Пригов (2019а: 266).

¹² Хотя это название, по сообщению автора в «Предупреждении», относится к моменту собрания стихотворений в сборник, к «позе» (Пригов 2019а: 266) автора в отношении публики, мы можем его и отнести к отношению поэтического субъекта к миру и к его цели «спасти Россию, культуру, нравственность» (там же).

¹³ Пригов (2019а, 266). Из этого следует, что приговский текст вписывается в ситуации читателем, то есть он может быстро изменить свой смысл. Итак, текст легко адаптируется и к ситуации читателя нашего времени.

¹⁴ Ср. Голубев (2008).

¹⁵ Мухамеджанов (2008):

http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/6/Mukhamedzhanov_Komintern/#_ednref75 [14.3.2022].

название резидента страны Китай (обычно в единственном числе) становится знаком возможного концепта чужого этноса, который встречается рядом с наименованием страны «Китай» и прилагательным «китайское».¹⁶

В искусстве и литературе в создании образов других стран, их жителей и особенностей этих стран участвуют два типа презентации, которые мы можем назвать *стереотипами* и *имаготипами*.¹⁷ Первый состоит в концептуально устойчивом обобщающем воспроизведении таких явлений, которые в основном преобладают в дискурсивной прозе, то есть в прозе обобщающего, аргументирующего характера. Второй тип репрезентации чужих стран и черт их жителей – имаготип – часто употребляется в музыке и в поэзии и отличается от стереотипа тем, что использует конкретизирующие, нередко даже обособляющие средства выражения. Его акустические и оптические примеры суть национальный гимн и государственный флаг. Стереотипы часто встречаются в речи: китайская поговорка «Где китаец, там и Китай»¹⁸ и русская поговорка «Китайцы все на одно лицо!»¹⁹ – являются словесными стереотипами.²⁰ Они отождествляют страну или/и его обитателей с отдельными качествами или определенной манерой поведения и именно таким образом отделяют их (предположительно) от носителей других этносов. (Их имплицитные противоположности гласят: «Только в России есть Россия» и «Все русские выглядят по-разному».)

¹⁶ В гендерной перспективе примечательно, что в ранних текстах Пригова китайцы встречаются почти исключительно в мужском роде и только позже, например 1998 (Пригов 2019а, 204), добавляется их женская разновидность, «китайка» (здесь в связи с «представлением о [под]небесном Китае», которое воспроизводит автостереотип китайцев о Китае), особенно в посмертно опубликованном романе «Катя китайская» (Пригов 2013: 604, 683).

¹⁷ Grübel (2006, 2012). Ср., однако, Липовецкий (2010: 340) именно о приговских стихах «Это китайское» как о стереотипе. Однако Липовецкий правильно указывает на приговскую инверсию («перевод») интимности, которая показывается не на собственном, но на чужом (здесь — «китайском») поприще. Ранее уже Михаил Эпштейн (1987: 154) указал на понятийную связь концептов Пригова со стереотипами: «Приговский концепт — общее место множества стереотипов, блуждающих в массовом сознании, от идилично-благодушного “окрасивливанья” родного пейзажа до пародийно сниженного пророчества Достоевского “красота спасет мир”». Мы показываем, что художественная практика Пригова не ограничивается цитированием ходячих стереотипов.

¹⁸ В русском контексте сказали бы, вероятно, скорее всего, наоборот: «Русь – только в России Русь». Ср.: «Россия только для русских» (Путин). Однако сравните у Пригова: «Русский – изгой в доме своем» (Пригов, 2019а: 9).

¹⁹ Хрущева (2016). Роль стереотипов в межкультурной коммуникации (на примере гетеростереотипов о русских и китайцах).

²⁰ Мимический стереотип в отношении Китайцев встречается у Пригова в (международной) формуле (загадочной) «китайскоподобной улыбки», которая в «Твари неподсудной» (2004), однако, связывается с котом Пригова (2013: 450) и таким образом приобретает зоосемиотический характер.

Название «Великая китайская стена» – пример визуального имаготипа, который включает и моменты стереотипа. В своих «Призывах», обращенных к гражданам Москвы, Пригов разрушает уникальность этого явления, приравнивая его к каждодневному занавесу перед окном:

Занавеска закрывает окно ваше
и в этом равна Великой Китайской Стене мифической!²¹

В этом случае конкретное, находящееся в Китае историческое сооружение перевоплощается в мифическое явление, а уникальная каменная граница страны превращается в мягкое текстильное отграничение внутреннего мира квартиры от внешнего мира улицы.²² Уменьшительная концовка «-ка» подчеркивает трансгрессию огромного исторического монумента Китая в незначительный предмет русского быта. Коммуникативная ситуация сравнения претворяет уникальный визуальный имаготип великого в стереотип малого, каждодневного («Занавеска»).

Языковой имаготип может содержаться в имени и находиться под запретом коммуникативной реализации, как например, в случае табуированного имени Бога Иудеев (Яхве/Иегова). В случае имаготипа в имени Сталина (несгибаемый/неукротимый), наоборот, существует обязательство, в коммуникативной практике культа личности церемониально выговаривать его имя снова и снова, как имаготип, и печатать его в газете (аналогично его явлениям повсюду в форме портрета, памятника, персонажа кинофильма).²³

Цель данной статьи заключается в том, чтобы изучить, понять и показать на примере стереотипов и имаготипов Китая, китайцев и китайского, как Пригов в своих картинах и перформансах, в стихотворениях и прозе представляет коммуникативные ситуации обращения к концептам и названиям других народов, к сомнительному утверждению отличий их культур и языков и таким образом выводит их из строя.²⁴

²¹ Пригов (2016: 330). В отличие от Пригова, Владимир Сорокин вводит в футурологический нарратив повести «День Опричника» (2006) и сборника рассказов «Сахарный Кремль» (2009) мотив «Великой русской стены», который транспонирует соответствующее явление из китайского в мир Российского империализма. Ср. об важном отличии культурного империализма автора и рассказчика Stahl (2023).

²² Ср. и значение занавеса как границы между видимым и невидимым: «Занавес поместим на стене по обе стороны от глаза, как бы раскрывшимся и явившим тайну, им скрываемую, под сосредоточенным созерцательным усилием уборщицы», – в «Инсталляции» Пригова (2024) под буквой «З».

²³ Ср. деструкцию имени Сталина (т.е. «наша слава боевая») в «Диалоге Нр. 5» «Книги о счастье в стихах и диалогах 1985» Пригова (2019а: 559-560) снятием всех букв по очереди с начала: «Сталин» – «Талин» – «Алин» – «Лин» – «Ин» – «Н». Таким образом имаготип Сталина разлагается (как языковой эквивалент Сталинопада).

²⁴ При этом, в отличие от статьи Джейкоба Эдмонда (2012) о «межкультурном концептуализме», который рассматривает различные местные и транснациональные языки и культурные системы как части «глобального проекта» Пригова, нас интересуют

В наше время в контексте русской культуры Китай особенно значим и интересен, так как Российское правительство обращается к Китаю в противовес Западу, который во многом отождествляется с оборонительным союзом НАТО. Итак, статья показывает, как топос Китая в его отношении к другим топосам и преимущественно к топосу России работает на тематических, мотивных, гео-поэтических и гео-эстетических осях стихов, картин и перформансов Пригова. При этом в его художественной и особенно в его перформативной практике стереотипы, благодаря их персонализации, часто лишаются их обобщающего эффекта, а имаготипы в результате их (нередко неоднократного) повтора в речи теряют свой характер уникальности. При этом оказывается, что в отличие от концепта Георга Витте (2010), в нашей перспективе основу поэтики и эстетики Пригова образует не «тотальный обмен», т.е. любая взаимозаменяемость феноменов, концепций и обозначающих их слов в смысле постмодерна, но их повышенная относительность и потенциальность их обмена²⁵, которые в поэтике и эстетике концептуализма принципиально зависят от соответствующего коммуникативного контекста.²⁶ Таким образом, как мы скоро увидим, в подходящем контексте, например, название «китаец» на самом деле заменимо названием «немец»,

манифестации мемов чужого и своего в контексте языкового обращения к самому большому соседу России. Нам кажется, что Пригов менее глобалист, чем релятивист: для него главное не инклюзия всего в одно и то же, а показ специфики всякого коммуникативного обращения, зависящей от его отношений к другим обращениям. Особенность каждого человека основывается на его отношении к другим людям. В этом смысле антропология Пригова намного ближе к философии Бахтина, чем многим приговедам кажется (ср. Эдмонд 2012). J. Lee (2017), который правильно подчеркивает театральность обращения Пригова к миру, по нашему мнению, преувеличивает тотальность этого обращения.

²⁵ Ср. о потенциальности как модусе поэтической речи Пригова см. Obermaug (1997). Ясным примером не любой замены одного объекта и его названия другим в поэзии Пригова является его краткая поэма «Куликово поле» (1978). В ней – в противовес исторической традиции – в конце поэтический субъект провозглашает: «татары значит победят» (Пригов 2013: 60). Если у Пригова на самом деле действовала бы любая замена вещей, мы могли бы заменить имя этноса татаров-неудачников, например, и имен шведов, аргентинцев или аборигенов, которые не имели никого отношения к этому сражению. Остроумие же замены имени русских именем татар заключается в том, что Пригов заменяет исторических победителей именно неудачниками. Решающий жест коммуникации здесь эксплицитно повторяется четыре раза: «поставил» (Пригов 2013, 59): Поэтический субъект сам построил поле битвы! (Ср. о богатой интертекстуальности краткого эпоса: Липовецкий / Кукулин 2020).

²⁶ Нигде в творчестве Пригова не встречается, например, замена Бога дьяволом или Иисуса Христа Сталиным или Гитлером. Вместо безразличия к ценностям его творчество характеризует ценностная релятивизация, которая, однако, всегда зависит от специфики конкретного контекста.

как и в определенном положении дел (и исключительно в нем) фамилия «Пушкин» может заменить фамилию «Пригов» (и наоборот).²⁷

2. Стереотипы и имаготипы Китая и китайского в творчестве Пушкина

«Странность означает доступность в фактической недоступности, в режиме непостижимости.»

Эдмунд Гуссерль

„Fremdheit besagt Zugängliches in der eigentlichen Unzugänglichkeit, im Modus der Unverständlichkeit.“

Edmund Husserl²⁸

Александр Пушкин, который в начале 1830 года безуспешно подавал в царскую администрацию прошение об участии в экспедиции в Китай, проявив тем самым свой особый интерес к этой стране, в раннем стихотворении 1813 года «К Наталье» для обозначения собственной сути поэтического субъекта прибегнул к отрицанию страноведческих стереотипов, между прочим и «китайца». ²⁹ Этот пример показывает и потенциальное свойство стереотипа придавать объекту отрицательную («Грубого американца») или положительную («учтливового китайца») оценку и указывает на грядущее противоположение Китая и Америки у Пригова:

Не владетель я Серая,
Не арап, не турок я.
За учтливового китайца,
Грубого американца
Почитать меня нельзя.³⁰

В отличие от этой общей тенденции употребления стереотипа, в 1822 году Пушкин создал в поэме «Руслан и Людмила» конкретизирующий имаготип «китайского». В описании Волшебного сада поэтический субъект упоминает пение птицы, которая называется китайский соловей (*Leiothrix lutea*).³¹ Отличаясь зеленовато-голубом цветом в крапинку и звонким пением, она первоначально селилась в горных ландшафтах на высоте 1500-3000м над уровнем моря, от низовья Янцзы до Гималаев на западе (отсюда название),

²⁷ Пример Пушкина у Пригова особенно важен, потому что он не раз отождествлял себя с этим поэтом. (Ср.: «Пушкин — это чистый гений / Пригов — это тоже гений». Пригов (1980. АЗБУКА1). Конечно, Пригов, имея отчество «Александрович», рассматривал себя и всерьез, и в шутку как сына и (отце)убийцу романтического предшественника, противопоставлял самого себя Пушкину. Ср. о сложном отношении Пригова к Пушкину Obermair (2001) и Липовецкий (2019а: 30-37).

²⁸ Husserl (1973: 631).

²⁹ Об отношении Пушкина с Китаем ср. Алексеев (1937, 1979).

³⁰ Пушкин (1937а: 6-7).

³¹ Надо отметить, что биологически она на самом деле не соловей в узком смысле, но входит в семейство тимелиевых.

но позже и в Японии, затем на Гавайских островах и в Европе. В стихах Пушкина птица связывается с весной и ставится в риторическую топографию *locus'а amoenus'а*:

с прохладой вьётся ветер майский,
и свищет соловей китайский
во мраке трепетных ветвей.³²

Чувственное восприятие китайского вызывается пением соловья, которое иконическим образом само звучит в четырехстопном ямбе стихотворной речи: «и свищет соловей китайский». Стих дает не обобщение, но конкретизацию китайского в (ре)продукции пения одной птицы, в которой отдельное сенсорное восприятие преобладает над отвлеченностью понятия.³³ Поэтому этот стих с таким пением мы и называем их имаготипом. Конечно, существует множество переходных типов, которые являются гибридами этих двух полюсов – стереотипа и имаготипа.

В черновиках романа в стихах Пушкина Евгений Онегин встречается случай стереотипической характеристики Китая, которая связывается с этикой философа Конфуция. В отличие от русского общества пушкинского времени, к которому принадлежит молодой байронический герой Онегин, Конфуций — философ Китая — уважал юность:

Конфуций ... мудрец Китая
Нас учит юность уважать,
От заблуждений охраняя,
Не торопиться осуждать...³⁴

Мы скоро увидим, что Пригов, хотя он не раз (как серьезно, так и шутливо) отождествлял самого себя с Пушкиным, употребляет имя Конфуция совсем в другом смысле, чем русский классик.

3. Китай как анекдотический мотив в жизни Пригова

В форме стереотипов и имаготипов в творчестве Дмитрия Пригова, поэта, писателя и драматурга, скульптора, художника и сценариста, автора перформансов, инсталляций и музыкальных происшествий, Китай, китайцы и китайское присутствуют и на биографическом фоне. Его жена, Надежда

³² Пушкин (1937б: 31).

³³ Лебедева (1999: 68) и Цихуэй (2016: 21) указали в статьях о рецепции Китая в творчестве Пушкина на обстоятельство, что образ Китая в русской культуре начала девятнадцатого века формировался под влиянием рецепции Китая в французской культуре.

³⁴ Пушкин (1937в: 219-220). Антонов (2013) указал на обстоятельство, что Пушкину хотелось отвергать ложный, по его убеждению, концепт Конфуция в трагедии «L'Orphelin de la Chine» Вольтера. Тот принимал философию Конфуция как альтернативу (христианской) религии откровения. Ср. о развитии образа Китая в немецкой культуре того времени Schweiger (2007).

Георгиевна Булова (12.8.1940-2.2.2024), внучка русского эмигранта, родилась в китайском городе Тяньцзинь.³⁵ Так как ее отец был русского происхождения, а мать – англичанка, она усвоила китайский язык от нянь, причем в доме ее родителей китайская культура (в отличие от русской и английской) была чужой. Позже, под влиянием политики десталинизации Хрущева и охлаждения отношения Мао к русским людям отец с семьей переехал в Советский Союз, и дочь изучала в Московском университете и потом преподавала на экономическом факультете того же заведения английский язык.³⁶

В 1964 году она вышла замуж за скульптора Пригова и в 1970 году создала на том же факультете МГУ любительский английский театр. В семидесятые годы Пригов для этого театра писал пьесы и ставил спектакли. Этот опыт драматургической и режиссерской работы (до конца 1970-х годов) повлиял на все дальнейшее творчество Пригова, давая ему возможность по-своему работать с языком и стихом, с актерством и перформансом, с пространством сцены и графическим строем бумажного листа (театральных программ).³⁷ Таким образом, молодая женщина из Китая с русскими и английскими предками (не)волью помогла молодому русскому скульптору с немецкими родителями³⁸ освободиться из цепей узкотрадиционного советского соцреалистического ваяния.

Однако, в понимании самого Пригова, в его художественной практике эта биографическая связь находится на самом низком уровне, а именно, на анекдотическом. Как раз на этом же уровне Китай, китайцы и китайское появляются как *china-connection* в его наиболее экстенсивном и интенсивном китайском тексте, вышедшем уже после его смерти, романе «Катя

³⁵ Она родилась в 1935; ее отец – Георгий Аполлонович Булов; ср. Chashchin (2014). Ср.: «С Дмитрием Александровичем мы познакомились достаточно рано, когда я еще училась в МГУ, приехав туда такой английской девочкой. На самом деле я родилась в Тинзине [Тяньцзинь], это такая английская концессия в Китае. Я двойного происхождения – англо-русского. Как-то сразу, встретившись с ним, я поняла, что расставаться я с ним не хочу и не буду ни за что.» (Векслер, 2010). В литературе местом рождения Буловой неверно называется город Харбин (Липовецкий 2013: 23, 33, 35, 36, 37; Капинос / Проскурина 2020: 114, 121; Кондаков 2020). В культурной памяти России малоизвестный восточный Тяньцзинь играл другую роль, чем знаменитый, построенный русскими инженерами Китайско-Восточной железной дороги северный центр Харбин, тогдашний сборный пункт русских эмигрантов.

³⁶ Векслер (2010).

³⁷ В поздней статье «Взять языка» Пригов (2019б: 332-336) подчеркивает драматургию как основную стратегию современной художественной и поэтической практики и «жест» как ее основной элемент.

³⁸ В публичном разговоре Пригов (1996б) на вопрос, какая у него национальность, ответил: «Этнически я – немец». Ср., однако, и: «Я родом не из детства» Пригов / Шаповал (2003: 27).

Китайская». ³⁹ Метрическое (дактилическое) название этой эпопеи с ее заметной паронимазией «*Катя Китайская*» говорит о том, что (как везде в текстах Пригова) и здесь проза тесно переплетена с поэзией: личное имя главной героини Катя содержится в имени прилагательном *Китайская*, она – часть страны. Однако, в художественной диалектике Пригова эти соотношения имени и обозначения страны рождения включают и свою противоположность: если в названии романа «Катя» графически содержится в слове «*Китайская*», то *Китайское* как качество семантически содержится и в *Кате*. Как страна происхождения, это одно из качеств этой девочки / девушки, а Катя – правомерный представитель этой страны. Хотя в диалектическом поэтическом «номинализме» Пригова ⁴⁰ имя «Катя» – самая краткая, самая сгущенная форма «Китая» ⁴¹, и в романе оно – самый выразительный его имаготип, то с эмиграцией Кати из Китая в лице Кати и самый Китай в переносном смысле покидает Китай: Китай отстраняется от Китая!

Как подсказывает древнегреческий термин эстетики театра «*катарсис*», полное имя героини «*Екатерина*» обозначает «чистую», а роман Пригова именем Кати связывает Китай с качеством чистоты. И на самом деле, этот роман с подзаголовком «*Чужое повествование*» можно читать и как катарсис художественной практики Пригова. При этом имя прилагательное подзаголовка «*Чужое повествование*» имеет два значения: это повествование о чужих приключениях как предметах рассказа и это нарратив рассказчика с чужой (с позиции автора) точкой зрения. ⁴² В эстетике Пригова именно чужое открывает свое, и недоступное в смысле приведенной выше цитаты Гуссерля становится доступным.

³⁹ Пригов (2007). Ср., однако, Погорелова (б.г.): «Ни Москва, ни Япония, ни Китай в текстах Пригова не являются конкретными геополитическими территориями со своей историко-символической спецификой [...]». И Дашевский (2007): «[...] этот роман можно читать как ответ на русско-китайскую тематику у Сорокина и Пелевина.» В романе «Голубое сало» Сорокина в перспективе 2068 года китайская Россия противопоставляется России евразийской.

⁴⁰ Ямпольский (2016: 5-29).

⁴¹ Кстати, само имя девочки, «Катя», встречается только в названии сочинения. В тексте романа оно употребляется лишь несколько раз как собственное имя ташкентской родственницы девушки-героини (напр.: «Теть Катя», «тетя Катя», «тетю Катю»; Пригов (2013: 715, 747 и 763)). Таким образом «китайскость» девочки/девушки, связанная с имаготипом «Катя», как бы скрывается в (чужом!) нарративе.

⁴² Ср. ответ Пригова на вопрос Обермайр (2003: 218), в котором он отделяет голос персонажа (Майора) от голоса автора Пригова. Не исключено, что предикат «чужое» в подзаголовке «*Чужое повествование*» реагирует и на лжепонимание автофикции “The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts” китайско-американской писательницы Maxine Hong Kingston, published by Alfred A. Knopf in 1976. Ср. об этой ложной интерпретации Nan Hu (2010).

Как в этом тексте Пригова, так и в других, обращения к Китаю, китайцам и китайскому иногда появляются не только на анекдотическом уровне, а действуют или даже господствуют и в высших слоях его художественных и словесных артефактов и выступлений.⁴³ Как мы скоро увидим, это касается как его прозы и его поэзии, так и его художественных объектов, инсталляций и перформансов. Китай, китайцы и китайское как темы и мотивы адресации его поэзии тесно связаны с этими предметами в других жанрах и видах искусства, но еще больше с сотворением его главного номинального мотива – ДАП, то есть Дмитрия Александровича Пригова.⁴⁴ Пригов есть (и) тот, кто в показательно выставленных адресациях соотносится с Китаем, китайцами и китайском. Он – (и) создатель своих экспонированных обращений к Китаю.

В романе «Катя китайская» автор⁴⁵ изобретает рассказчика, который выступает в тексте как персона и, в свою очередь, создает художника,⁴⁶ который, как и сам Пригов, женится на женщине, которая родилась в Китае. Вблизи «китайской» Кати другой (художник Пригов) становится сотворением того (я) автора, который, со своей стороны, производит многочисленные медиаперсоны, причем другой (т.е. и китаец!) является обратной стороной этого я.

В отличие от своего друга Владимира Кормера,⁴⁷ который в романе «Наследство» описывает употребление китайских имен как шифра для защиты от КГБ, Пригов в романе «Катя китайская» использует точки зрения главного персонажа, «китайской» Кати, и «русского» рассказчика для взаимной релятивизации дальнего и близкого, отечественного и

⁴³ На низком, анекдотическом уровне Пригов рассказал даже легенду о двойном существовании романа «Катя...». Автор соответственно написал его первоначально на компьютере, но в Лондоне (где жила жена) у него украли лэптоп, на котором текст был написан (Решетников 2005), и Пригов как бы должен был написать его заново. Перед нами, так сказать, мемориальный дубликат текста о воспоминаниях, когда воспроизводятся не только события вокруг героини, но и авторская мемуарная запись этих происшествий.

⁴⁴ «Проект большой, его стадии разбиваются у меня на имиджи. Я, вообще-то, не пишу от своего имени, я пишу в поп-имиджах. Я писал как гиперсоветский поэт, как философский поэт, долго писал как женский поэт, писал как английский поэт на русском языке, как *китайский* поэт [!], как гомосексуальный поэт, как лесбийский поэт, как народно-патриотический, как либерально-демократический поэт, детский поэт» (Пригов 1999). Конечно, эта сентенция сама написана мета-поэтом с имиджем псевдо-/гипер-постмодерниста.

⁴⁵ Пригов (2013: 710-714).

⁴⁶ Пригов (2013: 712).

⁴⁷ Кормер (1987: 371).

чужого, мужского и женского, творца и творения.⁴⁸ Они создают «постоянные передвижения, метание, мерцание», ту неопределимость позиции автора (т.е. продукта творчества!), которая, по мнению самого Пригова, характеризует его собственные коммуникативные практики.⁴⁹

4. Китай, китаец и китайское как элементы геоэстетики Пригова

Огромная азиатская страна Китай, имеющая длинную северо-западную границу с Российской царской империей, с Советским Союзом и Российской Федерацией, с точки зрения России, географически находится на противоположной к Западной Европе стороне. Поэтому не странно, что и в творчестве Пригова культурная ориентация России на Китай является альтернативой по отношению к Европе.⁵⁰ В глобальном пространстве этого автора Китай и Япония⁵¹ расположены в одном круге, а Европа и США – в другом. Однако в целом эта геополитическая ситуация, которая в последнее время в отношении литературы методологически рассматривается как геопоэтика,⁵² не господствует в тематике Китая, китайцев и китайского в творчестве Пригова. Кроме того, при рассмотрении его стихов ввиду их переплетения с прозой, драмой и изобразительным искусством, а также ввиду их установки на перформанс приходится отличать концепт геопоэтики от концепта геоэстетики⁵³. Геоэстетика – это общая эстетическая

⁴⁸ Особую тему, языковые ошибки рассказчика в отношении китайского языка, рассматривает Алексеев (2020: 112-113).

⁴⁹ Пригов (2019б: 214).

⁵⁰ Сам Пригов (1996б) рассматривал Россию как часть Европы и русскую культуру как часть европейской.

⁵¹ Ср. об образе Японии как стереотипе и его функции в творчестве Пригова (Липовецкий 2019: 24-30) именно в контексте пустоты и о том, что «Интуиция пустоты фиксирует это понимание, которое Пригов, не без иронии, обрекает в квази-японские одежды» (Липовецкий 2019а: 30). Дихотомию «Инь и Ян» с оппозицией черного и белого Пригов (2019а: 1027) предлагает именно в прозе «Только моя Япония» (2001). В 1997 году он иронически представил это противопоставление с указанием на ложную комическую этимологию существительного «свинья» из «Св-Инь-Янь» (Пригов 2013: 545). Эпопее «Только моя Япония», которая имеет подзаголовок «непридуманное» (т.е. non-fiction), противостоит роман «Катя китайская», жанр которого обозначается как «чужое повествование».

⁵² Ср. о понятии геопоэтики, составляющее ‚wording and worlding‘ (становление слова и мира) McManus (2007).

⁵³ Геоэстетика отличается от геопоэтики ее более общим характером: она не прикреплена к словесной материи, а более открыто относится к разным медийным материям, например к музыке, к изобразительному искусству и к перформансу, что в случае Пригова и неизбежно. Геоэстетика занимается эстетическими материализациями мира в мировой культуре, а именно в ее в разнообразных коммуникативных практиках.

медиализация геополитического концепта «Планета» в практике художника и писателя, а геопоэтика – его более узкая специализация в контексте поэтической практики.

В художественном творчестве Пригова два примера соответствуют глобальному концепту геоэстетики в отношении Китая. В главе «Завещание Пригова» блога-книги «Философия Вертикали и Горизонтالي» критик Константин Рылев (2011) вспоминает⁵⁴, что среди художественных объектов Пригова середины семидесятых годов находился арт-объект «Север, Юг, Запад, Восток», на котором в форме креста разными цветами и разными семами были обозначены четыре стороны света.

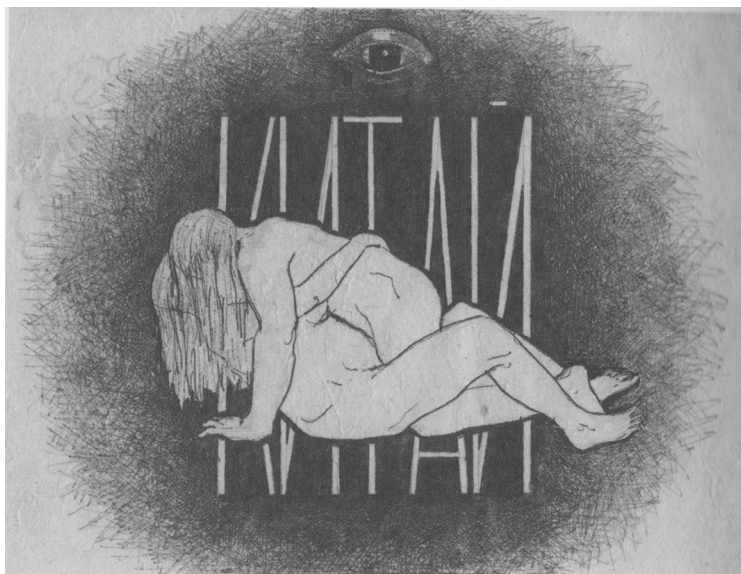
Север, Юг, Запад, Восток

	север, голова, родина, небо, бог	
запад, легкие, враг, запад, лжепророк		восток, сердце, враг, Китай, антихрист
	юг, ноги, измена, земля, дьявол	

Илл. 1: Реконструкция арт-объекта Д. Пригова «Север, Юг, Запад, Восток»

Так как нам не удалось найти оригинал или изображение этого артефакта, мы воспроизводим его по словам критика. Артефакт имел форму диаграммы, синий верх содержал семемы «север, голова, родина, небо, бог», красный низ – «юг, ноги, измена, земля, дьявол», черная левая сторона – семемы «запад, легкие, враг, лжепророк» а желтая правая – «восток, сердце, враг, Китай, антихрист».

⁵⁴ Рылев (2011).



Илл. 2: Д. Пригов, «Китай»⁵⁵

Сердце или/и физиологическая страсть связывается у Пригова с концептом любви, которая изображается на этой картине перед словом «Китай» и под так часто встречающимся в изображениях Пригова оком, который представляет и зрение, и свидетеля, и бдительный глаз божий. При известной напряженности отношений между китайским государством и населением Тибета, которое устремляется к большей (религиозной) самостоятельности, включение картины с (хотя обрываемым) словом «КИТАЙ» на заднем плане представляется двойной провокацией.⁵⁶

Однако изображение полового акта на переднем плане нескольких листов цикла функционирует как провокация провокации и известное снятие вызова. Слово «Азия» на другом листе цикла⁵⁷ встраивает и Тибет («ТИВЕТ»⁵⁸), и Китай в более объемный контекст, а слово «ЛХАСА», т. е. название тибетской столицы, рядом с именем русской столицы «МОСКВА», на еще другом;⁵⁹ оно соотносит ситуацию людей Тибета и Китая с собственным положением писателя-художника. Советский художник – эквивалент тибетского человека в Китае.⁶⁰

⁵⁵ Репродукция картин из цикла «Тибет» (серия из 15 листов, 1966; Пригов 2013: 782-9).

⁵⁶ Пригов (2013: 786).

⁵⁷ Пригов (2013, 783).

⁵⁸ Пригов (2013: 782).

⁵⁹ Пригов (2013: 784-5).

⁶⁰ Это определение художника как чужого в собственной стране варьирует обозначение поэтов как «жидов» в «Поэме конца» (1924) Цветаевой (1988: 436). На фоне противопоставления художника своему государству находится и название «Китай-город»,

Такой концепт глобальной мировой ориентировки идеологических элементов интересен тем, что в нем и Запад и Восток определяются как враги (Советского Союза или России) и как представители: антихриста в случае Востока и лжепророка в случае Запада. Если синий цвет верха как имаготип относится к традиции святого цвета неба в православной иконописи, то красный цвет связан с коммунизмом, а черный – с отрицательно воспринимаемым Западом и нейтральный желтый – с Китаем.⁶¹ Первый воспроизводит божественный взгляд, второй – дьявольскую точку зрения идеологии КПСС. При этом соотнесение желтого цвета с Китаем повторяет стереотип,⁶² представленный в русской культуре в известном стихотворении Гумилева «Я верил, я думал...», который преобразовывает его в конкретно воображаемый синэстетический имаготип:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно колокольчик фарфоровый в желтом *Китае*.⁶³

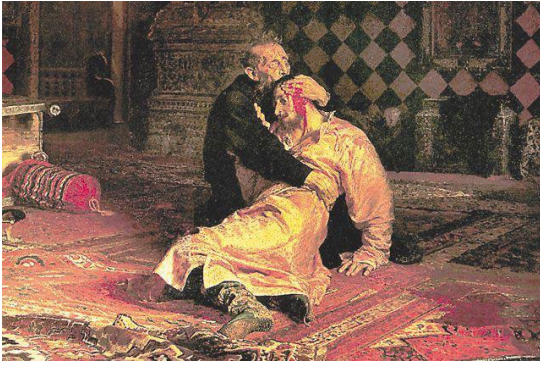
Если эта схема присутствует только в воспоминании одного из знакомых Пригова, то в его архиве нашлась картина середины семидесятых годов без названия, в которой эта ориентировка употребляется как контекстуализация события из русской истории. В ней Востоку с антихристом и с Китаем также противопоставляется Запад с лжепророком, и в этом случае – Америка (т.е. США). По принципу геоэстетики в центре артефакта возникает цитата из картины Репина «Иван Грозный и его сын», на которой Царь держит на руках убитого им самим царевича (илл. 3):

исторической части столицы Москвы, которая вложит «Китай» в Россию/СССР (ср. и переименование станции метро «Площадь Ногина» в «Китай-город» в 1990 году). Таким образом традиционный ориентализм (т.е. отчуждение чужого) ставится с ног на голову: самое странное – это свое.

⁶¹ Сходная схема находится в стихотворениях «Вот Рейган – это белый Царь», «Пожарный почву прокопал» и «Вот в Африке черной проездом я был» с белыми, красными, черными, желтыми царями. (Пригов 2017: 190-191). Кстати, в другом контексте Пригов (1996б) сказал, что он знает только три цвета: черный (смерть), белый (вечность) и красный (жизнь).

⁶² Uffelmann (2013). Кстати, этот стереотип основан на имаготипе желтого цвета (ср., однако, широко распространенный расистский стереотип «желтой расы»).

⁶³ Гумилев (1989: 193). Ср. Бологова (2010: 118).



Илл. 3: Илья Репин: «Иван Грозный и сын его Иван»⁶⁴

Илл. 3а: Фрагмент картины Репина, порезанной Абрамом Балашовым в 1913 году⁶⁵

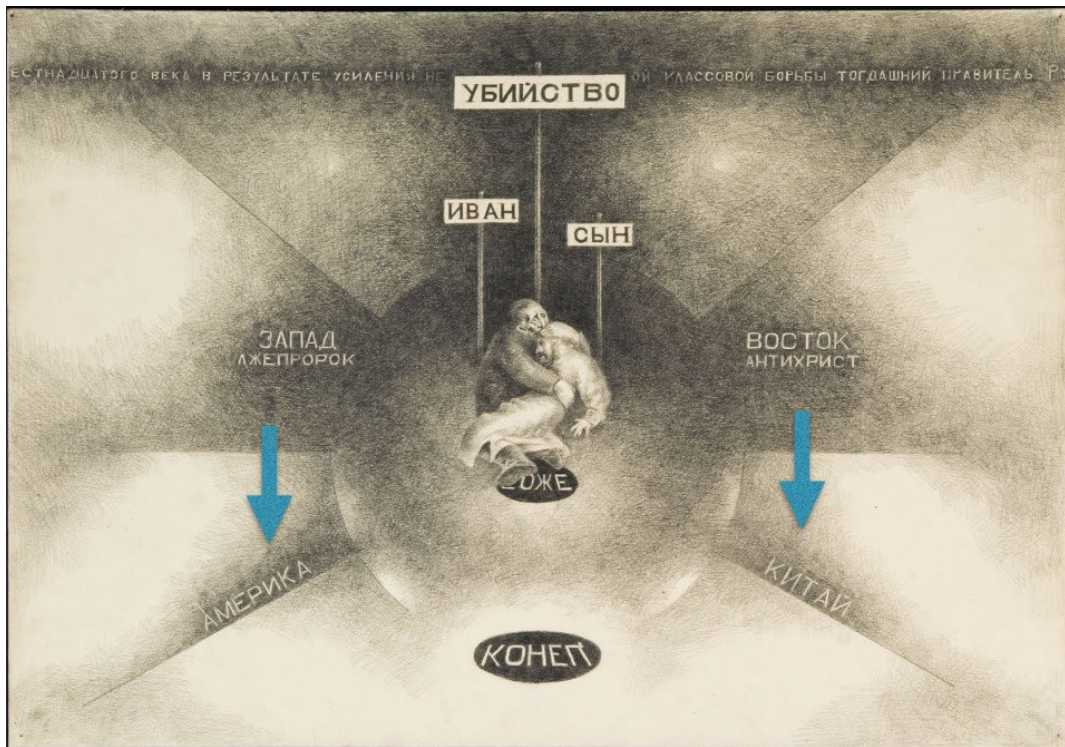
Эта картина замечательна и тем, что она шокировала императора Александра III и была им запрещена к показу (тем самым став первой картиной, подвергшейся в Российской Империи политической цензуре). Позже она пострадала от трех ударов ножом, которые 16 января 1913 года нанес ей иконописец Абрам Балашов. Нападение на полотно разрушило лица Ивана и его сына (ср. илл. 3а).

Вследствие инцидента хранитель Третьяковской галереи Е.М. Хруслов покончил жизнь самоубийством, а директора Остроухова вынудили покинуть свой пост. Скандальная история картин⁶⁶ дает основание связать ее цитирование у Пригова и с политикой государства в отношении искусства, и с поведением публики в музее.

⁶⁴ Третьяковская галерея, Москва. 199,5 × 254 см.

⁶⁵ <https://artguide.com/posts/446> (8.5.2023).

⁶⁶ В наше время скандальная история картины продолжается показательным образом: в 2013 году православные русские националисты потребовали удалить картину Репина как якобы дающую ложный образ истории России. Сюжет, подтвержденный такими русскими историками, как Карамзин, Соловьев и Ключевский, был опровергнут националистически настроенными русскими историками и назван подтасовкой иностранных русофобов. 25 мая 2018 года посетитель галереи снова повредил картину Репина (Эхо Москвы, 26.5.2018).



Илл. 4: Картина Д. Пригова убийства царевича Ивана⁶⁷

В картине Пригова убийство царевича Ивана истолковывается на фрагментарной горизонтальной ленте иронически, в стиле легитимации Большого террора Сталиным: «[ш]естнадцатого века в результате усиления [...] классовой борьбы тогдашний правитель Руси» и т.д. Показательно, что в этой картине слово «Бог», которое в нашей диаграмме стоит в именительном падеже наверху, расположено в звательном падеже, «БОЖЕ», почти в центре артефакта под ногами отца и сына (ср. илл. 4; синие стрелки добавлены автором). Однако оно, как и слово «КОНЕЦ», находящееся в низу шара, повернуто: Бог, противник антихриста и лжепророка, стоит как символ негативной теологии на голове, как обозначение финала этой истории. Значит ли это, что государственное детоубийство в русской истории еще не достигло своего конца?

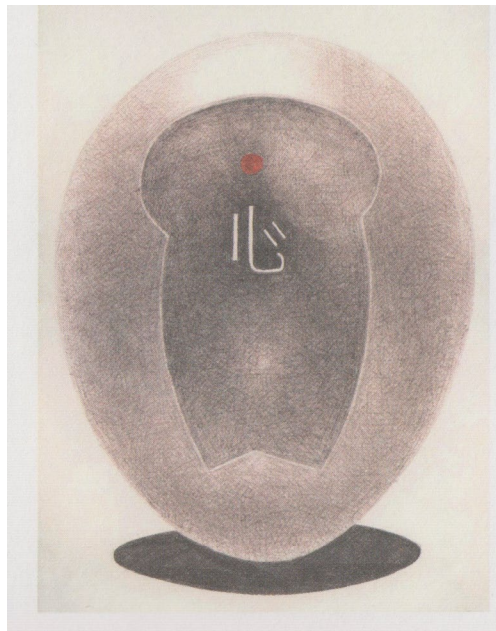
В отличие от редкого «китайца» качество «китайское» не раз встречается в серии «Яйца» 1990-х гг.⁶⁸ Значимость китайского в мире Пригова подтверждает уже тот факт, что в этой серии, кроме русского и английского, употребляется только китайский язык, точнее, знаки китайского письма. Рядом с яйцами с китайскими иероглифами он поместил яйца, на которых приводятся английские или русские словесные эквиваленты.⁶⁹ Мы

⁶⁷ Личный архив Пригова, Москва.

⁶⁸ Пригов (2008: 94-97).

⁶⁹ Пригов (2013: 790-9).

не касаемся здесь вопроса, являются ли азиатские знаки на этих яйцах семемами китайского или японского языка, а лишь указываем на то обстоятельство, что одно из них фигурирует и в начале книги «Только моя Япония». В нашем контексте особенно важны арт-объекты со знаками «сердце», т.е. символом души, и экземпляр с семемой «взгляд», который авторефлексивно указывает на визуальное восприятие этих картин (илл. 5)⁷⁰:



Илл. 5: Д. Пригов, «Сердце»

Если у Пригова стереотип китайца эксплицитно связывается с художником Жоаном Миро, то это, вероятно, следствие увлечения самого Миро Китаем.

⁷⁰ Пригов (2013: 793, 796). В контексте поэтики вкрапление китайских знаков в собрание переводов «Но»-пьес в сборнике поэзии *Cathay* (и позже в его Канто LI-LXXX) Эзры Паунда (Pound, 1986: 253-413); ср. Jang (1985) китайское играет другую роль, хотя двусложное имя «Катя» в названии романа Пригова напоминает также двусложное слово *Cathay*, обозначающее в рассказе о путешествии Марко Поло „Il Milione“ и до сих пор в поэтическом употреблении именно страну Китай. Паунд, кажется (может быть, из-за его фашизма), не присутствует в творчестве Пригова, но маловероятно, что русский автор не был знаком с модернистской поэзией этого американского писателя.



Илл. 6: Joan Miró, "Barrio Chino" (Китайский квартал), 1973.⁷¹

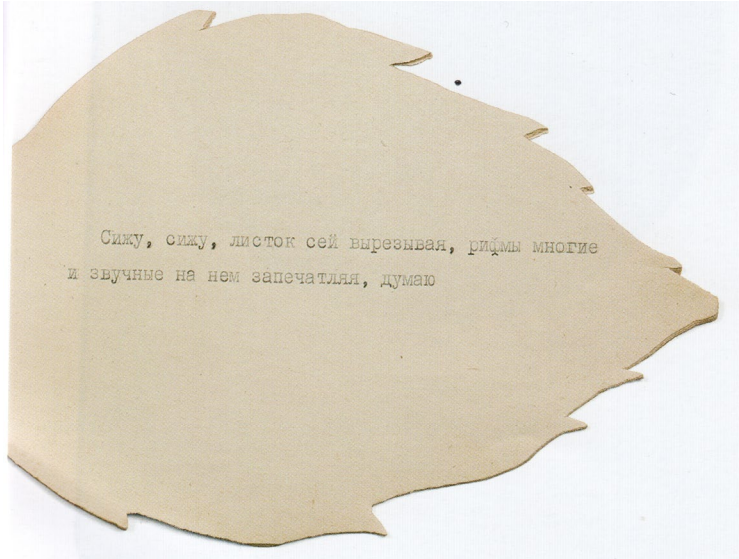
Как показывает изображенный здесь пример, испанский художник, который обменялся концептами с Чжао Уцзи (1921–2013), интенсивно изучал китайские идеограммы.⁷² Итак, образ китайца в искусстве – эффект собственного занятия художников темой Китая.

На само- и метарефлексивном уровне, между полями поэзии и мета-поэзии, как и между искусством и поэзией, находятся те семь приговских «Китайских листков»,⁷³ которые в 1983 году он напечатал на пишущей машинке, вырезал и скрепил как бумажные листья. «Китайский листок», как «китайский иероглиф» и «китайская грамота», стереотип, обозначающий на самом деле непонятное (илл. 7):

⁷¹ Favie (2015), Rimpau (2008).

⁷² Со своей стороны, китайский художник Динг Минг находился под влиянием не только Пикассо, но и Миро. Художник Миро упоминается у Пригова (2016: 508) в произведении «Широка страна моя родная» рядом с художником Клее и археологом Хейердалом.

⁷³ Пригов (2008, 184-185). «Китайские листки» Пригова разделяют с «Опавшими листьями» Розанова (1913) амбивалентное значение русского слова «листья», которое у Пригова в уменьшительной форме слова представляет, с одной стороны, естественный объект изображения, а с другой – культурный факт надписи, которая сама по себе двусмысленна. Ср. о близости Пригова к Розанову Липовецкий (2013: 18).



Илл. 7: Д. Пригов, «Китайский листок номер 3»⁷⁴

Тайком ото всех таким вот образом отвечаю Ейским
ревнителям авангардизма

Выйдя от Кабакова, уже на улице, пишу ему этот
ответ

Сижу, сижу, листок серии вырезывая, рифмы многие
и звучные на нем запечатляя [sic!], думаю

Льва Семеновича Рубинштейна козлобородого вспомнив,
посвящаю ему этот лист

Смотрю по телевизору победу наших и в восторге
пишу этот гимн

Прочитываю все листки, плачу, плачу чистой слезой
и объявляю книгу закрытой

В этом случае главенствуют метапоэтическая семантика и игровая функция: отпор ревнителям авангардизма из города Ейск⁷⁵ является в то же

⁷⁴ Пригов (2008, 184).

⁷⁵ Ейск – место рождения художника и архитектора Леонида Романовича Сологуба / Салогуба, который в 1912 г. выдвигал идею синтеза различных видов пластических искусств. Она должна была получить воплощение в его монументальных проектах. В 1919–1920 он совершил путешествия по Китаю, Японии, Цейлону, Индии, Греции, Италии, Турции, а в 1922 эмигрировал и поселился в Гааге. Более вероятно, что упоминание города Ейск у Пригова относится к поэтессе и художнице Ры Никоновой и ее

время ответом художнику Кабакову, посвящением поэту Рубинштейну и гимном победоносной советской команде. В конце концов, автор иронически впадает в «плач», то есть – в смех!

Если по модели «китайских грамот» выражение «китайские листки» обозначает нечитабельное, непонятное, чужое, то остается вопрос, почему Пригов связал свою поэтику, свой специфический концепт романтического концептуализма именно с непонятым Китаем. Ответ на этот вопрос дает Катя Китайская. В романе повествователь говорит, соглашаясь с приведенным в эпиграфе к нашей статье изречением Конфуция: «Человек везде одинаков». ⁷⁶ То есть русский для русского человека такая же загадка, как китаец. Итак, тезис националистов об особенностях и основанной на этой особенностях идентичности людей одного этноса (например, китайского или русского) оказывается ложью. ⁷⁷

Когда в прозе Пригова возникает оценка стран в виде численного рейтинга, то она обесмысливается мнимой точностью цифр – до третьего знака после запятой:

Если достоинства русской литературы обозначить через 1, то *китайская* потянет на 0,99. Немецкая на 0,89. Английская на 0,87. Французская на 0,785. Испанская и итальянская на 0,75 каждая. Я потяну на 0,31. ⁷⁸ [курсив мой, Р.Г.]

Каждая иерархия стран, всякая таблица рангов культур – ложная. ⁷⁹

5. *Китай в геоэстетике иронических поэтических субъектов Пригова*

Как в геокультурной действительности, так и в геоэстетике, и в геоэстетике Пригова СССР или Россия лежит (географически) посередине между Востоком, т.е. Китаем, и Западом, например США. При этом Восток и Запад являются не статическими объектами, но подвижными взглядами, то есть точками зрения, которые активно соотносятся друг с другом. ⁸⁰ Поэтический субъект Пригова говорит о своем отношении с Китаем и с Западом

мужу, поэту и филологу Сергею Всеволодовичу Сигею (1991), который в 1991 году опубликовал в Ейске очерк «Краткая история визуальной поэзии в России».

⁷⁶ Пригов (2007: 82).

⁷⁷ Ср. стихи о банальной речи по поводу национальной гордости (Пригов 2013: 136).

⁷⁸ Пригов (2001a: 6).

⁷⁹ Ср. стихи Александра Кушнера (2016): «Что сказать о китайцах? Китайцы ничем не хуже / И не лучше бельгийцев, французов и, скажем, нас». Все-таки в цифровой игре Пригова, которая иронически использует советскую практику отчетов, удивляет близость именно цифры (0,99) китайской к русской (1) литературе.

⁸⁰ Пригов (2017: 282).

при помощи формулировки «Вот скажем»⁸¹, то есть в модусе языковой возможности, которая снова подчеркивает модальность как основной принцип поэтики Пригова:

Вот скажем лицом я в Китае
А затылком — в СССР
Там солнце встает, там светает
А здесь волосы густо растут⁸²

Таким образом, отношение к стране не факт, а только возможность говорения, которая, кроме того, дается в не дополняющих друг друга, даже не связанных друг с другом действиях: «солнце встает, [...] светает» vs. «волосы растут». Это специфический тип языковой гетеротопии.

В романе «Только моя Япония» Пригов проецирует этот принцип гетеротопической потенциальности на саму страну: «То есть она уже не есть Япония. Вернее, есть не Япония, но — возможность Японии в любых обстоятельствах и точках пространства.»⁸³

Антропологической основой, даже предпосылкой такого соображения является уже цитированная нами сентенция из романа «Катя китайская», которая противоречит всякому национализму: «Человек везде одинаков».⁸⁴ В романе далее следует предложение «Только время чуть-чуть разное».⁸⁵ Амбивалентное снятие исторического времени – самый сильный протест Пригова против философии истории в смысле необходимости Гегеля и Маркса.⁸⁶ При этом разница между Китаем как чужом и СССР как своим устраняется: отличие советской культуры от китайской основывается на том, что в романе китайская модель культуры передает по наследству патерналистскую традицию, а в СССР девочка переезжает (в отличие от жены Пригова!) без своего отца, что не соответствует этой традиции.⁸⁷

Вследствие коммуникативной нефактичности обращения к стране, его потенциальности, позиция поэтического субъекта в отношении к ней у Пригова (и в цикле «IV. Органы власти», 1997) не статична. Она блуждает и позволяет даже с удивлением ощутить запах (строфа следует сразу после выше процитированной). Однако и здесь разница («чужая тень», «чуждый запах» vs. «волосы густо растут») совсем не мотивирована:

⁸¹ Ср. употребление этой идиомы в сборнике прозаических миниатюр Линор Горалик (2015): «Вот скажем». Идиома «Вот скажем» – коммуникативный языковой эквивалент условно-предположительного союза сравнения «как бы» (ср. о союзе «как бы» у Пригова Борухов 1993).

⁸² Пригов (2019а: 121-122).

⁸³ Пригов (2001б: 9).

⁸⁴ Пригов (2007: 82).

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Ср. Грюбель (2013).

⁸⁷ Ср. Etkind (2023: 92–93) о безотцовском русском обществе.

Вот лицом перебегаю на Запад
 И ложится на него чужая тень
 Поражает его чуждый запах
 А здесь — снова волосы густо растут⁸⁸

1980

В Советских текстах, рассуждая о дружбе и вражде при помощи стереотипного советского определения «сложный»,⁸⁹ Пригов выявляет условность официального отрицательного отношения советских властей к Китаю после так называемого советско-китайского раскола. То же самое стереотипное качество «сложный» помогает поэтическому субъекту показать и условность отрицательного отношения к США:

Друзья — они ведь люди сложные
 Вот, скажем, тот же взять *Китай* —
 Уж как вредил нам невозможно⁹⁰
 А все ведь друг, а все ведь свой
 Да и враги ведь люди сложные
 Вот тех же американцев взять —
 Продукты шлют нам всевозможные
 А все — враги, едри их мать⁹¹

1983

В этом тексте существительное «Китай» рифмуется (хотя рифма и не точная) со словом «свой»: именно чужое есть свое — хотя не совсем, и именно это маленькая разница обогащает его.

Семистишие Пригова 1982 года о возможной войне Китая и Советского Союза завершается выражением надежды, что в конце победит не один из потенциальных противников, но дружба их народов. На самом деле, речь здесь не идет о том, что Китай, т.е. государство, нападает на Советский Союз, «но Китайцы [...] / На нас [т.е. на советских людей]»:

Китайцы, скажем, нападут
 На нас войной — что будет-то?
 Кто в этом деле победит? —
Китайцы, верно, победят

⁸⁸ Пригов (2019а: 122). Вероятно, повторяющийся стих «[...] здесь волосы густо растут» намекает на контраст с китайской косичкой на выбритой голове (кит. бань-фа, 辮髮), стереотипом мужской маньчжурской (с VI в.) и китайской (с XVII вплоть до начала XX в.) прически.

⁸⁹ В советском дискурсе прилагательное «сложный» обозначало часто то, что не совпадало с официальной марксистской идеологией, что авторитеты не могли растворить обычной «диалектической» риторикой.

⁹⁰ Мао Цзэдун дискредитировал хрущевский принцип «мирного сосуществования» с Западом как «советский ревизионизм». Разночтение конца третьего стиха: «Уж как вредил нам невозможно он» (Пригов 2016: 530).

⁹¹ Пригов (2019а: 293). Образ Рейгана в советской литературе // Пригов (1997а). http://www.kulichki.com/moshkow/akm/txt/prigov/sovetskie_teksty-6.html [18.12.2018].

А, может, наши победят
 А в общем — дружба победит
 Ведь *братские* народы-то⁹²

Конечно, «дружба народов» – советский стереотип, и вся эта стихотворная речь была бы стереотипна, если бы текст не открывался оборотом «скажем», который снова переводит все сказанное в модус экспериментальной возможности примера как аргумента. Он продолжается наречием «верно», объясняется выражением «может» и кончается союзом «ведь», придающим тексту вид логического вывода. При этом, конечно, предположение что китайцы нападут на русских противоречит заключению, что эти народы «братские». Это значит, что текст оперирует штампами, которые имеют мало отношения к действительности. В таком контексте китайцы являются лишь примером штампов общей политической речи.

«Из девяностошестикопеечной тетради» / (Дабль сборник) / 1976⁹³:

Они так верно нам служили
 Китайцы желтокожие⁹⁴
 И несмотря мы с ними дружили
 На то что желтокожие

⁹² Пригов (1997а). Более поздняя публикация (Пригов 2016, 148) опускает четвертый и пятый стих. Замечательно, что стихотворение пишется именно в том году, когда появился советский кинофильм «Государственная граница. Восточный рубеж» о советско-китайских пограничных конфликтах 1929 года.

⁹³ Пригов (2019а: 96). В отличие от Марка Липовецкого (2019а: 15), мы видим в этом тексте не отказ от концептов вечности и народа. Они в какой-то мере отражают смену отношений советского государства и вследствие этого и многих советских людей к Китаю и китайцам. Ср. его «Стихи в прозе» 1981 года об образе китайцев в ментальной политической географии отца (а не своей собственной): «Отец мой до середины 60-х годов очень любил китайцев и говорил: <Вот ведь нация! Собрались – и всех мух уничтожили! Эдак они раньше нас и коммунизм построят>. / А после середины 60-х он уже не любил китайцев и говорил: <Вот ведь нация! Собрались – и всех мух уничтожили. Эдак они и весь мир уничтожить могут>» (Пригов 2016: 50). Гигиеническое уничтожение насекомых отождествляется или с постройкой национального будущего, или с уничтожением всех соседей. Действительное или мнимое изменение политического соотношения стран меняет образ соседа (т.е. чужого). Освобождение от предрассудков и в отношении других этносов должно придать художнику и его публике наибольшую свободу суждений: «Я принял на себя служение: я – деятель культуры. [...] основное мое служение именно культурное, и в этом отношении я поставлен для того, чтобы явить свободу в предельном ее значении в данный момент» (Пригов/Шаповал 2003: 107).

⁹⁴ Ср. об этом здесь повторно с ясно отрицательной ценностью употребляемом стереотипе сноски 62.

Теперь они все Мао служат
 Китайцы желтокожие
 И с нами яростно не дружат
 Видать что желтокожие
 Не будут снова нам служить
Китайцы желтокожие
 И будем снова с ними [sic!] дружить
 Пускай что желтокожие⁹⁵

[...]

На Форде ль, Победе
 Как маршал мы едем
 Не узнаны едем
 К погибель-победе⁹⁶

В цикле «Полная и окончательная победа» 1982 г. поэтический субъект Пригова берет обратно «Слова плохие» про «строй» китайцев и их отношении к русскими. Этим исправлением обращения к другим народам он подчеркивает релятивизм своих суждений:

Китайцы, к счастью вестимо
 Выходят все же что друзья
 Жизнь так сложна невообразимо
 Что даже выразить нельзя⁹⁷

У Пригова встречается и стихотворное употребление наименования страны Китай с гендерным значением, причем женский гендер названия страны «Россия» противопоставляется мужскому роду названия «Китай» таким образом, что их совместная жизнь / совокупление дает семью и – мировое господство:

Россия — женщина и мать
 А вот *Китай* — мужского рода
 Россией можно помыкать
 Он же родитель есть народа
 Когда бы их объединить
 В одну семейственную пару
 То можно было бы любить
 Достаточно и миром править⁹⁸

При этом поэтический субъект виртуозно играет со значениями рифмующихся слов «рода» «народа», которые снова образует фигуру этимологии. Семы «любовь» и «править» (т.е. власть) ставятся в показательное соседство, которое вписывает название цикла, «Искренность / на дого-

⁹⁵ Пригов (2019а: 97).

⁹⁶ Пригов (2019а: 99).

⁹⁷ Пригов (2019а: 290). Здесь подчеркивается показательная разница между сложностью отношения к другому народу и его (невозможным) адекватным языковым выражением.

⁹⁸ Пригов (2019а: 279).

ворных началах, / или / Слезы геральдической души», в контексты брачных контрактов и в государственную эмблематику барочной культуры. Хотя метафоры «семья народов» в тексте нет, фоново присутствует (конечно, ироническое) предположение, что социология сосуществования народов, по существу, соответствует социологии сосуществования членов семи.

В том же цикле Пригова поэтический субъект изображает самого себя как существо, которое состоит из трех (неумных) натур, первая из которых – слабая, курит и пьет, вторая – сильная, вступает в партию и участвует в общественных субботниках, а третья – милая, нежная, любящая. Именно у этой природы, кроме официальных недругов Советского союза, т.е. афганцев и американцев, объекты любви – китайцы. Однако объединение всех этих народов происходит не во время совместной жизни, а только после смерти, лишь в могиле:

А как третья натура
 Вот уж дура так уж дура
 Всех хотела полюбить⁹⁹
 Людей-Бога полюбить
 И *китайцев* полюбить
 И афганцев полюбить
 Мерианцев полюбить
 Как натуре такой быть
 Чтобы всех объединить
 А вот всех объединила
 Одна жаркая могила
 Она жаркая: как жизнь
 Очень жарко уж в ней жить¹⁰⁰

Предупреждение к циклу «Полная и окончательная победа» (1982), добавленное два года спустя, ставит победы над Германией, Японией и Китаем в один ряд и придает им универсальный, но и уже присутствующий характер. Это звучит как отголосок статьи Канта «О вечном мире» (Kant 1795). Слово «Победа» пишется здесь с большой буквы, и поэтический субъект называет ее как в трансцендентальном созерцании и размышлении качеством каждого человеческого события:

Что такое Победа? Ну, это ясно – победа над фашистами, победа над Японией, победа над *Китаем* и т.д. Но Полная и Окончательная победа – это что-то нездешнее, неземное, это из последних истин и чаяний. Это что-то невозможное но должное. Это не сумма всех мелких побед. Она выше их. Она уже здесь. Она всегда здесь. Вся наша жизнь все наши мелкие события – в ее ответах.¹⁰¹

⁹⁹ Ср. объяснение в любви многим друзьям и народам, включая и китайскому, в «Открытом письме» 1984 года (Пригов 2013: 177).

¹⁰⁰ Пригов (2019а: 282).

¹⁰¹ Пригов (2019а: 284).

В том же году Пригов наделяет поэтического субъекта цикла «Искусство принадлежать народу»¹⁰² пониманием китайцев как друзей:

Китайцы, к счастью вестимо
 Выходят все же что друзья
 Жизнь так сложна невообразимо
 Что даже выразить нельзя
 Поэтому беру обратно
 Слова плохие про их строй
 Но право нелицеприятно
 Судить их — все же за собой
 Я оставляю
 Вот он Рейган к себе их манил¹⁰³
 Завлекал золотыми объятями
 Но Бог этого не попустил
 Потому что с китайцами братья мы
 Породнились мы плотью и мифами
 Породнил нас родимый шамбал
 Потому что с *китайцами* — скифы мы
 А вы — бляди и злой интеграл¹⁰⁴

В поздних стихах Пригова встречается неожиданное отождествление Москвы с Тибетом, частью Китая, которая с большим трудом стремилась и стремится к независимости. Под названием «Всеотзывчивость русской бритвой / 1991»¹⁰⁵, которое иронически отсылает к Пушкинской речи Достоевского, выделяется снова открытость будущей дороги русского народа в отношении других этносов. Подчеркивая «Возможное», эти стихи в принципе отказываются от стереотипного образа другого народа:

Задуманная как *Тибет*
 Возможное божеской ловитвы
 Москва вздымает свой хребет
 Секущей високосной битвы
 Чтобы идущий на *Восток*
 Или на *Запад* или прочья
 Всегда б подрезал свой росток

¹⁰² Пригов (2019а: 289); название переворачивает фразу, сказанную Лениным в беседе с Кларой Цеткин.

¹⁰³ В апреле 1984 года американский президент Рейган посетил Народную республику Китай. В романе «Катя Китайская» противоположение Китая и США снимается общностью атомной угрозы обеих стран в отношении СССР (Пригов 2013: 691).

¹⁰⁴ Пригов (2019а: 290).

¹⁰⁵ Пригов (2017: 305).

До уровня Адылипр Очья¹⁰⁶
 Ей единственного на всех заданного¹⁰⁷

6. *Китаец и Китай как элементы иронической замены обращений в сериях стереотипов*

Когда Китай появляется в китайском тексте Пригова¹⁰⁸ как стереотип, он становится элементом иронической замены в обращении и производит мерцание имен этносов. Автор нередко выстраивает целые серии имен этносов в одном ряду с китайцами. В цикле «Москва и москвичи» (1982) пятистопный ямбический ряд включает и китайцев в население русской столицы:

От древности здесь немцы и поляки
Китайцы и монголы, и грузины
 Армяне, ассирийцы, иудеи¹⁰⁹

Двумя годами ранее Пригов включил в игровую «Вторую Азбуку» аналогичную, в этом случае трехстопную ямбическую серию имен (сперва советских, потом не-советских) этносов, которая ломается четырехстопным хореем третьего стиха и семантически таким образом, как названная в последнем стихе «бомба», нарушает мирное сосуществование народов. Восклицательный знак обозначает обращение к народам:

Узбек! Таджики! Грузин!
 Француз! *Китай!* Иран!
 Взрывы! Бомбы! Тарарам!
 1980¹¹⁰

Уже в «Первой Азбуке» Пригов воспроизводит советские предрассудки иронически, как стереотипы, причем марксистское наречие «исторически» здесь очень эффектно рифмуется с подразумеваемым приговским наречием «иронически»:¹¹¹

¹⁰⁶ Это, вероятно, игровое сочетание, имитирующее географическое название «Адылипр Очье» (возможно, от ,ad libitum‘?). «Очья» – название финно-угорского племени Приуралья.

¹⁰⁷ Пригов (2017: 308-9).

¹⁰⁸ Термин «китайский текст» предложила Анна Красноярова (2019: 4) по модели «Петербургского текста» Топорова (1995). Однако в своей содержательной работе она вполне упустил из виду сочинения Пригова, которые не подтверждают ее тезис о том, что «основную роль в нем [в китайском тексте] играли реалистические традиции русской литературы.» (Там же: 232).

¹⁰⁹ Пригов (1988: 78).

¹¹⁰ Пригов (б.г. а).

¹¹¹ Приговское ироническое переосмысление стереотипа Китая отличается от иронической игры Искандера (2003: 188), который в прозе о воспоминании детства «Время счастливых находок» переделал стих Долматовского «Любимый город в синей

Империализм переживает свое вырождение
Китаец готовит опять провокацию
 Коммунизм – это полная электрификация¹¹²
 Ленин так сказал исторически
 1980

В стихотворении «Вот цветочки полевые» 1981 года мотив облака открывает текучесть существования человека во времени именно на примере его географического перемещения (из СССР) в Китай:

Вот цветочки полевые
 А над ними в высоте
 Пролетают кочевые
 Облака, да уж не те
 Что бывало пролетали
 Вниз глядели на цветок
 Те наверно уж в *Китае*
 Если ветер на Восток
 Так и мы вот проживаем
 Глядь – а жизнь уже не та
 А та жизнь уже в *Китае*
 Да и там уж прожита¹¹³

В книге «Написанное с 1975 по 1989» такому кочевому быту соответствует взаимозаменяемость принадлежности к стране: поэтический субъект как бы для пробы меняет свой этнос.¹¹⁴ При помощи как будто заикающегося модального выражения «бы был бы» предлагается возможность альтернативной, а именно китайской биографии, вместо немецкой, а также русской или американской национальности, что оказывается чистой игрой, хотя в конце текста стоит кажущееся определенным изъяснительное утверждение. В первых двух стихах, как и в пятом стихе, китайцу предложено именно немецкое гражданство:

Когда бы был бы я *китайцем*
 То я хотел бы немцем стать
 Но русским — вряд ли, чехом — вряд ли

дымке тает...» в представлении своего маленького героя в строку «Любимый город в синем дым-Китая». Таким образом стереотип Китая преобразуется в имаготип таяния.

¹¹² На самом деле, известное изречение Ленина гласит: «Коммунизм — это есть советская власть плюс электрификация всей страны». Ленин (1970: 30, 159).

¹¹³ Пригов (2017: 281).

¹¹⁴ В приговском цикле «Невеста Гитлера» 1989 года сам Гитлер в разговоре с Евой Браун меняет свою национальность на китайца (Пригов 2013: 246), что, конечно, перечеркивает и расизм, и национализм «фюрера»: «Я говорю: ты что – *китаец*? / Он отвечает: да, *китаец*! →» (При этом не ясно, включает ли эта игра и изначальную австрийскую национальность Гитлера).

Американцем — тоже вряд ли
Китайцу лучше немцем быть¹¹⁵

Карнавальность этого соображения следует из фонового (по Пригову: анекдотического) знания о том, что сам Пригов был немецкого происхождения. Именно это придает следующим после этого стихотворения текстам, отрицающим всякое определение национальности, якобы причинно-следственный, но на самом деле гротескный характер. Это подчеркивается неловким осуществлением четырехстопного ритма при помощи повтора предлога «по» в последнем стихе:

Но уж поскольку есть я русский
 То немцем мне уже не стать
 И русским тоже мне не стать
По той же самой *по* причине¹¹⁶

Этническая принадлежность оказывается стереотипной тавтологией, а реализация четырехстопного ямба при помощи неуклюжего повтора предлога «по» — снова намеренной, хорошо рассчитанной стилистической «ошибкой».

Под титулом «Малый цитатник / (Птицитатник) / 1981» года текстовый субъект (мы в этом случае предпочитаем этот термин, потому что действует не только поэтический, но и такой прозаический субъект, как в «Предупреждении», предшествующем стихам-цитатам) обещает «выборку из кладезя народной мудрости». В круге семи «цитат» он дает в трехстишии две сентенции-тавтологии в разных синтаксических и языковых формах:

Китай не больше чем Китай
 Силен ши во мын ды лоу та ге! (кит.)
 Смерть это полная и окончательная победа над жизнью¹¹⁷

Первая «тавтология» представляет «народную мудрость» в стиле киргизской поговорки «Яблок бывает не больше, чем стебельков»¹¹⁸, причем сравнительное выражение «не больше чем» является синонимом несравнительных выражений «только» и «как раз». Предполагаемое неравновесие между «Китаем» начала четырехстопного ямба первой строки и «Китаем» ее конца (без такого неравновесия стих бессмыслен) состоит в разнице между страной в предположении предполагаемого оценщика и ее действительностью. Сентенцию можно дать в менее привлекательной форме: «Не думай, что Китай больше, чем он есть», — или короче: «Китай

¹¹⁵ Пригов (1997в).

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Пригов (2019: 682).

¹¹⁸ Россохин (2018). Не исключено, что читатель ассоциирует и пресловутый стих поэмы «Братская ГЭС» Евгения Евтушенко 1964 года: «Поэт в России больше, чем поэт» (Евтушенко 1967: 64).

как раз Китай» или «Китай только Китай». Однако следующий «китайский» стих (кириллическими буквами!) «Силен ши во мын ды лоу та ге!» и его русский перевод в третьем «Смерть это полная и окончательная победа над жизнью», – дают причину, сомневаться в том, что на самом деле «Китай – только Китай». А как соотносятся друг с другом эти два «тавтологических» стиха? «Китайская» сентенция вводит смерть как мотив и таким образом связывается с рассмотренным ранее стихотворением о возможной войне Китая и России. Однако это ирония, которая заключается и в том, что стих о победе смерти переворачивает намного более пространственную мысль о победе жизни над смертью.¹¹⁹

В цикле «Коварные вопросы и невозмутимые ответы» (1999), который заявляет в «Предупреждении», что истинный ответ на вопрос может дать лишь только тот, кто сам спрашивает, лирическое Я (не-китаец) задает в коротком диалоге¹²⁰ вопрос, на который, отклоняясь от этого правила, высказанного самим говорящим Я прозаического предупреждения, ответ дает, однако, «ты» (китаец):

Это *Китай*? –
 Черт его знает! –
 Ну ты же *китаец*!
 Не больше чем ты¹²¹

Снова стереотип разламывается – в этом случае клише о китайце, который должен знать, что такое Китай, – и замещается тезисом о том, что представитель другой страны знает его не хуже самого китаец: «Это [ли] Китай?». Другое, и даже более плодотворное чтение этого стиха, относит слово «больше» не к глаголу «знать», а к существительному «китаец». В этом случае русский человек такой же китаец. Это значит, что каждый человек – китаец, и вследствие этого этноним полностью лишается своего значения. Неудивительно, что в такой языковой игре замешан дьявол: именно он (якобы!) знает, что такое Китай!

В цикле «Вирши на каждый день» (1979) встречается стихотворение, в котором несколько раз меняется нация женщины, любящей поэтического субъекта, причем «китайка» стоит между японкой и финкой-норвежкой. Константа здесь – нерусская народность женщины, а габитус жеста мужского хвастовства экзотическими любовными похождениями изображен в карикатурном виде. При этом название цикла «Вирши на *каждый* день»

¹¹⁹ Ср. «Пасха – победа жизни над смертью.» <http://www.cgazeta.ru/2010/6/717-pasha-pobeda-zhizni-nad-smertyu.html> [12.12.2018]. Ср. философу, что человек — животное, которое знает о собственной смерти.

¹²⁰ Убеждение, что Пригов отвергает диалогическое слово, сам поэт отвергает уже процитированным ответом на вопрос Бригитте Обермайр (2003: 218).

¹²¹ Пригов (2019б: 750).

разламывает мотив экзотической любви (каждодневное не может быть экзотическим):

Ах, как меня одна японка любила
 Она была прекрасна, просто чудо, да и все остальное
 было мило
 Как-то особенно по-японски чисто и нежно
 А может быть, она была не японка, а *китайка*, и даже больше
 – финка-норвежка¹²²

Особое место в китайском тексте Пригова занимает двенадцатистрочник из цикла «Женская лирика» (1989), которую он назвал и «лирика по преимуществу».¹²³ Соответствующее предуведомление мотивирует переход поэтического субъекта в «женского поэта» «чистой поэзией». В традиции мифического оборотня женский поэтический субъект превращается в летящую кукушку, а ее тело съедают волки, хотя (как говорит текст) и возможно, что оно странствует с китайцем. Здесь потенциальный номадизм связывается с экзотизмом южно-восточного соседа:

В чистом поле я гуляла
 Да на травку прилегла
 А пока тело отдыхало
 Я на время перешла
 В синеглазую кукушку
 Полетела-прилетела –
 Нету тела на опушке
 Волки съели мое тело
 А может, где скитается
 Без меня, может с *китайцем*
 Каким
 Живет¹²⁴

При помощи мотива китайского антропология Пригова открывает здесь переход как через гендерные, так и через зоологические и этнические границы. Краткость ямбических стихов конца текста акцентирует эти белые стихи с подчеркнутой автономностью тела.

Присутствует в стихах Пригова и уже упомянутый стереотип «желтый Китай», который включает имаготип цвета, а в этом случае содержит иронический двойной повтор этнографического прилагательного и его противопоставление «подмосковному». Цвет же здесь приписывается не китайцу, а солнцу, которое светит в Китае и по аналогии цвета перевоплощается (как оказывается, ошибочно!) в домашнее Подмосковье¹²⁵:

¹²² Пригов (2016: 67).

¹²³ Пригов (2013: 212).

¹²⁴ Пригов (2013: 214).

¹²⁵ Ср. и мотив «Желтый царь» в тексте «Царь белый, царь красный и прочие цари» 1985 года (Пригов 2017: 191). Желтый цвет в связи с китайским текстом повторно

Китайское желтое солнце садится
 В *китайский* лимонный закат
 Скажи мне, *китайская* вещая птица¹²⁶
 Твой лоб несказанно покат
 Глаза твои полузасыпаны снегом
 Ощеренный рот как свивье
 Опять я, опять я несчастный ошибся
 Увы мне!
 Опять я, опять про свое
 Подмосковное
 1993¹²⁷

В другом месте Пригов трансформирует стереотипы пекинской утки и китайской кухни в имаготип собственной поэтической практики. Вводится такой наблюдатель этого действия, который понимает его поэтическую практику, жарение артефакта на «божественном огне»:

Поджарь, поджарь меня, как ножку
 Пекинской утки император
Китайский – но совсем немножко
 Чтоб духовидец и нарратор
 Сказал в грядущем обо мне:
 Вот, на божественном огне
 Чуть-чуть опалился
 Великий¹²⁸

В цикле «Образ Рейгана в советской литературе» (1983) поэтический субъект Пригова снова при помощи предположения «скажем» рефлекситирует о последствиях возможной агрессии Китая:

Китайцы скажем нападут
 На нас войной – что будет-то!?
 Кто в этом деле победит? –
Китайцы верно победят
 А может наши победят

упоминает Красноярова (2019: 59, 92, 114, 117, 120, 126, 132, 134, 152, 163, 193, 234), которая в своей диссертации связывает его с именами прилагательными «золотой», «бронзовый» (она же: 134; в следующем нашем примере: «лимонный»), но не изучает его систематически в его историческом и географическом контексте.

¹²⁶ Имеется в виду, вероятно, фэнхуан (鳳凰), китайский феникс, чудо-птица и противник дракона.

¹²⁷ Пригов (1993). Пригов жил в Москве недалеко от станции метро «Беляево».

¹²⁸ Пригов (1993). Нейтральное, как бы невинное, на первый взгляд, значение приобретает предикат «китайский» в названии блюда «китайский ван-тон суп» (Пригов 2013: 525), который в цикле 2006 года «Из последних» съедается поэтическим субъектом в Беляево, московском жилом районе Пригова. Однако обстоятельство, что человек, который ест этот суп, думает о массовых убийствах в парке, через который он только что прошел, и в которых он сам мог бы быть или жертвой, или преступником, преобразует невинное блюдо в участника ужасных событий. В горизонте релятивизации на примере китайского блюда каждодневное снова связывается с исключительным.

А вообще, дружба победит –
Ведь братские народы-то¹²⁹

В этом историческом контексте возможность нападения Китая на Советский Союз следует из обстоятельства, что Китай уже напал на такой же соседский Вьетнам. После победы вьетнамских коммунистов в 1975 году и воссоединения двух частей Вьетнама политика китайских коммунистов по отношению к своему южному соседу резко изменилась. Китай поддержал «красных кхмеров», государственных террористов во главе с Пол Потом, которые были противниками Вьетнама.

В цикле 1983 года «Образ Рейгана в советской литературе» Пригов написал и стихи о китайско-вьетнамской войне, которые иронически (как бы в духе исторического материализма) рассматривают нападение как историческую необходимость:

Вот *Китай* на вьетнамцев напал
Осуждает его наша пресса
Только я осуждать бы не стал
Они тоже ведь — бедные люди
Они просто орудия в руках
исторических сил объективных
Ревзьянистами Бог наказал
Им случится – самим хоть противно¹³⁰

Эти два четверостишия отделяют государство Китай от его населения – китайцев. Иронической ссылкой к марксистской идеологии китайский народ определяется как бесхребетное орудие в руках «объективных исторических сил». Ревизионистами же русских вождей во главе с Хрущевым после их критики Сталина назвал не кто иной, как китаец Мао Цзэдун.

7. Мао Цзэдун и Конфуций как альтернативные представители Китая, китайцев и китайского

Если не ошибаюсь, а ошибаться в случае огромного числа текстов и арт-объектов Пригова очень легко, то единственные персонажи из истории Китая, которые в его творчестве встречаются неоднократно, – это политик Мао Цзэдун и философ Конфуций. Китайский вождь Мао Цзэдун, который согласно историческим исследованиям¹³¹, как Гитлер и Сталин, ответствен за смерть миллионов невинных людей, появляется под буквой «Ч» в «Тринадцатой азбуке» Пригова – кстати, и здесь действует символика чисел – в одном ряду с немцами, русскими, американцами и другими, но и с

¹²⁹ Пригов (2015: 133) и (2016: 148 и 527: там вариант шестого стиха: «А вообще – дружба победит»).

¹³⁰ Пригов (2016: 519).

¹³¹ Dikötter (2010: 2016).

художниками, писателями и певицей. Однако появляется он не в действительности, но в театральном представлении¹³², именно «По сцене» (Азбука 13):

Ч.

Тут слева появляются танки с огромной пушкой Бертой во главе, немцы. Следом русские, китайцы с *Мао Дзе-дун* во главе, американцы с ихним Рейганом, японцы, евреи, арабы, иранцы, Арафат, Галтиери, Кадаффи, Кастро, Кабаков, Сорокин, Гундлах¹³³, Алла Пугачева, вьетнамцы, корейцы, кампучийцы, никарагуанцы, эфиопцы, сомалийцы, поляки, чехи, узбеки, грузины и другие.

1984¹³⁴

Главное в этом перечне – конечное замечание «и другие», которое подчеркивает принципиальную открытость этого перечисления и тем самым представляет его в относительной перспективе.

В главе «Органы власти» книги «Написанное с 1975 по 1989» восьмистишие говорит о забвении в свое время очень влиятельного (вследствие его «красной книжки», псевдо-Библии культурной революции) председателя Китайской коммунистической партии.¹³⁵ Коллективный поэтический субъект отвечает ему презрительным жестом, пинком или ударом ногой:

Вот и забыли председателя
По имени *Мао Дзе-дун*
А был уж как властитель дум
И в качестве даров подателя
А щас с протянутой рукой
Летит к нам сам: О, помяните!
Ведь был я многих знаменитей!
А мы в ответ его – ногой!¹³⁶

Председатель Китайской коммунистической партии служит примером регрессивной трансгрессии от «председателя» через «родителя» и «радетеля» к «рыдателю», и наоборот. В китайском тексте появляется веселая текучесть жизни и ее восприятия, в которой и роли меняются. В конце все люди в той же позиции и ситуации, как великий вождь, что, конечно,

¹³² Цзян Цин/Лань Пин, жена Мао Цзэдуна, соорганизатор китайской культурной революции, была актрисой и стимулировала развитие «революционных» образцовых спектаклей и создание оперы с обожающим Мао Цзэдуна главным героем Лэй Фэн.

¹³³ Свен Гуидович Гундлах, русский художник, *1959.

¹³⁴ Пригов (б.г. б).

¹³⁵ Мы напоминаем лишь об известном путешествии французских постструктуралистов Юлии Кристевой, Филиппа Соллерса и Ролана Барта в страну Мао Цзэдуна в 1974 году, после которого никто из них ни разу даже не упомянул никого из многомиллионных жертв культурной революции Мао. Кстати, в конце 1960-х годов и философ Фуко был сторонником Мао, и не исключено, что Пригов из-за этого (насколько нам известно) нигде не написал о нем.

¹³⁶ Пригов (б.г. в).

contradictio in adjecto. При этом название вождя именно «Мао», в отличие от полного имени «Мао Дзе-дун» (как в последнем примере), придает отношению к «великому председателю» квази-интимный характер и таким образом уже указывает на остроту конца текста:

Вот умер *Мао* – председатель
 Народа своего родитель
 И за другие все радетель
 За гробом идет [sic!] *китайц*-рыдатель
 Он мыслит *Мао* – председателя
 Почти что как земля родителя
 Почти что как небес радетеля
 Почти на капли что рыдателя
 А *Мао* щас идет рыдателем
 Идет к небесным он родителям
 За посмертную судьбы радетелем
 И на смех разве – председателем.
 Ах все мы, все мы председатели
 Ах все мы, все мы родители
 Ах все мы, все мы радетели
 Да все мы, все мы да рыдатели¹³⁷

В этом тексте «Мао», представитель китайского коммунизма, переводится посредством игры из стереотипа бессмертного председателя самой большой партии мира в фонический имаготип, включающий равенство всех (смертных, мыслящих) людей: «умер *Мао*» [...] «мыслит *Мао*», [...] «*А Мао*», [...] «*Ах все мы*», [...] «*Да все мы*» [...]. Мао, бывший руководитель самой густонаселенной большой страны мира – это: кто угодно.

В позднем приговском романе «Катя Китайская» имя «Мао» встречается семь раз, в том числе один раз как прилагательное «маоцзэдуновский» и единожды в субстантивированной форме «маоцзэдуновка» для обозначения моды синей одежды в стиле «Мао». В строках-лозунгах как бы положительному вождю Мао противопоставляется отрицательный, связанный как бы с империализмом мыслитель Конфуций:

– Долой империализм!
 – Долой Конфуция!¹³⁸
 – Долой монахов и религию!
 – Да здравствует *Мао* джу си (председатель *Мао*)!¹³⁹

¹³⁷ Пригов (1997: 144). В стихах, предшествующих этому стихотворению, подобным образом обыгрывается поэтический имаготип Иисуса Христа в русской поэзии.

¹³⁸ Во время культурной революции по приказу Мао Конфуций был подвергнут остракизму.

¹³⁹ Пригов (2013: 709).

В том же нарративе философ Конфуций присутствует и в амбивалентной форме клички: «мудрый попугай по имени Конфуций». ¹⁴⁰ Птица несколько раз произносит цитату из книги Сан Дзу Чинг: «Люди рождаются с чистой душой!». ¹⁴¹

В отличие от вождя Мао, философ Конфуций вводится в семистиший цикла 2005 года «Стихи которых и не должно быть» как мудрец, который дает обязательные также для художников инструкции:

Вот чистый исполнитель функций
Рабочий, чуждый личных прихотей
Как древний говорил *Конфуций*:
Исполни долг, а там – умри хоть ты! —
А в чью же функцию входит прихоть? —
Артиста функции – и умри хоть
А исполни ¹⁴²

И на самом деле, Конфуций известен своей философией порядка, которая помещает отдельного человека не только в контекст общества, но и космоса, где он, в отличие от коллективного коммунизма Мао, может при помощи гармонии и посредством нахождения личного устойчивого центра достичь индивидуального хладнокровия и равновесия. ¹⁴³

8. Монстр – мотив, почерпнутый Приговым, возможно, из китайской культуры

Можно предположить, что мотив Монстра как амбивалентного культурно Иного в стихах, прозе и арт-объектах Пригова почерпнут, по крайней мере в силу его необыкновенной частоты, насыщенности и важности, его амбивалентной, если не положительной трактовки, именно из китайской культуры. В отличие от Запада, в ней, как и в творчестве Пригова ¹⁴⁴, ипостась дракона не имеет ясной отрицательной оценки. О связи монстра с китайским текстом у Пригова говорят и близость «Чужого повествования» романа «Катя китайская» к циклу Монстры его избранных сочинений ¹⁴⁵ и к

¹⁴⁰ Пригов (2016: 654) Ср. об амбивалентной ценности имени попугая Алексеев 2020: 116-7.

¹⁴¹ Пригов (2016: 654).

¹⁴² Пригов (2019а: 241).

¹⁴³ Русский мыслитель А. С. Хомяков увидел в Конфуции апогей мировой философии, а Лев Толстой подчеркнул его идею самоусовершенствования как самое важное этическое правило человечества. На космизм Пригова указал не кто иной, как Илья Кабаков (2008). Кроме того, он обратил внимание и на реинтеграцию Приговым божественного и мистики в русскую (советскую) культуру.

¹⁴⁴ Пригов (2013: 619-21).

¹⁴⁵ Пригов (2017).

соавторской с Сергеем Шаповалом книге *Портреты*, из которой мы воспроизводим «монструозный» автопортрет самого Пригова (илл. 8):



Илл. 8: Автопортрет Дмитрия Пригова¹⁴⁶

Если в стихах Пригова, по мнению Дмитрия Голышко-Вольфсона¹⁴⁷, монстр чаще всего представлял собой «сухой остаток» идеологии (мы называем его стереотипом), то в романах «фигура приговского монстра может быть прочитана как зловещее выражение Другого».¹⁴⁸ Вместе с Хабибуллиной¹⁴⁹ мы сомневаемся в том, что монстр у Пригова на самом деле – демоническое выражение Другого.¹⁵⁰ В романе «Катя китайская» главная героиня, упав в воду, переходит из мира реальности в «мир других мерностей и

¹⁴⁶ Пригов/Шаповал (2003, обложка).

¹⁴⁷ Голышко-Вольфсон (2010: 228).

¹⁴⁸ Голышко-Вольфсон (2017, 23).

¹⁴⁹ Хабибуллина (2013: 252).

¹⁵⁰ В отличие от Кукулина (2010: 568), Хабибуллина (2013: 254) настаивает на том, что роман Пригова не является деконструкцией модернизма в традиции постмодернизма, но представляет новую прозаическую поэтику. Ли Гэнь (2021: 113) пишет даже об эмигрантской травме Кати вследствие столкновения китайской и русской культур в жизни девочки.

преломлений»¹⁵¹, знаком которого является метафизическое существо: дракон.¹⁵² О монстрах сам Пригов пишет в «Квалификации зверей» вполне амбивалентно, если не положительно, как бы перенося свою собственную установку на художественный показ множества лиц шутливым образом:

Монстр — это зверь, живущий в зазоре всего логического
 Ему свойственно отбегание в сторону
 Человек мог бы позаимствовать у него принцип непривязанности¹⁵³
 Ему следует приписать индекс – 1 1 7 [...] ¹⁵⁴

9. Кантата Пригова «Это китайское» как звуко-поэзия с китайским имаготипом

Если в большинстве процитированных стихов преобладают иронически сломанные стереотипы, то в нашем последнем примере Пригов снова прибегает к возможности имаготипа. В 2002 году в швейцарском городе Базель он устроил звуко-поэтический перформанс.¹⁵⁵ Тот состоял из предложения «Завтра утром пойду на пруд, посмотрю, как рыбки золотые прозрачные в воде, взаимно переплетаясь, плавают» и рефрена «Это китайское». При этом звуко-поэтический перформанс становится документом зооморфной антропологии Пригова.¹⁵⁶

Этот эстетический поступок производится у Пригова на границе между литературой и музыкой. Способом повтора его звуко-поэзия практикует основной метрический прием обоих искусств, т.е. ритм и метр. Так как артефакт Пригова не произносится, но поется как речитатив, он мерцает между полями музыки и литературой. Мотив же золотых рыбок взят из архива визуальных культурных стереотипов о Китае.¹⁵⁷ Как мы увидим, их музыкальная реализация переведет этот стереотип в поле имаготипов.

¹⁵¹ Пригов (2007: 32).

¹⁵² В этом отношении монстр Пригова не далек от фигуры метаморфоз Виктора Пелевина. Однако «Священная книга оборотня» Пелевина (2021) отличается дзен-буддистской ориентацией мышления (ср. о дзен-буддизме у Пелевина Вэй Го 2018: 310). В статье о китайском романе Пригова Ли Гэнь (2021: 115) подчеркивает ассимиляцию героини именно к китайской культуре (например, введение в клановую структуру китайской семьи), развитие ее особенной наблюдательности при помощи Няни, и выявление «эмигрантской травмы» как главной темы романа.

¹⁵³ Т.е. открытость для многих возможностей!

¹⁵⁴ Пригов (2017: 529).

¹⁵⁵ Запись этой звуко-поэмы мне любезно предоставила Бригитте Обермайр, редактор собрания стихов (вышли восемь томов в издательстве Wiener Slawistischer Almanach).

¹⁵⁶ Ср. книгу Филиппа Коля (Kohl 2018) с тезисом о пост-гуманной зоо-биографической концепции Пригова.

¹⁵⁷ Золотая рыбка – самое старое домашнее животное, которое человек держит без практической выгоды, то есть из эстетических соображений; ср. Chen (1956).

Комментарии Пригова¹⁵⁸ к этому тексту, впервые опубликованные только в 2019 году, говорят о том, что перед нами «кантата» с названием «Китайское / Шутка / 1997», и подтверждают наш анализ. В этих заметках автор называет свой текст такой «шуткой про Китай», которая «не совсем шутка», потому что само «китайское» в его сущности «невоспроизводимое». «Китайское», по мнению субъекта прозаического «Предупреждения», отличается от русского именно тем, что оно «и в Японии – китайское», а русское только в «России русское, а в других местах – и не русское».¹⁵⁹ Это суждение утверждает, что чужое везде чужое, а собственное только у нас самих собственное. Джекоб Эдмонд назвал эту практику Пригова «переакцентуацией»¹⁶⁰ и связал ее с диалогизмом Бахтина.

После самого текста Пригов дает довольно точные советы об исполнении своей кантаты подчеркивая, что «[...] это китайское... – произносится столько раз, сколько указано в тексте¹⁶¹ и очень размеренно, с некой квази-китайской интонацией: это китайское, это китайское. Вот и все.»¹⁶² Здесь «квази-китайская интонация» представляет собой эпитому имаготипа. Это – довольно расплывчатое представление читателя / слушателя о том, как звучит в большинстве случаев незнакомая ему китайская речь. На самом деле, практически у каждого человека имеется такое интуитивное представление, хотя в каждом индивидуальном случае оно может отличаться от представлений других людей.¹⁶³

Словесное выражение «это китайское» образует стих, состоящий из двух дактилей. Так как в нем содержится слово «Китай», то при этом и название страны приобретает поэтическое качество. Кроме того, исполнитель перформанса как бы уподобляет выговор предикации «это китайское», подражая звучанию китайской речи в ушах русских. С точки зрения семиотики, перед нами принцип иконичности. Звуко-поэтическим образом вызывается как бы китайская речь, и поэт-певец в процессе говорения, мимикрируя, сам становится как бы китайцем или как минимум человеком, употребляющим квази-китайскую речь. Однако в китайском тексте Пригова мотив «китайского» манифестирует и практику саморефлексивной эстетической

¹⁵⁸ Пригов (2019а, 492).

¹⁵⁹ Это игровое размышление относится к тому обстоятельству, что наивные представители этноса придают своему этнониму обычно принципиально другое значение, чем этнонимам других народов.

¹⁶⁰ Эдмонд (2012: 21).

¹⁶¹ В тексте, состоящем из 69 слов, синтагма «это китайское» встречается двадцать два раза, т.е. она составляет больше четверти текста. В исполнении кантаты в Базеле синтагма встречается даже 24 раз.

¹⁶² Пригов (2019а: 493).

¹⁶³ Ср. Grübel (2023).

ценности. Рефлексивность выражается здесь начальными словами «Думаю» и «Придумал», которые в исполнении Пригова повторяются два раза:¹⁶⁴

Думаю <...> [, думаю, думаю, думаю] / Придумал <...> [, придумал, придумал, придумал] / Это китайское, это китайское, это китайское <, это китайское> //

Пойду <...> [, пойду, пойду, пойду] / Завтра <...> [, завтра, завтра, завтра] / Утром <...> [, утром, утром, утром] / На пруд <...> [, на пруд, на пруд, на пруд] / Это китайское, [это китайское, это китайское] / Это китайское, [это китайское, это китайское] // Посмотрю <...> [, посмотрю, посмотрю, посмотрю] / Как рыбки <...> [, как рыбки, как рыбки, как рыбки] / Золотые <...> [, золотые, золотые, золотые] / В прозрачной <...> [, в прозрачной, прозрачной,] / Воде <...> [, воде, ...де, ...де, ...де] /

Это китайское, это китайское, это китайское, это китайское // Взаимно переплетаясь <...> [, взаимно переплетаясь] / Плавают, плавают <, плавают > это китайское, / это китайское <, плавают >, это китайское, это китайское, плавают, / плавают, < плавают, плавают, это китайское, это китайское, / плавают, это китайское, плавают, плавают, это китайское, / это китайское это китайское...> / [Думаю / Придумал / Пойду / Завтра / Утром / На пруд / Посмотрю / Как рыбки / Золотые / Прозрачные / В воде / Взаимно переплетаясь / Плавают / Это китайское.]¹⁶⁵

В печатной версии этой «Шутки» (которая не совсем шутка!) автор добавляет к тексту в круглых скобках эпилог, который объясняет жанровые особенности этого пения-перформанса в стиле речитатива. Его жанровое определение «кантата» выделяет, с одной стороны, смешанный, словесно-музыкальный характер этого артефакта, а с другой – перформативный, а именно интонационное качество его звукового исполнения. При этом повторы задают стереотипный звуковой профиль перформанса, который завершается отождествлением синтагмы «это китайское» с эксплицитно присутствующей в мышлении говорящего, в квази-/псевдо-китайской манерой речи.¹⁶⁶ Кроме того, паратекст объясняет динамику перформанса, которую осуществляют подъем и угасание голоса исполнителя:

¹⁶⁴ По существу, кантата «Китайское» не может быть напечатана только буквами, ибо она представляет собой музыкальный акт. Ср. заметку Александра Жолковского (2006) о том, что Пригов долго не публиковал этот текст, поскольку это оральное сочинение. Недавно напечатанный текст на самом деле есть только либретто кантаты. Кстати, здесь глагол «думаю» выполняет на ментальном уровне функцию введения условности упомянутой выше конструкции для выражения предположения «[вот] скажем».

¹⁶⁵ По информации Фонда Пригова это чтение состоялось в июне 2002 года на Северном вокзале города Базель (Nordbahnhof/Gare du Nord, Basel). Отличия чтения Пригова от текста, напечатанного в книге «Места» (Пригов 2019а: 492-93) даются таким образом, что пассажи чтения, отсутствующие в книге включаются в угловые скобки и пассажи книги, отсутствующие в его базельском чтении (и предположительно позже добавленные) – в квадратные.

¹⁶⁶ Липовецкий (2010: 340), который читает эту кантату как стихи, рассматривает их как пример приговской «интимизации как растраты» в традиции Батая.

(Данное произведение есть кантата и исполняется с большим сонорным напряжением и повторением каждого слова типа: думаю, думаю – с повышением интонации и усилением голоса – думаю, думаю, думаю – постепенно успокаивается и утихает, возвращаясь к начальной интонации, затем следует пауза и все повторяется со следующим словом, слова же: это китайское... – произносится столько раз, сколько указано в тексте и очень размеренно, с некой квазикитайской интонацией: это *китайское*, это *китайское*. Вот и все).¹⁶⁷

Вследствие многократного повторения синтагма «это *китайское*» становится, как в заклинании, не только одним квази-сложным словом, но возрастающим образом и карнавально звучным имаготипом Китайского.

Посредством иронии жанровое имя «Шутка» ломает претензию на серьезное определение чужого как чужого. Это преломление касается и утверждения в начале текста, что китайское – это качество китайского *вне* Китая, а русское – качество русского именно *внутри* России.¹⁶⁸ Русский текст часто определяет свойство собственного этноса (т.е. как свое; ср. эксклюзивный топос «Русский мир») именно как качество собственного этноса, которое можно определить исключительно внутри него и таким образом лишается диалогической культурной реализации (в смысле Бахтина). Как (мнимое) существо чужого этноса этот текст утверждает такое качество, которое можно определить только лишь *вне* этого этноса. Это значит, что в отличие от этого, в китайском тексте Пригова чужое и свое не обратимы: действительное «свое» (как чужое) как бы находится исключительно в самой России.¹⁶⁹

Как показная артикуляция стереотипов Китая/китайца/китайского у Пригова через ее иронизацию ломает редукцию чужого (этноса) на одно единственное (часто отрицательное) качество, так и речитативный способ создания имаготипа китайского в его кантате своим более чем пятнадцатикратным повторением разрушает претензию и на уникальность этноса.

Можно рассматривать кантату «Это китайское» и как ответ Пригова на цикл стихотворений «Китайское путешествие» Ольги Седаковой, который

¹⁶⁷ Пригов (2019а: 493).

¹⁶⁸ Именно эта близость к «китайскому» как имаготипу и это отделение от «китайского» как стереотипа в цикле «Китайское путешествие» Ольги Седаковой (1986) оправдывает понимание приговской кантаты, как и его романа, как ответов на цикл стихотворений поэтессы, в которых китайское является метафизической дружостью самого поэтического субъекта.

¹⁶⁹ Принципиальное различие качества «своего» от качества «другого» лежит в основе диалогической философии Бахтина (2003), однако философ диалога рассматривает герметическую изоляцию своего от другого как лишение смысла. Припоминается в контексте сегодняшнего путинского империализма в отношении южных и западных соседей Российской федераций тот же самый габитус русских эмигрантов в тогдашнем Китае именно в отношении англичан (Пригов 2013: 696).

публиковался в 1986 году.¹⁷⁰ Он был написан в Азаровке, деревне близ Брянска, где находится дача (бывший дом бабушки и тети) поэтессы. Восемнадцать стихотворений этого цикла не являются плодом реального путешествия в Китай, как и чистым откликом детских воспоминаний (в отличие от Пригова, Ольга Седакова ребенком больше года жила в Пекине, в закрытой зоне для советских чиновников). Автор такими словами описала содержание топоса «Китайского» в этом тексте:

«Китайское» — это как бы путешествие в Рай, в некое эдемское состояние... Почему Китай?... Я не могу сказать, что воспоминания о Китае у меня остались ясными. Это скорее осязательные, тактильные ощущения, запахи... [...] восточная культура — это богатый и тихий мир, не экзотичный, но другой общечеловеческий путь развития, здесь природа познается, а не переделывается, здесь главное внимание, а не активность. Этот мир устроен тонко и кротко, и насилие здесь неуспешно.¹⁷¹

В 2001 году Пригов, создавая «новое» воплощение художника картины в словах (ср. о проекте множественной художественной самореализации Пригова Grübel 2019), называет самого себя «восточного старичка Дмитрия Александровича»,¹⁷² в котором (в соответствующем предуведомлении) им самим «видится *что-то китайское*», которое «летит» «в *Китай*». Однако, когда это китайское, т.е. воплощение самого автора-старика, возвращается оттуда, он/оно (знак иронии здесь отсутствует, потому что риторический прием сам собой подразумевается) становится «не столь внутренне-глубоким, как вечно пылающий глубокий нутряной мрак российский магический».¹⁷³ Снова стереотип (в этом случае автора-китайца, т.е. своего как чужого) отстоит от имаготипа (здесь знаков китайского), который все-таки возможен в видении чужого, и превращает (надменное) свое в (смирненное) чужое. Имагинативным полетом в Китай (т.е. общением с китайским) поэтический субъект окончательно освобождается от высокомерных претензий мрачной русской магии и от всякого ориентализма.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Седакова (2013а). Елена Зейферт (2018, 2019) исследует на материале стихотворений Александра Скидана, Наталии Азаровой, Александра Уланова и Владимира Аристового «как современные русские поэты, интересуясь китайской культурой, стремятся балансировать между европейской и восточной картинами мира. Однако возможности китайской поэзии они принимают не как экзотические, а как органические» (Зейферт 2019: 144-145). Кстати, романтический стереотип «органического» она в своей статье нигде не объясняет.

¹⁷¹ Бавильский/Седакова (2003).

¹⁷² Пригов (2019а: 504).

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Другие имаготипы китайцев предлагал с 1991 года русский поэт Олег Юрьев (2020: 104). В его поэме «Книга обстоятельств» китайцы являются в немецких поездах как странные райские птицы, которые прилетают и – улетают. Хотя в заглавии он их называет «Моими китайцами», кажется, что на самопонимание поэтического субъекта они не имеют никакого влияния.

Итак, в творчестве Пригова стереотипы обращения к Китаю, китайцу и китайскому разрушаются иронией, когда имаготипы тяготеют к серьезности шутки, которая «не совсем» шутка.¹⁷⁵ Это говорит о том, что и сами стереотипы других этносов смешны и существо этноса, если оно вообще есть, неуловимо и вследствие этого не воспроизводимо. Однако, рассматривая эти стереотипы как абстрактные конструкты и их преломления в конкретных имаготипах, мы узнаем много о других и еще больше о нас и наших напрасных устремлениях, обращаясь к другим, отделить чужое от своего и свое от чужого.

Литература

- Алексеев, И. (2020): Трансформация реалии как повествовательный прием на материале романа Д. А. Пригова «Катя китайская» // Уральский филологический вестник. № 3. 110-119.
- Алексеев, М. (1937): Пушкин и Китай // Пушкин и Сибирь. Иркутск. 108-145.
- Алексеев, М. (1979): Пушкин и Китай // Пушкин в странах зарубежного Востока. Москва. 55-92.
- Антонов, В. (2013): Китайский интерес Пушкина, или Как не состоялась поездка русского поэта в Поднебесную // Биробиджанская Звезда, 05.06.2013.
- Бавильский, Д. / Седакова, О. (2003): Шествие путём. Ольга Седакова отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. Часть вторая. http://www.litkarta.ru/rus/dossier/bavilskiy-sedakova-interview/dossier_2337/ [20.8.2024].
- Бахтин, М. (2003). Пространственная форма героя // Бахтин, М.: Собрание сочинение. Том 1. Философская эстетика 1920-х годов. Москва. 104-174.
- Бологова, М. (2010): Современная русская проза: проблемы поэтики и герменевтики. Новосибирск.
- Борухов, Б. 1993: Категория «как бы» в поэзии Д. А. Пригова // АРТ. Альманах исследований по искусству. Том 1. Саратов. 94-103.
- Векслер, Ю. (2010): Дмитрию Пригову... 70 лет. <https://www.svoboda.org/a/2212729.html> [23.12.2017].
- Витте, Г. (2010): «Чего бы я с чем сравнил»: поэзия тотального обмена Дмитрия Пригова // Евгений Добренко (и др., ред.), Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов. (1940–2007). Москва. 106-122.

¹⁷⁵ В какой мере заимствованный из теории партизана К. Шмитта (1963) «партизанский логос» Пригова (Кукулин/Липовецкий 2021) и его эстетическая антропология преломлены иронией и карнавальностью и как она соотносится с его топосом Китая, надо еще изучать. Однако уже сейчас вполне ясно, что нечеловеческому действию партизана «Сжигать все до последней птицы» (Пригов 2013: 512-13) противодействует приговский человеческий китайский быт: «ем китайский ван-тон суп» (Пригов 2013: 525).

- Го, В. (2018): Китайские образы и темы в русской литературе на примере творчества В.О. Пелевина // Русская литература XX–XXI веков как литературный процесс (проблемы теории и методологии изучения). Москва. 309-310.
- Голубев, А. (2008): Советское общество и «военные тревоги» двадцатых годов // Отечественная история. № 1. 36-58.
- Голышко-Вольфсон, Д. (2010): Место монстра пусто не бывает. (Божественное и чудовищное в теологическом проекте Д. А. Пригова) // НЛЮ. 105. № 5. 221-236.
- Голышко-Вольфсон, Д. (2017): Место монстра пусто не бывает. // Дмитрий Пригов, Монстры. Чудовищное/трансцендентное. Москва. 10-39.
- Горалик, Л. (2015): Вот скажем. ebook.
- Гройс, Б. (1991): «Московский концептуализм, или Репрезентация сакрального» // Гройс, Б.: Утопия и обмен. О новом. Москва. 1993. 304-310.
- Грюбель, Р. (2013): Поэтический дневник Дмитрия Пригова: самозащита от истории // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. München и др. 323-346.
- Гумилев, Н. (1989): Избранное. Москва.
- Гусейнов, А. (2015): История этических учений. Москва.
- Гень, Л. (2021): Отражение судьбы эмигранта в образе главной героини романа Д. А. Пригова *Катя китайская* // Litera. № 6. 108-115.
DOI: 10.25136/2409-8698.2021.6.35899.
URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35899 (12.5.2024).
- Дашевский, Г. (2007): Безличный опыт. Григорий Дашевский о «Кате китайской» Дмитрия Александровича Пригова.
<https://www.kommersant.ru/doc/822631> [13.12.2017].
- Евтушенко, Е. (1967): Братская ГЭС. Москва.
- Жолковский, А. К. (2006): Памяти Пригова. <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/zv135> [12.4.2021].
- Жолковский А. К. (2009): Новый авангард — новая классика (Лосев, Седакова, Лимонов). <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib218> [16.11.2023].
- Зейферт, Е. (2018): Китайское в новейшей русской поэзии: синхронная многомерность, идеограмма и взаимообогащение художественных элементов // НЛЮ. № 6. 250-265.
- Зейферт, Е. (2019): Влияние китайской культуры на художественное пространство в новейшей русской лирике (на материале поэзии Н. Азаровой и А. Скидана) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». № 2. Ч. 2. 143-155.
- Искандер, Ф. (2003): Собрание в двух томах. Том 1. Путь из варяг в реки. Москва.
- Кабаков, И. (2008): Д. А. Пригов и его «безумная искренность».
<http://os.colta.ru/art/events/details/962/> [14.3.2021].
- Капинос, Е. / Проскурина, Е. (2020): «Любите Россию!»: русский Харбин в воспоминаниях Н. Николаевой // Вестник НГУ. Серия: История, филология. Т. 19, № 9: Филология. 114–125.
- Капинос, Е. (2020): Русский Китай в последнем романе Д. А. Пригова. // Сюжетология и сюжетография. № 1. 146-165.
- Кормер, В. (1987): Наследство. Роман. Франкфурт-на-Майне.

- Кондаков, Б. / Красноярова, А. (2017): «Китайский текст» русской литературы (к постановке проблемы) // Казанская наука. № 9. 34-38.
- Кондаков, Б. (2020): Восточная эмиграция в русской литературе // Филология в XXI веке. № 1 (5). 132-143.
- Красноярова, А. (2019): Китайский текст русской литературы. Дисс. Канд. Филол. Наук: 10.01.01. Перм.
- Кукулин, И. (2010): Явление русского модерна современному литератору: четыре романа Д. А. Пригова. // Е. Добренко (и др., ред.), Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов. (1940–2007). Москва. 566-612.
- Кукулин, И. / Липовецкий, М. (2021): Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова. Москва.
- Кушнер, А. (2016): В Китае. Стихи. // Звезда. № 1.
<https://magazines.gorky.media/zvezda/2016/1/v-kitae.html> [20.10.2022].
- Лебедева, Н. (1999): Пушкин в Китае // Россия и АТР. Russia and the Pacific. Владивосток. № 2. 66-69.
- Ленин, В. (1970): Полное собрание сочинений. Издание 5. Том 42. Москва.
- Липовецкий, М. (2010): Пригов и Батай. Эстетика системной растраты // Добренко, Е. (и др., ред.): Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов. (1940–2007). Москва. 328-348.
- Липовецкий, М. (2013): Практическая «монадология» Пригова // Пригов, Д.: Монады. Как-бы-искренность. Собрание сочинений в пяти томах. Москва. 10-45.
- Липовецкий, М. (2019): Искусство быть другим // Пригов, Д. (2019а): Места. Москва 10–46.
- Липовецкий, М. / Кукулин, И. (2019): Искусство Предпоследних истин // Пригов, Д. (2019б): Мысли. Москва. 10-46.
- Липовецкий, М. / Кукулин, И. (2020): Перформативное письмо Пригова: Как сделано «Куликово поле» // Цирк "Олимп"+TV. № 33 (66).
<https://www.cirkolimp-tv.ru/category/30-63> [12.4.2023].
- Медведева, Н. (2008): Образ *Китая* в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». № 1. 53-71.
- Мухамеджанов М. М. (2008): Коминтерн: Страницы истории // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6. История. http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/6/Mukhamedzhanov_Komintern/#_ednref75 [14.3.2022].
- N.N. (2018): «СМИ узнали о мотивах повредившего картину Репина в Третьяковке» // Известия. <https://iz.ru/748236/2018-05-26/smi-uznali-o-motivakh-povredivshego-kartinu-repina-v-tretiakovke> [20.2.2020].
- Обермайр, Б. (2003): «Пушкин – это был Ленин моего времени», или: от Пушкина к милиционеру, // Пригов, Д. (2003). 213-219.
- Пелевин, В. (2021): Священная книга оборотня. Москва.
- Погорелова, И. (б.г.): «Концептуальный эксперимент Д. А. Пригова: испытание трех типов европейского искреннего письма».
http://www.pglu.ru/upload/iblock/564/kontseptualistskiy-eksperiment-prigova-trilogiya_.pdf [12.12.2017].

- Поляков, О. / Полякова, О. (2013): Имагология. Теоретико-методологические основы. Киров.
- Пригов, Д. (1980): АЗБУКА1. <http://www.prigov.ru/bukva/azbuka01.php> [12.2.2021].
- Пригов, Д. (1982): Собрание стихов. Том 6. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. 87. München / Berlin / Leipzig / Washington.
- Пригов, Д. (1984): АЗБУКА 13. // <http://prigov.ru/bukva/azbuka13.php> [14.2.2018].
- Пригов, Д. (1988): «Москва и Москвичи» // Родник. №. 12. 78-79.
- Пригов, Д. (1993): «обаяние усталого письма». // <https://www.tema.ru/rrr/litcafe/prigov/1993.html> [12.11.2018].
- Пригов, Д. (1996а): Собрание стихов. Том 1. Вена.
- Пригов, Д. (1996б): Дмитрий Александрович Пригов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. // Топос. Литературно философский журнал. 19.06.2006. <https://www.topos.ru/article/4760> [20.3.2023].
- Пригов, Д. (1997а): Советские тексты. СПб.
- Пригов, Д. (1997б): Собрание стихов. Том 2. Вена.
- Пригов, Д. (1997в). Из цикла «IV. Органы власти» // Дмитрий Пригов: Написанное с 1975 по 1989. Москва: НЛЮ. <http://www.vavilon.ru/texts/prigov4-4.html> [31.10.2017].
- Пригов, Д. (1999): Андеграунд, переходящий в Интернет. Записал Михаил КОКО. <http://binokl-vyatka.narod.ru/B1/prigov.htm> [23.9.2017].
- Пригов, Д. (2001а): Исчисления и установления. Стратификационные и конверсионные тексты. Москва.
- Пригов, Д. (2001б): Только моя Япония (непридуманное). Москва.
- Пригов, Д. (2003): Собрание стихов. Том 4. Вена.
- Пригов, Д. (2007): Катя китайская (чужое повествование). Москва.
- Пригов, Д. (2008): Граждане! Не забывайте, пожалуйста! Работы на бумаге, инсталляции, книга, перформанс, опера и декламация. Московский музей современного искусства, 13 мая – 15 июня 2008-о года. Каталог выставки. Москва.
- Пригов, Д. (2013): Монады. Москва.
- Пригов, Д. (2015): Собрание стихов. Том 6 (1982). Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 87. München / Berlin / Leipzig / Washington.
- Пригов, Д. (2016): Москва. Москва.
- Пригов, Д. (2017): Монстры. Москва.
- Пригов, Д. (2019а): Места. Москва.
- Пригов, Д. (2019б): Мысли. Москва.
- Пригов, Д. (2024): Инсталляция // <https://readli.net/chitat-online/?b=85674&pg=1> [12.4.2024].
- Пригов, Д. (б.г. а) АЗБУКА2. <http://prigov.ru/bukva/azbuka02.php> [12.4.2018].
- Пригов, Д. (б.г. б): АЗБУКА 13 (пьеса). // <http://prigov.ru/bukva/azbuka13.php> [14.2.2018].
- Пригов, Д. (б.г. в): Органы власти. <http://www.vavilon.ru/texts/prigov4-4.html> [14.2.2018].
- Пригов, Д. / Шаповал, Сергей (2003): Портретная галерея Д.А.П. Москва.
- Путин, В. (2021): «Об историческом единстве русских и украинцев». <http://www.kremlin.ru/events/president/news/66181> [14.8.2024].

- Пушкин, А. (1937а): «К Наталье». // Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений. Том 1. Москва. 6-7.
- Пушкин, А. (1937б): «Руслан и Людмила». // Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений. Том 4. Москва. 2-87.
- Пушкин, А. (1937в): Евгений Онегин. Пушкин, А. С., Полное собрание сочинений. Том 6. Москва. 219-220.
- Рассохин, П. (2018): Пословицы и поговорки народов мира. Часть 1. Москва.
- Решетников, К. (2005): «Я живу в еще не существующем времени.» (Интервью Д. А. Пригова). Газета 2005. 2 ноября.
<https://www.peoples.ru/art/literature/poetry/contemporary/prigov/interview1.html>, [2.12.2022].
- Розанов, В. (1912): Опавшие листья. Санкт Петербург.
- Рубинштейн, Л. (2000): Работник культуры. // Итоги. <https://stengazeta.net/?p=10003577> [24.3.2023].
- Рылев, К. (2011): Завещание Пригова. <http://www.peremenu.ru/book/vh/546> [20.11.2017].
- Седакова, О. (1994): Стихи. Москва.
- Седакова, О. (2010а): Пруд говорит. Китайское путешествие // О. Седакова, Стихи. Москва. 325-344.
- Седакова, О. (2010б): «Поэзия — противостояние хаосу». Интервью от 28 мая 2010 года. // <https://omiliya.org/article/olga—sedakova—poeziya—protivostoyanie—khaosu—olga—balla.html?ysclid=lg0yulp2a5183280703> [03.02.2024].
- Сигей, С. (1991): Краткая история визуальной поэзии в России // Литература после живописи: Ученые записки Ейского историко-краеведческого отдела живописи и графики. Ейск. 9-14.
- Силантьев, И. / Капинос, Елена / Лощилов, Игорь (ред.) (2020): Русский Китай и Дальний Восток. СПб. 2020.
- Сорокин, В. (1999): Голубое сало. Москва.
- Топоров, В. (1995): Петербург и «Петербургский текст» // Топоров, В. Н.: Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. Москва. 259-367.
- Хабибуллина, М. (2013): Репрезентация «культурного иного» в романе Д. А. Пригова «Катя Китайская» // Политическая лингвистика. № 4. 251-254.
- Хрущева, Т. (2016): Роль стереотипов в межкультурной коммуникации (на примере гетеростереотипов о русских и китайцах) // <https://scipress.ru/philology/articles/rol-stereotipov-v-mezhkulturnoj-kommunikatsii-na-primere-geterostereotipov-o-russkikh-i-kitajtsakh.html> [12.2.2024].
- Цихуэй, Чж. (2016): Образ Китая в поэзии А. С. Пушкина // Китай: история и современность: материалы IX междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 21–23 октября 2015 г. Екатеринбург. 198-202.
- Черныш, Н. (2017): Путешествие Ольги Седаковой по «Книге перемен» // Sanders, S. и др. (ред.): О. Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Москва. 401-432.
- Чумаков, А. Н. / Ли, Х. (отв. ред.) (2012): Теория и практика российско-китайских отношений. Москва.
- Цветаева, М. (1988): «Поэма конца» // Цветаева, М.: Сочинение в двух томах. Том 1. Москва. 417-438.

- Цзоу, С. (2023): Изображение Китая в русской поэзии: Китайское путешествие О. А. Седаковой // *Litera*. № 10. 258-268.
- Эдмонд, Дж. (2012): Дмитрий Пригов и межкультурный концептуализм // *НЛО*, 118. № 6. 218-246.
- Эпштейн, М. (1987): Образ // *Литературный энциклопедический словарь*. Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. Москва. 252-257.
- Эпштейн, М. (2019): *Постмодернизм в России*.
- Юрьев, О. (2020): *Книга обстоятельств. Три поэмы*. Москва.
- Ямпольский, М. (2016): *Пригов. Очерки художественного номинализма*. Москва.
- Blioumi, A. (2002): *Imagologische Images und imagotype Systeme: Kritische Anmerkungen*. In: *Arcadia* 37 (2). 344-357.
- Chashchin, K. (2014): *Russians in China. Genealogical index (1926–1946)*. New York. (Russian Edition)
<https://books.google.de/books?id=c9MwBQAAQBAJ&pg=PA121&dq=Георгий+Аполлонович+Буров&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewiY5tmzhaLfAhVQa1AKHct2CR8Q6AEIKzAA#v=onepage&q=Георгий%20Аполлонович%20Буров&f=false> [20.3.2018].
- Chen, Ch.-H. (1956): A history of the domestication and the factors of the varietal formation of the Common Goldfish, *Carassius auratus* // *Scientia Sinica* № 5. 287-322.
- Dikötter, F. (2010): *Mao's Great Famine: The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958–62*. London, New York.
- Dikötter, F. (2013): *The Tragedy of Liberation: A History of the Communist Revolution, 1945–1957*. London, New York.
- Dikötter, F. (2016): *The Cultural Revolution. A People's History, 1962–1976*. London, New York.
- Dukić, D. (2012): *Imagology today: Achievements, Challenges, Perspectives: Imagologie heute: Ergebnisse, Herausforderungen, Perspektiven (Aachener Beiträge zur Komparatistik)*.
- Etkind, A. (2023): *Russia against Modernity*. Cambridge.
- Favie, H. (2015): *Calligraphie créative: les lettres voyagent*. Paris.
- Florack, R.: *China-Bilder in der deutschen Literatur? Überlegungen zur komparatistischen Imagologie*. In: Zhang, Y. / Kemper, H.-G. / Thomé, H. (Hg.): *Literaturstraße: Chinesische-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*. Bd. 3. Beijing. 27-45.
- Grübel, R. (2006): *Stereotypen und Imagotypen in Vasilij Rozanovs Deutschlandbild*. In: Hahn, Hans-Hennig / Mannová, Elena (Hg.): *Nationale Wahrnehmungen und ihre Stereotypisierung. (=Beiträge zur historischen Stereotypenforschung)*. *Stereotypen in Kultur und Geschichte*. Frankfurt a.M. 319-369.
- Grübel, R. (2012): *Imagotypen in der russischen Literatur: Identität, Transitivity, Alterität*. In: Hansen-Kokoruš, Brigitte (u.a., Hg.): *Sprachbilder und kulturelle Kontexte*. St. Ingbert. 21-38.
- Grübel, R. (2013): *Namen in den literarischen Medien Lyrik, Prosa und Drama. Das Beispiel der Namenpoetiken in den Werken von Dmitrij Aleksandrovič Prigov*. In: Freise, Matthias (Hg.): *Namen in der russischen Literatur. Imena v ruskoj literature*. Wiesbaden. 237-266.
- Grübel, R. (2019): *Leben als multipler künstlerischer Selbst-Entwurf: Inter-, Cross- und Multimedialität in Dmitrij Prigovs autobiographischen Texten, Bildern und Performances*. In:

- Howanitz, G. / Jandl, I. (Hg.): Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 96. 17-56.
- Grübel, R. (2023): Xenoglossie – Konzept und Bild einer unbekanntenen Sprache. Zu Begriff und Vorstellung von einer fremden, nicht beherrschten Sprache. In: Bartels, H. / Menzel, Th. / Zeller, J.P. (Hg.): Einheiten in der Vielfalt von Slavistik und Osteuropakunde. Lausanne (u.a.). 141-174.
- Harth, D. (1995): Über die Bestimmung kultureller Vorurteile, Stereotypen und images in fiktionalen Texten. In: Kubin, Wolfgang (Hg.): Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne. Deutschland – China im 20. Jahrhundert. Darmstadt. 17-42.
- Harth, D. (1995): China – ‚Monde imaginaire‘ der europäischen Literatur. In: Ders. (Hg.): Fiktion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik. Frankfurt a.M. 203-223.
- Hong Kingston, M. (1976): *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*. New York.
- Hu, N. (2010): The Hyphenated Identity of the ‚I‘ Narrator as Chinese-American in „The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts“. *Vaasa*.
- Husserl, E. (1973): Zur Phänomenologie der Intersubjektivität, Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929–1935. Edmund Husserl, Gesammelte Werke. Bd. 15. Dordrecht.
- Husserl, E. (1973): Cartesianische Meditationen, hrsg. von S. Strasser, *Husserliana* Bd. I. Dordrecht // Husserl, E.: HUA 1, 131.
- Jacobson, J. (1994): *When the Soviet Union Entered World Politics*. Berkeley.
- Jang, G.-R. (1985): Cathay reconsidered. Pound as inventor of Chinese poetry. In: *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*. 14. 2-3. 351-362.
- Kant, I. (1795): *Zum ewigen Frieden*. Königsberg.
- Kohl, P. (2018): *Autobiographie und Zoographie. Dmitrij A. Prigovs späte Romane*. Berlin/Boston.
- Lee, J. (2017): Д. А. Пригов и проект тотального видения. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1. 187-214.
- Liu, J. (2021): Die westlichen Chinabeschreibungen in der literarischen Nonfiction am Anfang des 21. Jahrhunderts. Eine stilistische Perspektive. *Phil. Diss. München*.
- McManus, T. (2007): *The Radical Field: Kenneth White and Geopoetics*. Dingwall.
- Obermayr, B. (1997): „Dichtung als Möglichkeit, sozusagen“. In: Д. Пригов, *Собрание стихов. Том 2*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 43. Wien. 299-324.
- Obermayr, B. (2001). Demystifikation der Autorfunktion bei D. A. Prigov. In: Frank, S. / Lachmann, R. / Sasse, S. (u.a.) (Hg.): *Mystifikation – Autorschaft – Original*. Tübingen. 283-311.
- Olschowsky, H. (1989): Poetische Bilder von Polen. In: *Sinn und Form* 41. 661-679.
- Olschowsky, H. (1996/97): Eigenbilder – Fremdbilder. Wie Loest und Enzensberger Polen sehen. In: *Ansichten. Jahrbuch des deutschen Polen-Instituts*. 20-31.
- Olschowsky, H. (1999): Wie lassen sich nationale Stereotype abrüsten?. In: *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Wolfgang Kissel, Franziska Thun und Dirk Uffelmann. Würzburg.
- Olschowsky, H. (2001): Die Literatur und das nationale Stereotyp. Tadeusz Różewicz und die Deutschen. In: Hahn, Hans Henning (Hg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte: Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*. Frankfurt a. M. 415-434.

- Pound, E. (1986): *Cantos*. New York.
- Qian, Zh. (2003): *Ezra Pound and China*. Ann Arbor.
- Rimpau, L. (2008): *A noir – O bleu! Von Laut und Schrift zur Fläche. Joan Miró und die „peinture poétique“*. In: *Zeitschrift für Katalanistik*, Bd. 21. 121-150.
- Sagramoso, D. (2020): *Russian Imperialism Revisited: From Disengagement to Hegemony*. Abingdon / New York.
- Schmitt, C. (1963): *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin.
- Schweiger, I. (2007): *China*. In: Beller, M. / Leerssen, J.: *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Critical survey*. Amsterdam. 126-130.
- Stahl, H. (2023): *Russischer Kulturimperialismus und seine Subversion: Ivan Volkovs „Mazepa“ und Aleksandr Puškins „Poltava“*. In: *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*. Bd. 10. 209-235.
- Uffelmann, D. (2013): *The Chinese Future of Russian Literature*. In: Roesen, T. / Uffelmann, D. (Hg.): *„Bad Writing“ in Sorokin’s Oeuvre. Vladimir Sorokin’s Languages. (=Slavica Bergensia 11)*. Bergen. 170-193. <http://boap.uib.no/books/sb/catalog/view/9/8/168-1>. [12.10.2017].
- Van Herpen, M. (2015): *Putin’s Wars: The Rise of Russia’s New Imperialism*. Lanham/Boulder/New York/London.
- Voltrová, M. (2015): *Das Bild, das Image, das imagotype System, Imagotyp, Imagotypie*. In: Voltrová, M.: *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie*. Berlin. 27-28.
- Willhardt, J. (2021): *Imatotype, Stereotype und Topoi*. In: Willhardt, J. (Hg.): *Kulturbegegnung mit dem Orient*. Berlin/München/Boston. 15-16.
- Zitzewitz, J. von (2015): *Olga Sedakova’s Journey Poems: The Spirituality of Form*. In: *Literature & Theology*. 29. 2. 183-189.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Platt, Kevin M. F.: Performative Translation: Latvia's Orbita

Group as a Post-Monolingual Heterotopia. In: IZfK 12 (2024).

199-226.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-2a27-4f3e

Kevin M. F. Platt

Performative Translation: Latvia's Orbita Group as a Post-Monolingual Heterotopia

The Orbita multimedia and poetry collective, based in Riga, Latvia, has succeeded in making poetry written in Russian an integral part of the Latvian cultural and literary scene, despite the burden borne by Russian language and culture in this society as a result of still unsettled and contested histories of Russian and Soviet imperial domination and cultural imperialism. The article explains this achievement as resulting from the Orbita collective's practices of "performative translation," which make translation a highly visible and central element of various forms of artistic activity, including multimedia installations, book publishing, video poetry, public performance, proper, and more. In traditional cultural configurations, translation is thought to transfer the essential features or the spirit of a text from one literary language to another in a manner that makes possible the translation's readers' sense of unmediated contact with the original. Such a conception of translation supports the monolingual paradigm – the cultural ideology of separate and distinct national languages – and the political actualities to which it corresponds. Orbita's practices of performative translation, in contrast, create a multilingual heterotopia in which the actuality of translation as mediation is rendered visible, the boundedness and distinctiveness of national literary languages is undermined, and the social necessity and ubiquity of acts of translation is brought to the fore.

Keywords: Orbita, translation, performance, postmonolingual, Latvian poetry, Russian poetry, Russophone poetry

Compatriots of every country, translator-poets, rebel against patriotism! Do you hear me! Each time I write a word, a word that I love and love to write; in the time of this word, at the instant of a single syllable, the song of this new International awakens in me.

Jacques Derrida, “Monolingualism of the Other,
or The Prosthesis of Origin”

I know – the only thing that cheers up the gang from Tallinas St. is a big car racing by at excessive speed, and behind the wheel is a young courtier, explaining in Latvian the pleasures of purchase by credit... “By the way, better not to walk here after dark...” ...when on a fixed, even if modest, income. “But in a certain southern country there’s a special agency, which secretly scatters small change across the morning cities... I read about it in the papers... And so it costs the government next to nothing to keep people in a good mood,” he sums up joyfully. “I tell you, the bureaucratic profession one way or another leads to moral collapse,” the correspondence student of the St. Petersburg Academy of the Arts draws his conclusions with no thought for the car’s driver.

Everyone laughs a bit, to defuse a possible conflict... In silence we cross Čaka St. on yellow. We’ll ride together for five more minutes. The driver flips on the radio... After the news, I ask Imant, sitting there silently, what he, as a veteran designer, prefers – PC or Mac? He replies, in pretty good Russian, that he stopped seeing it in such stark terms a while back, but he only works on a Mac.

“We just don’t have any PCs at the agency...” “...I’ll get out by the old Rigas Modas building...”

“...By the way, how do Russians... I mean...” he wants to ask something about the peculiarities of PCs, but mixes up computers with my nationality and breaks off..

“Funny,” from the front seat the student jumps in on the awkward moment, “I noticed long ago that when someone names your nationality in a different language or with an accent, it always sounds sort of insulting, yeah... Or when you yourself say ‘Gypsy,’ there’s no terminological neutrality, you know? And with Chukchis, forget about it...” :)

He stops, expecting we’ll laugh... A familiar song begins in the silence. But the gang from Tallinas St. can be cheered up only by a huge Jeep, racing along in the late evening at excessive speed.

Я знаю – шпану с улицы Таллинас развеселит только большая машина, мчащаяся мимо слишком быстро, за рулем которой молодой придворный рассказывает нам на латышском об удовольствии от приобретений в рассрочку... «Здесь, кстати,

лучше не ходить ночью...» ...при постоянном, пусть даже небольшом, доходе.

«А в какой-то стране на юге существует специальная служба, она тайно разбрасывает мелкие монеты в утренних городах... Читал об этом в новостях...

Так что хорошее настроение людей почти ничего не стоит властям», – радостно подводит он итог. «Я же говорю, чиновничья профессия так или иначе ведёт к нравственному распаду», – ничуть не стесняясь хозяина машины,

делает свои выводы заочный студент Петербургской академии художеств. Все коротко смеются, чтобы смягчить возможное столкновение... В тишине пересекаем Чака на желтый. Минут пять нам еще по пути. Хозяин включает радио...

После новостей спрашиваю Иманта, молчащего рядом, что он, как матерый дизайнер предпочитает – РС или Мас? На неплохом русском он отвечает, что уже давно не поддерживает такой конфронтации, но сам работает только на Мас'е.

«Просто в агентстве у нас нет РС...» «...Я выйду возле бывшего Ригас Модес...»

«...А, кстати, как русские делают... То есть...», – он хочет спросить что-то об особенностях РС, но путает компьютеры с моей национальностью и отсекается...

«Забавно», – с переднего сиденья подхватывает неловкость студент:

«Давно уже заметил, что собственная национальность, названная на другом языке

или с акцентом, всегда звучит как-то оскорбительно, да... Или сам скажешь: цыган,

и нет уже той словарной нейтральности, правда? А чукча, так вообще...» :))

Он смолкает, ожидая нашего смеха... В тишине начинается всем известная песня.

Но угрюмую шпану с улицы Таллинас развеселит только огромный джип, мчащийся поздним вечером слишком быстро.

Artur Punte, “I know – the only thing that cheers up the gang from Tallinas St...,” 2002

I. Local, yet Deterritorial

In the summer of 2019: my daughter and I attended a concert of the Riga-based avant-rock group Nikto.¹ At the bar, no one was ordering drinks in Russian. The

¹ Some material included in this article was adapted from *Border Conditions: Russian-Speaking Latvians between World Orders*, by Kevin M. F. Platt, a NIU Press book published

audience was ethnically mixed, tilting heavily to Latvian, but even the local Russophones were speaking primarily in Latvian, as is generally the case on the young and cool scene in Riga. While it is impossible to draw totalizing conclusions, exclusively or dominantly Russian-language contexts in Riga, of whatever generation, tend to map onto culturally conservative and Russia-identified spaces and circles. Although they may broadcast the show-business glamour of the New Wave Competition of Young Performers, a Russian-centric pop music event that took place on the Latvian seashore in Jūrmala from 2002-2014 and one of the most prominent Russophone Latvian cultural happenings of those years (a project of the Russian television industry, it should be mentioned), which I have discussed elsewhere, such contexts are typically not what a young person could call “cool,” and often shade over into the decidedly frumpy.² Russian language and culture, displaced by the Soviet civilizational breakup, extending across the borders of time and space into present-day Latvia, often appears by its geographical and temporal position to be cast in the role of belatedness, rendering even glamour, when pronounced in Russian, only a faded memory of past fashionability. The obverse, also non-totalizing rule that was in evidence at the Nikto concert: if you go to a cool scene in Riga these days, it is *almost* certain to be characterized by Latvian language use, regardless of the degree to which Russian-speakers are present. This tendency is especially pronounced in younger crowds, where the results of nearly three decades of intent transformation of educational policy have resulted, at last, in practically universal bilingualism among local Russian-speakers. But let’s unsettle these equations. Strikingly, the main act that night was in Russian. Nikto, which spells its Russian name (meaning “no one”) in Latin characters, is comprised of Russian-speaking Latvians and its songs are all in Russian. Even more striking: in this context, the fact that the group sings in that otherwise uncool language only seemed to work towards an increase in its ‘coolness dither.’

Later the same summer, on an evening walk in Jūrmala with the Russophone Latvian poet Semyon Khanin, distant sounds of peculiar, almost operatic singing distracted us from our conversation (about poetry translation – what else?). We navigated towards the sound and soon found ourselves gazing over a picket fence at a housewarming party in the manicured yard of a large and comfortable, newly constructed summer home. The sounds we had heard were from the performance of a live band playing synth pop to entertain a crowd of fashionably dressed thirty-somethings, sipping cocktails and eating modernistic hors d’oeuvres. Khanin recognized the singer, who waved us into the party, where the host welcomed us when he learned we were ‘with the band.’ Once again, conversation among the guests was almost exclusively in Latvian, but the enter-

by Cornell University Press. Copyright (c) 2023 by Cornell University. Included by permission of the publisher.

² On the New Wave festival, see: Platt (2013a: 447-469).

tainment was not. The performer was Vladislav Nastavshev, the acclaimed Russophone Latvian theater director, and the songs were his original settings of classics of Russian Silver Age poetry, beloved of the 'cultured' late Soviet intelligentsia – Marina Tsvetaeva, Sergei Esenin, Aleksandr Blok, Boris Pasternak, Anna Akhmatova, and others – in a performance style that sounded alternately like a revival of British New Wave and a Dua Lipa track.

The highly complex history and contemporary state of language politics in Latvia may be summed up in brief with recognition that Russian language use remains a highly politicized open question, as a result of decades of Russian cultural imperialism under the guise of Russophone "all-Soviet" cultural norms and institutional hierarchies, followed by what the political scientist Michelle Commercio has described as post-Soviet "antagonistic nationalization" intended to reestablish the priority of Latvian language and culture.³ Russian language and culture in Latvia has gone through many ups and downs since 1991, but the upshot at present is that it remains a problem – the language of the former occupier and a violently aggressively looming neighboring state, subject to regulation and limitation that continues to sit poorly with the large proportion of the population for which it is native. In 2012, a referendum to make Latvian a second language of state was soundly defeated, leading Anna Stroi, a multilingual, committed Latvian citizen and member of Latvia's bilingual journalistic establishment who once considered a career in local politics, to comment to me with some bitterness that "my language is and will remain an enemy language here." Yet as the two examples above make plain, Russophone culture is not always and everywhere in Latvia condemned as such. Sites of Russophone cultural production here are not always configured, like the New Wave Competition, as a separate zone of Russianness, standing apart from Latvian-speaking society. Yet what makes it possible for Russophone culture to exit such zones, given the historical burden and contemporary politics of language use? How do artists like Nikto and Nastavshev position Russian language and culture to render them not only acceptable forms of artistic expression, but even especially cool? What makes it possible for hip young Latvians to vibe to the poetry of Aleksandr Blok?

Many, perhaps most Russophone cultural actors and projects in Latvia persist under the spell of a lost unity with an imagined whole of Russian culture, centered on Moscow. Often, such projects are confounded by the actuality of Russophone Latvian culture, sundered from the Russian Federation, displaced, hybridized, and fragmentary. One might propose that Nastavshev and Nikto, in contrast, adopt an alternative stance of embracing the status of hybrid, dislocated fragment, rather than mourning a lost whole. Yet we should also observe that neither entirely breaks ties with 'mainland' Russian culture to become some-

³ Commercio (2010). For an earlier account of the status of Russian language and identity in independent Latvia, see Laitin (1998). See also: Platt (2013b: 271-296); Platt (2015: 305-326).

thing new and different in Latvia. To take only the case of Nastavshev, his biography has taken him from a childhood in Riga, to university education in St. Petersburg, studying with the legendary Russian director Lev Dodin, to a degree in directing in London. Following some early directorial work in London, he returned to make his name in Riga, but his activity and fame soon extended emphatically back into the Russian Federation, where he has directed productions in Moscow's cutting-edge Gogol Center, overseen by the celebrated and legally embattled Kirill Serebriannikov, and where he engaged in the creation of major productions for the Bolshoi Theater. His résumé of projects combines classics of world literature (Tennessee Williams, Federico García Lorca) with legendary Russian outsiders (Mikhail Kuzmin) and émigrés (Ivan Bunin). If Nastavshev enacts a hybrid, dislocated, or fragmentary conception of Russian culture, it is also a peculiarly cosmopolitan version of the fragment, one that competes with the 'whole and the integral' Russian culture on its home turf.

At base, what is at issue here is a problem not of parts and wholes, but rather of the limitations of those metaphors of spatiality and unity as applied to languages, national cultures and their geopolitical positions. Over the last half-decade, I collaborated with a disciplinarily diverse group of specialists to investigate various cases of Russian and Russophone cultural activity outside of the Russian Federation and its predecessor states, which led to the 2019 volume "Global Russian Cultures." As we concluded, "both within and without the Russian Federation, Russian culture is fragmented and multiple, and everywhere it is the object of diverse and contradictory institutional, political, and economic forces that seek to define and constrain it."⁴ Yet also, all contested, local Russian and Rusophone cultures are equally global. In Maria Rubins's formulation, "Remaining in dialogue with metropolitan culture and the national tradition, local cultures simultaneously transcend them, engage in transnational conversations, and create constellations out of diverse aesthetic and ideological vocabularies."⁵ Our project sought to explode the ideology that naturalizes cultural life as singularly defined within politically circumscribed territories – that holds that Russian culture, naturally, is a "thing" made in Russia – describing all else as diasporic, migrant, displaced, or adulterated. In a post-imperial world, where multiple states include significant populations of Russian-speakers, it is an accident of fate and a reflection of the workings of power that grant the Russian Federation and those who exert hegemonic control over its public life the apparent right to represent the root, whole, or essence of Russian culture. Articulations of Russianness positioned outside of the Russian Federation, with Nastavshev in Riga, are no less primary or legitimate than those produced in Moscow or Tver. And in the age of frenetic circulation of cultural goods across political borders in container vessels and via electronic circuits, each of these articulations is equally 'global,' just as none may lay claim to

⁴ Platt (2019: 6).

⁵ Rubins (2019: 46).

a singular propriety or unity. Like any other vision of Russian or Russophone culture, generated anywhere else, Nastavshev's production of Russianness, lifting off from Riga, is one version of global Russianness and a fragment only of an ideologically generated, non-existent whole.

Yet if this local, yet deterritorialized conception of culture perhaps grants purchase on Nastavshev's significance in the global arena – and in Moscow, as well – additional work is required to explain the position he and other cultural figures like him occupy in Riga's youthful and cool cultural scene – the questions with which I began. If political or linguistically defined national cultural wholes are ideological chimeras, they are powerful ones, enhanced by economic and political hierarchies – real forces to be contended with, rather than simply dismissed. And this is especially true of the imaginary whole of Russian culture in Riga, which, buttressed by Moscow money and local post-Soviet economic disparities and malaise, holds many in its thrall. In the essay that follows, I will treat in detail neither Nastavshev nor Nikto, but rather the Russian-language poetry and multimedia art collective Orbita (“Orbit” in both Latvian and Russian), which occupies the same local cultural terrain and has similar global positioning to that of Nastavshev. In fact, the latter created a 2019 musical production based on Orbita's poetry for Riga's Russian Drama Theater entitled “Five Songs from Memory” (“Piat' pesen po pamiatī”, 2019). We might note as well that Orbita's members have collaborated with Nikto. These intersections reflect the intimate scale of the cool cultural scene in Riga, a compact city of only one and a half million people, but also Orbita's central positioning in the Latvian cultural milieu in general. Everyone seems to know everyone else here, whether we are talking about the Riga Biennale, progressive cultural festivals, the trendy club scene, the most fashionable restaurants, or a poetry performance. And everyone knows Orbita, the award-winning performances, art installations, and other cultural endeavors of which are characterized by the same striking positioning of Russian language at the center of a largely Latvian-speaking, cool and fashionable scene as with Nikto or Nastavshev.

Orbita's position in Latvian society results from the group's highly intentional intervention into cultural life, supported by carefully considered techniques for incorporating Russian language poetry in the local landscape. In the poem offered as epigraph to this chapter, by Orbita member Artur Punte, a commuter carpool presents an allegory for life in Riga. This is a space where Russian-speakers and Latvian-speakers are thrown together in quotidian proximity, and where a discussion of computer platforms can veer off unexpectedly into uncomfortable matters of ethnic distinction: “...By the way, how do Russians... I mean...’ he wants to ask something/ about the peculiarities of PCs, but mixes up computers with my nationality and breaks off...” The result can be an uncomfortable silence, one that even a student's joke at someone else's expense cannot defuse: ““Or when you yourself say “Gypsy,” / there's no terminological neutrality, you know? And with Chukchis, forget about it...” He stops, expecting

we'll laugh..." No one laughs. Yet perhaps this is only within the fictive, allegorical space of the jeep, whose characters are impossible to "cheer up," it seems. For the reader, the lame, offensive attempt at a joke and embarrassed silence enables critical, ironic distance – meta-humor at the conversation's sitcom absurdism and the student's attempt to deflect the discriminatory gaze on other, common targets of racial othering. Punte has shifted the Latvian social situation into the heart of a poetic project, taking communication in more than one language, accented speech, and intercultural translation head on, yet also at a critical and aesthetic distance. Translation between languages, cultures, and histories – its impossibility, yet perhaps also its necessity – is placed at center stage.

As I explain in the present article, translation, its successes and failures, rendered as a high-stakes performance in its own right, is key to the *Orbita* project. This is "performative translation" – a term that I define more precisely below – through which cultural activity is enacted as balanced on the divide, sometimes sharp and sometimes blurred, between competing languages and national cultures. Rather than shaping Russophone cultural space in Riga as an alternative zone in opposition to a Latvian-language cultural competitor, a contest of two imaginary unities, *Orbita* has sought to fold Russian-language culture like egg whites into the batter of Latvian society – or to pour it into the honeycomb of its structures – a prestidigitation before the audience's very eyes. This embrace of translation as an integral mode of poetic production understandably evokes anxious critique from defenders of the ineffable, organic authenticity of great literature, and especially of poetry, which is so often equated with the untranslatability of the original work of national genius (one recalls a century of discussions of the impossibility of translating Aleksandr Pushkin's "Evgenii Onegin" [Eugene Onegin]). Sergej Timofejev, a member of the *Orbita* group, once told me how a Russian author at a poetry festival had accused him of betraying the traditional poetic forms of the Russian poetic canon by "writing in free verse in the interest of translation." Yet this accusation gets most things wrong. Speaking as a translator, I can attest that *Orbita* poems are no easier or harder to translate than any others. Often, as in the Punte poem above, they dramatize translation and untranslatability. At times, as we will see below, they are themselves resolutely untranslatable, if what we mean by this is a text that resists any semblance of 'complete' or easy passage into another language. *Orbita*'s focus on translation accesses the problematic that Emily Apter has treated at length of "untranslatables" – often sites not of organic, ineffable linguistic and cultural meanings, but rather the emanations of "languages in paradoxically shared zones of nonnational belonging at the edge of mutual unintelligibility"⁶ – contact zones such as present-day Latvia. By making the performance of translation in such a space central to their cultural project – both centering the text on translation and

⁶ Apter (2010: 50-63), cit. on page 61. See also the same author's "Against World Literature: On the Politics of Untranslatability" (Apter 2013).

mistranslation, and centering translation practices in the performance space – Orbita shifts the meaning of translation itself as it relates to place. Rather than being a vehicle for texts to travel, to break free of linguistic, national and geographical fixity, translation becomes a way of localizing language and texts in a polyglot city of fraught interlinguistic encounters. And when the work of art is itself the performance of translation from Russian into Latvian, how may one “translate” this performance into a third or fourth language? The task of the translator either becomes existentially impossible, or regresses toward the conclusion that further translation is simply a continuation of the performance.

In practice, the latter is the case, for Orbita’s performative translation practices project both locally and globally. As with Nastavshev, Orbita’s *sui generis* positioning in the Riga cultural landscape has been the foundation for a cosmopolitan profile and the launchpad for critical success in Europe, Russia, and across the globe. As with Nastavshev, this combination of intent situatedness and global relevance, between local and “world literature,” is only a seeming contradiction. As Rebecca Walkowitz has explained in her study of “born-translated” fiction, contemporary global literary circulation encompasses not only seemingly language-independent works of popular fiction, published simultaneously in multiple world languages by transnational publishing conglomerates, but also works that turn untranslatability itself into a license to translate, and that make their actual situatedness in a polylingual world the foundation for a competing form of global literary culture:

If we approach untranslatability as the dramatization of translation, then the most untranslatable texts become those that find ways to keep translation from stopping. They are those that invite translation rather than prohibit it. [...] [B]orn-translated fiction, because it emphasizes ongoing production and multilingual reception, interferes with the novel’s traditional role as an instrument of monolingual collectivity.⁷

In Moscow, Tbilisi, Philadelphia, or Berlin, Orbita’s work rises into supernational prominence precisely as a result of its balancing act across local linguistic and cultural borders, which drives the creation of innovative texts, performance practices, and cultural politics. Like the novels Walkowitz studies, both in Latvia and abroad, Orbita’s project intervenes in familiar conceptions of world literature as an arena of transparent translations, placeless texts, and easy border-crossings and reconfigures the interface between national and cosmopolitan cultural life.

II. Performative Translation

The Orbita group was founded in 1999 by five Russian-language poets and multimedia artists from Riga: Semyon [Semen] Khanin, Punte, Vladimir Svetlov, Timofejev, and Georges [Zhorzh] Uallik (the last of whom, within a few years,

⁷ Walkowitz (2015: 44-46).

became a more or less inactive member). Over the twenty-plus years of its existence, the activities of the group have progressively risen up from a foundation primarily in poetry to include video poetry, multimedia art installations, an annual almanac, a press –which publishes Orbita’s own literary and critical writing and photography, as well as work by others – organization of festivals and recurring event series, participation in public art initiatives such as the Cēsis Art Festival and the Riga Biennale, and many other undertakings.⁸ The group’s performance activities, which are treated in detail below, involve collaboration with a network of other Latvian and Russian poets, artists, musicians and institutions, including not only Nastavshev and the Theater of Russian Drama but also the Latvian National Opera, the Latvian National Museum of Art, and Latvia’s most successful rock group Prāta Vētra (Brain Storm). The red thread that runs through all of this activity is translation: Orbita poetry almost never appears in Latvia in any form, published or performed, without a Latvian translation; outside of Latvia, the group’s work has been translated into multiple other languages and the members of Orbita are themselves active as translators. Orbita’s reputation and recognitions have grown over the years: it has received numerous awards within Latvia for writing, book design and installation art; its poetry has been published in journals and as separate books in multiple European languages and in English in both the USA and the UK; and its members’ books have been published by the prestigious New Literary Observer Publishing House in the Russian Federation, where the group has also received accolades including the Sergey Kuryokhin Contemporary Art Award, the short-list for Russia’s most prestigious non-state literary award, the Andrey Bely Prize, and others. Like Nastavshev, then, this is local Russophone Latvian culture gone global.

Orbita’s activities are a concerted effort to deploy Russophone culture on the Latvian scene without reasserting the language of the occupier or reconstructing the official cultural geography of the Soviet era. Towards the end of the first decade of the new century, when I first met the members of the group and asked about their vision for Russophone culture in Latvia, they replied in a deadpan – even making a show of the extent to which they considered the question to be banal – that things Russian should be a normalized and unremarkable component of an independent, multilinguistic Latvian society. In short, Orbita was from the start a social-political project. Yet the poets don’t necessarily want to talk about it – at least not in direct terms. This project could not be called utopian, given that the group viewed a culturally and linguistically hybrid future as an actual possibility. Yet it must also be said that this vision was and is not widely shared. It is deeply foreign both to those who seek a “Latvia for Latvians” and to Russian-speakers who continue to mourn the past dominance of Russian language and culture – in other words, to all those who view language, culture and

⁸ For an earlier account of the Orbita group and its practices, from which this analysis has benefitted, see: Kukulin (2002: 262-282).

territory in national or imperial terms. And contrary to the group's hopes at its founding and its insistence in that conversation over a decade ago, Russian language and culture has in more recent years been brought more and more to heel and down to ground in the Russian Federation, regional geopolitics has been increasingly polarized across the Europe-Russia border, reaching a fever pitch of conflict in 2022, and Latvian society has remained fractured along ethnic lines. Nevertheless, Orbita continues to create Russian-language poetry as Latvian poetry in Riga and to project this Russian-Latvian poetry into other languages and around the world. Orbita's pragmatic, yet improbable, localized, yet deterritorialized and global project calls for a new understanding of poetry's location in geography.

So how does Orbita accomplish this feat? One approach to Russophone poetry that evades identification with Soviet retro and the hegemony of national and imperial conceptions of culture and territory would be the overt hybridization of cultural traditions, evocations of space, and even language in order to loosen and complicate the ties of Russian culture on political territory. As a point of comparison, one might mention Sergei Zavyalov's 1997-1998 work "Birchbark inscriptions of the Mordvin-Erzya and the Mordvin-Moksha" ("Moksherzian' kir'govon' grammatat / berestiane gramoty mordvy-erzi i mortvy-mokshi"), that incorporates stanzas in the Mordvinic languages, but also carries out a de-centering of Russian, which is "grammatically and semantically deformed, seemingly by the concealed, half-forgotten presence of other languages at some deeper level," in Ilya Kukulin's assessment.⁹ In style and subject matter, the poetry of Orbita might be said to do something similar, but in a less overt manner. For one thing, the group's poems and projects are often expressly concerned with the geography of Riga and its environs, as in a 2018 poem by Khanin:

you fear and anticipate, when will it come –
that day, when you will at last understand
that the world stands not on the backs of elephants and whales
but of nervous little hamsters
and you'll find out that babylon
is located in the vērmanes garden
where maidens lay on cardboard pedestals
in elaborate wigs portraying lions [...]
and the vases on the opera house façade
will fill up with southern fruits, still warm
and beavers will perceive in their own tails
māris liepa's splayed foot
and the waters of the daugava will turn turquoise
for the edification of their numberless tributaries
and heads on the french embassy will turn
to see smoke belching from the opera house smokestack [...]

⁹ Kukulin (2019: 151-182), cit. on page 76; Kukulin (2012: 846-909).

and the stars will rise out of freedom's hands
 and from the chasms a sunny drizzle will pour
 and you and I will lie together on the lawn beneath the ginkgo
 and try to lie completely still¹⁰

и боишься, и ждешь, когда он наступит
 тот день, когда ты окончательно поймешь
 что мир держится не на слонах и китах
 а на маленьких беспокойных хомячках
 и ты узнаешь, что вавилон
 располагается в верманском парке
 где девы лежат на картонных возвышениях
 в пышных париках изображают львов [...]
 и наполнятся вазы на фасаде оперы
 теплыми еще плодами юга
 и прозреют бобры в своих хвостах
 расплюснутую ногу мариса лиепы
 и воды в даугаве станут бирюзовыми
 в назидание своим многочисленным притокам
 и повернутся головы на французском посольстве
 посмотреть как из оперной трубы валит черный дым [...]
 и взойдут звезды из рук свободы
 и из хлябей хлынет грибной дождик
 и мы ляжем с тобой на газон под гинкго
 и попробуем лежать совсем неподвижно¹¹

Here, an absurdist apocalyptic end-time plays out in the urban topography of Riga via a fantasy of the sudden animation of sculptures in central Riga parks and on well-known façades – from the “splayed foot” of the monument to the Soviet Latvian ballet star Māris Liepa near the Riga Opera House to the three stars atop the Monument to Freedom. Local knowledge is taken to the extreme of an inside joke, emphatically locating this poem in Riga and addressing its residents. In parallel, global, historic and mythical elsewhere (“babylon,” “southern fruits,” the French embassy) are mapped onto this urban space, seemingly reconfiguring the entire cosmos, balanced on the backs of folkloric “elephants and whales” into a smaller local version, atop “nervous little hamsters.”

Yet Khanin's poem stops far short of any linguistic hybridization like Zavyalov's. The primary mode by which Latvian words enter into this poem, and into Orbita poetry as a whole, is as Latvian proper nouns and toponyms. In a few instances across the total corpus of Orbita poetry, this results in interlinguistic wordplay, as for instance in the Svetlov poem titled «на авеņu авеню» (“on avenu avenue”) – “avenū” means “raspberry” in Latvian (the street in question is Svetlov's invention). One might also propose that the Orbita tendency towards

¹⁰ Khanin (2018a: 98).

¹¹ Khanin (2018b: 24).

free verse, at times stanzaic and rhythmic, as in Khanin's poem, and at times in the form of prose poems, resonates with the Latvian poetic tradition, in which such a formal approach has long been normalized, in distinction from the more formally conservative Russian tradition. Yet this aspect of Orbita writing also affiliates it with the leading edge of poetry in the Russian Federation, which since the end of the 1980s has been moving more and more emphatically away from rhymed and metered poetry. Squaring this circle yet again, one might observe that the urbanity and restraint of Orbita's gestures towards a Latvian localization of its poetry itself resonates with cutting-edge Latvian artistic and literary traditions, which gravitate towards inventive, yet also understated and tasteful interventions, rather than shock or *épatage*. This "Baltic style" is evident, too, in the operations of Orbita itself – what other group of Russian language poets has a tidy, centrally located office, sparsely furnished with modernist furniture? In sum, Orbita's writing, in the context of the Russian poetic universe as a whole, remains thoroughly recognizable as Russian poetry, merely evincing an air of the extraterritorial – a touch of Latvian style – in restrained, cool Latvian manner.

A different, more direct strategy to detach poetry in Russian from the dominant tradition and political space of the Russian Federation would be to produce work that overtly rejects such a position, along with the current imperialism of the Russian Federation. One might consider, for example, poems by the Odesa poet Boris Khersonskii that ironically deflate the Russian right to lay claim to all things Russian – a 2014 poem, for instance, in which he responded to accusations of "Russophobia" evoked by his outspoken pro-Ukrainian positions with the sarcastic admission "Do I hate everything Russian? I do, especially this/ little birch tree, this lake, and this little church..." ("Nenavizhu vse russkoe? Da, osobenno etu/ berezku i eto ozero, i tserkvushku...").¹² Or, closer to the matter at hand, one might mention poems like "It's easy to hate Russia from Latvia..." ("Udobno nenavidet' Rossiю iz Latvii..."), by Dmitry Kuz'min – an expatriate from the Russian Federation, recently arrived in Latvia. Kuz'min's poem clearly, to say the least, signals his antipathy to any form of Russian culture that might be associated with the Russian state and its projects in the Near Abroad. In the Russian Federation, too, since the turn of the millennium, Russian experimental poetry has more and more tended to fuse the legacies of late Soviet nonconformist conceptualist and postmodern writing with overt political agendas – as in the case of poets associated with the neo-Marxist "Chto delat'" group, Aleksandr Skidan, Dina Gatina, Roman Osminkin, Keti Chukhrov, Kirill Medvedev, Pavel Arseniev, feminist poets like Galina Rymbu, Oksana Vasyakina, Lolita Aga-

¹² The poem was first published on Khersonskii's Livejournal site on December 4, 2014 (Khersonskii 2014), it was later included in the author's print publications. It is discussed and translated in: Uffelmann (2019: 207-229), cit. on page 225.

malova, many associated with the F-Letter group, and others.¹³ Yet it must be observed that poetry that explicitly takes up the political in opposition to Kremlin policies and the hegemony of Russian national patriotic culture, within and without the Russian Federation, also implicitly recognizes the inscription of cultural life in a geography dominated by political institutions and subdivided into “proper” national territories. These are alternative Russian or Russophone cultures that define their position in opposition to the reality of the Russian state, its official patriotism and its patrolled borders.

This has not, in general, been the approach of *Orbita*. Certainly, from time to time, overt political expression surfaces in the group’s poetry, as in a 2002 poem by Punte “Final Remarks: Several Reasons for My Loss of Hearing” (“Naposledok: Neskol’ko prichin, po kotorym ia poterial slukh”), in which he describes how “foreign ranks, departing from my city” marched with an awful “precision and uniformity,” seemingly echoing the formal features of traditional Russian poetry that Punte rejects: “all that Russian literature stomped out... and smashed my hearing completely!” (“vsia eta russkaia literatura i ottoptala... i sbila mne slukh naproch!”). In more recent years, Timofejev has authored poems with a whiff of topical political resonance, such as “Her Oil” (“Ee neft’,” 2017), which allegorizes Russia, fantastically, as a woman who continuously excretes oil – “Oil is her daily routine / [...] In this life of ours / She has oil. What have you got?” (“Neft’ – eto ee povsedvevnost’ / [...] U nee v etoi zhizni / Est’ neft’. A chto est’ u vas?”). Yet even in these relatively few instances, the political remains an understated background matrix: this is not explicit civic poetry, as in the case of *Khersonskii* or *Kuz’mín*. As in Punte’s poem cited at the start of this chapter, the *Orbita* poets generally toggle between the meta-political and the pragmatic, passing over the declarative, and dwelling in the performative. In the main, *Orbita*’s members evince an autonomy-aesthetic model of poetry that precludes overt political engagement – perhaps in a reflection of regional poetry’s general turn away from the political in the decade after the fall of state socialism, during which the *Orbita* poets all began to publish. The sublation of explicit politics by performative politics was evident in a recent conversation in which Timofejev recalled the *Orbita* poets’ determination, at the moment of the group’s founding, “not to demand that Russian culture should be a part of Latvian culture, but simply to act as though this were already the norm.” We may note in this regard that, remarkably, for an art collective that has persisted for over twenty years and created a recognizable brand and style of poetic production, *Orbita* has no articulated program and has never produced a single manifesto (even a purely aesthetic one).

Instead of linguistic or cultural hybridity or explicit political declarations, *Orbita* has developed a distinct, highly original strategy to emancipate Russo-

¹³ For critical accounts of some of these figures, see: Bozovic (2019: 453-478); Platt (2017: 278-291); Sandler (2017: 281-313).

phone poetry in Latvia from post-socialist, post-imperialist frames: that of “performative translation.” This is an ever-expanding repertoire of devices that bring the Russian and Latvian languages together, foregrounding translation, and contesting the political domination of cultural spacetime at its root. In so doing, Orbita also challenges common conceptions of translation associated with national literary projects. Commonly, translation is judged on its transparency and invisibility – against the ideal of a perfect, somehow unmediated transfer of the original into “another language,” in which the translator and the act of translation themselves fade from view, while the national unity of the languages in question is enforced. With Orbita, in contrast, translation is demonstratively, visibly, palpably enacted as a performance in its own right. Orbita’s audience is never allowed to forget that the poem exists in another language, and further, never allowed to lose sight of the act of translation itself. To borrow a concept from Apter, this is literature in the “translation zone,” that shifts our imaginary of language from “discrete languages contained within perimeters of standardized usage” to “plurilingual process [...] languages in translation, pidgins, creoles, idiomatic sampling, loan-words, calques, code-switching.”¹⁴ As I remark above, Orbita’s project has never been a utopian one. Its intent construction of a translation zone as social actuality is, however, captured well by the term “heterotopia,” described by Michel Foucault as a “counter-site” or “a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted.” The heterotopia is “capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible,” and can “create a space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory.”¹⁵ We may note, regarding Orbita’s focus on performance, in the literal sense, as well as on installation art, that the theater and the museum are among Foucault’s leading examples for this concept. “Performative translation” is the foundational practice and structuring principle of Orbita’s heterotopian project.

III. Translation, Performed

In Orbita’s practices, translation may be understood both in the literal sense, and in a series of conceptual-allegorical extensions. All publications of the Orbita press are bilingual (and sometimes trilingual). This includes Russian-Latvian editions of poetry originally written in Russian – this is the format in which the Orbita poets publish their own work – but also similar editions of poetry written in Latvian, as well as essay collections, photography and art albums, and other works. Their publishing undertakings include many translation projects from

¹⁴ Apter (2013: 100).

¹⁵ Foucault (1986: 22-27), cit. on pages 24-27.

Russian into Latvian and vice versa, as well as para-translation projects – a historical anthology of Russian-language literature written by Latvians, for instance.¹⁶ The group’s performances, too, always incorporate Latvian translations, either in the form of bilingual readings with Latvian translators, or (more commonly) group appearances in which Latvian translations are projected during a live reading. Yet translation is also allegorized in various multimedia dimensions of these performances that dramatize the passage of art from one medium to another – a live musical accompaniment, a series of projected photographs, or more complex and intricate forms of technical and electronic “translation” that I address below. Through its persistent public performance of interlinguistic, intercultural, and intermedial translation over more than two decades, Orbita has assembled within Latvia a bilingual penumbra of poets, collaborators, translators, and fans – a bridge between language communities that are typically distinct. Beyond Latvia, the group has established itself at the forefront of multilingual and multimedia poetic performance. At base, there is nothing tricky about Orbita’s orientation on translation. In defiance of standard, national mappings of Russian and Latvian language and culture as incompatible – divided into opposed social scenes and sometimes political parties within Latvian society, held apart by patrolled borders without – Orbita centers culture on translation. This is translational culture, or culture as translation: a fusion of Russian and Latvian in which the line of demarcation is everywhere or nowhere.

Yet while the principle itself isn’t tricky, Orbita’s conceptual riffing on the possibilities of performative translation is intricate. Before considering Orbita performances, in the literal sense, we may discuss the enactment of multilingual social ideals in Orbita’s books, considered as crafted objects. These are no simple facing-page bilingual editions. Each book embodies in a creative manner the typographical and physical possibilities for presentation of parallel texts in two languages. Consider, for instance, an edition of Khanin’s poetry in which the Russian texts and their Latvian translations are printed in identical volumes, held together back-to-back by invisible magnets embedded in the binding.

¹⁶ Zapol’ (2011).



Fig. 1. Semyon Khanin [Semen Khanin], “Vplav” / “Peldus” (Riga: Orbita, 2013). Two volumes (or one “split” volume?) of poetry – in Russian and in Latvian translation, that snap together via magnets concealed in the binding. Photo: Vladimir Svetlov

The magnets present a lucid and beautiful allegory of inter-linguistic social ties – their invisibility, material reality, flexibility, and strength, combined with fragility and potential impermanence. The edition attests to the linkages between Latvian and Russian, yet also conjures the specter of those bonds’ dissolution – the two volumes might be separated, one could be lost, or they could wind up on opposite sides of a national border... (and in practice, they have a tendency to get detached from one another in the bookstore, causing headaches). Or take a collection of Uallik’s poetry that opens in the two languages from opposite sides, and which incorporates paired photographic illustrations in the two halves of the book that represent the same object from opposite perspectives. It’s as though one were peering through alternate windows into the world of the book from opposite sides of a single space, offering a different material allegory of the bilingual mapping of a shared human reality.



Fig. 2. Georges [Zhorzh] Uallik, “Vizhu slyshy molchu” / “Redzu dzirdu klusēju” (Riga: Orbita, 2013). One volume that opens from two sides, in Russian and Latvian translation, with coordinated photo-illustrations of objects from two sides. Photo: Vladimir Svetlov

Another example: a 2009 collection of translations of Latvian poetry into Russian, titled *Par mums/ Za nas*, which literally calls its readers to perform multilingual social life, offering parallel texts printed in facing page, but reversed top to bottom, making it possible for two readers to take in the original and the translation simultaneously, sitting on opposite sides of the book, laid out on a table. With these and other typographical inventions, Orbita makes bilingualism into a structural feature of bookmaking, centering the reader’s attention on translation and allegorically performing a variety of critical interventions into its social and literary implications. Each book is a heterotopia in miniature, nested within the Orbita project as a whole.

Orbita was a pioneer in the creation of video poetry in Russian literary space. These are short films incorporating performance of a poem – in the most aesthetically successful examples adding a novel layer of artistic complexity, rather than merely a string of “illustrations” to the text. The poem offered as an epigraph to this Chapter, “I know – the only thing that cheers up the gang from Tallinas St...,” was the basis for one such video poem, a collaboration between

Punte and the composer Linda Leimane that was recognized with a first prize at the 2013 Fifth Leg Festival of video poetry in Moscow. The video divides the screen between two standard-aspect frames, leaving a generous band of black at the top and bottom of the screen. On the left, in a number of leisurely, mostly hand-held, yet stable shots of cars and figures, alternating between deep and shallow focus, we see Punte emerge onto a busy street that we guess or recognize to be Tallinas iela. On the right, Leimane approaches the keyboard of an open grand piano with various small objects positioned in and on the strings.

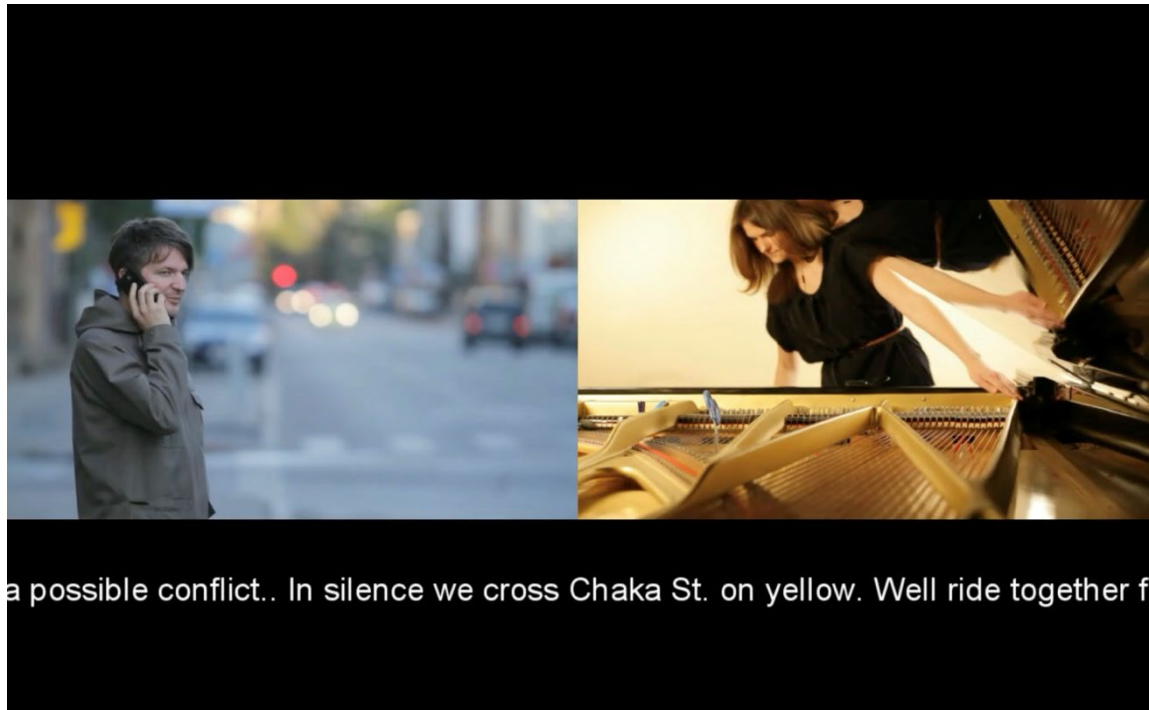


Fig. 3. Still from Artūrs [Artur] Punte, Linda Leimane, et al., Tallinas Street: Videopoem (Rīga: Orbita, 2012).

Punte takes out a cell phone and places a call; Leimane's phone rings and she answers the call. Without preamble, Punte slowly begins narrating his observations in Latvian: "A car pulls out of a parking lot and turns right. A pedestrian from the right. A car from the left. A car from the right" ("Mašīna izbrauc no stāvvietas un iet pa labi. Gājējs labajā pusē. Mašīna kreisais. Mašīna labais"). Leimane responds by playing notes on the piano, plucking its strings, sounding them against the objects, in a meditative series of slowly moving handheld shots that show the musician, her instrument, and her reflection on its polished wood. Punte's voice and Leimane's performance are distributed over the left and right channels to match the split screen. A minute and forty seconds into the video's four minutes and twenty seconds, Punte's voice appears again as an overdub, reciting the poem in Russian at a slow pace, as his telephoned observations and Leimane's music grow quieter in the background, although they never fade en-

tirely away. The video poem exists in several versions, with Latvian subtitles, Russian subtitles, or English subtitles, as the case may be, moving in ticker-tape fashion in the black below the frames.

Building on the reading offered above of the poem as engineering aesthetic and critical distance out of the sitcom of linguistic and cultural miscues and misprisions that it recounts, we may observe that the video poem deploys transmediality as an allegory of interlinguistic translatability, as the poet transposes his vision into an account in Latvian, passed through the telephone, eliciting Leimane's response in musical form, while the Russian poem is matched by translations into music and image, but also into other languages in the subtitles. Two screens, two (or three) languages, and multiple media and mediations are orchestrated into an aesthetic harmony that throws into relief the crossed wires of the commuters' conversation. Here, the heterotopia of Orbita's performative translation answers the heterodystopia, to venture a Foucaultean neologism, inside the Jeep, reaffirming the poem's creation of an aesthetic unity of language communities out of the raw materials of social life on the Riga streets.

The same principle is at work in many of the group's museum installations, often with a heightened interactive element allowing the members of a multilingual audience to choose their preferred language. At the 2016 Cēsis Art Festival, visitors to the "Actual Spacescape" installation found a console in the center of a darkened, otherwise vacant gallery room, similar to one you might find on entry to a European post-office or bank, including a touchscreen and a ticket printer. At the click of a button, visitors received printouts of transmissions, purportedly from a lost, unmanned space exploration vehicle, in four languages: Russian, Latvian, the nearly vanished Liv language, and English.

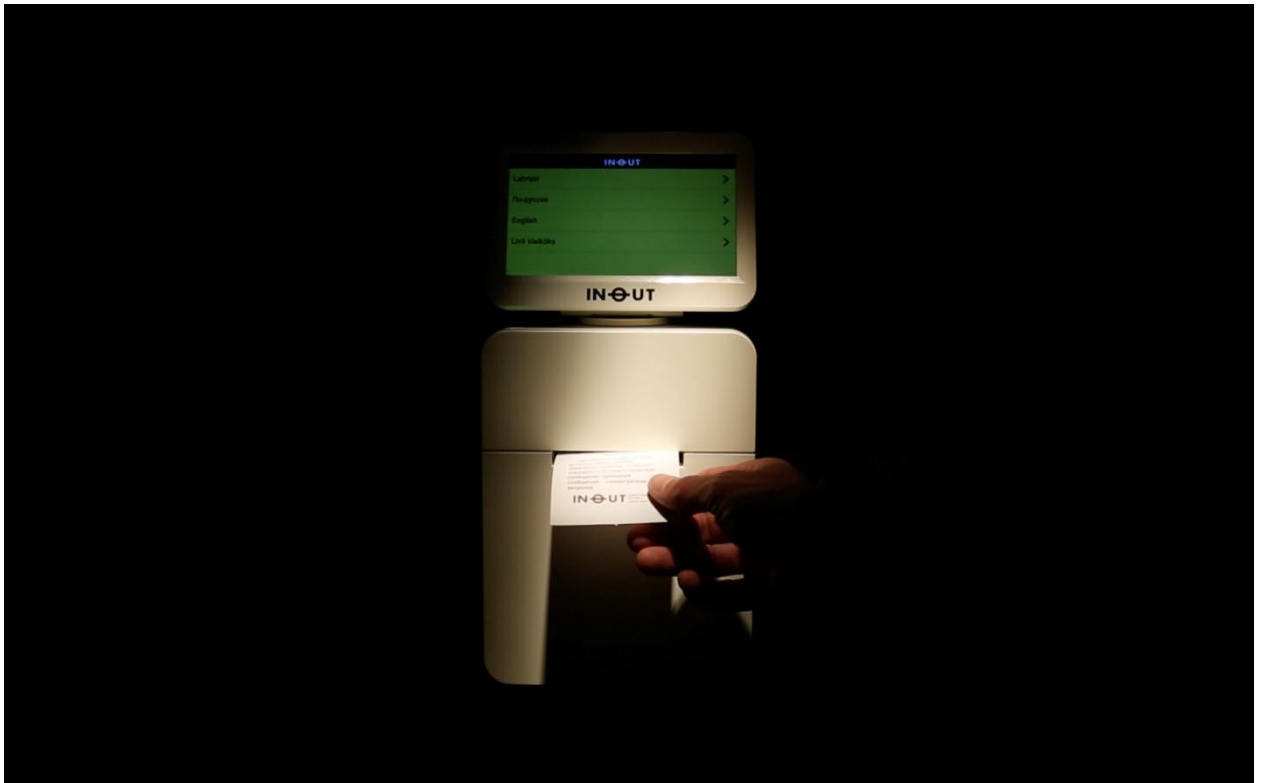


Fig. 4. Orbita, "Actual Spacescape," 2016 Cēsis Art Festival, Cēsis, Latvia. By pressing the buttons on the console, visitors could receive transmissions purportedly from a lost, unmanned space exploration vehicle, in four languages: Russian, Latvian, the nearly vanished Liv language, and English. Photo: Vladimir Svetlov.

Other projects call spectators to enact a multilinguistic form of social subjectivity, as with an event that invited spectators to put on flip-flops engineered to print the group's Russian-language poetry and Latvian translations, alternating the languages with the left and right feet. Among the group's most celebrated, prize-winning installations is the "Radio Wall": a wall festooned with some fifty transistor radios, old and new, tuned variously to local radio stations in diverse languages, to ambient music, but primarily to poetry recitations in various languages, broadcast by means of a localized FM broadcasting unit. Visitors can walk along the wall, stopping to listen to the languages they understand – to the poems and other transmissions that speak to them – or to admire models their parents had on the kitchen table in the 1970s and 1980s.

Radio has been something of an *idée fixe* for Orbita, in part, one suspects, in a reflection of Timofejev's background in music – he worked at one time as a DJ. A 2014 project involved a pirate FM station the group set up in the center of Riga, dubbed Marx FM, which broadcast poetry in Latvian, Russian and English without pause until it was pinpointed by the authorities and shut down, resulting in a fine for the group. Yet the most salient use of radio by the group was in a performance format that the group employed from about 2010 to 2019, called the FM Slow Show, which fully realized Orbita's mode of performative transla-

tion, and which I have treated more extensively elsewhere. This is a collaborative performance in which the poets alternate reciting their poetry, which is broadcast using the same local broadcasting technology used in the Radio Wall to one of tens of radios arrayed on a table on the stage.



Fig. 5. Orbita performing the FM Slow Show, CYCLOP Video Poetry Festival, Kiev, Ukraine, 2012. Photo: Polina Horodyska.

The rest of the poets manipulate the radios, providing a background of ambient sound including white noise and also fragments of local broadcasts in Latvian, Russian, or whatever the local languages are where the poets are performing. The background noise dies to a murmur when a poet reads, but rises in volume between poems. Often, a musical accompaniment is provided by one of the musicians with whom the group collaborates. Meanwhile, translations of the poetry into the language(s) of the audience appear projected on a screen behind the poets. Here, translation is front and center as the very stuff of performance. One recalls that the Russian and Latvian words for broadcast, “transliatsiia” and “translācija,” are etymologically linked in obvious fashion with the English word “translation.” One also recalls that radio has a significant history, in the border zone between Europe and Russia, where it once delivered BBC, Radio Free Europe, and VOA to Soviet citizens who were attuned to what many called “the voices.” But FM radio is far from obsolesced in Riga, where, among other

things, it until recently delivered Russian media, that more and more seems as much of a world away as VOA was in the USSR, often via syndicated broadcasts from Moscow or St. Petersburg. In the Radio Wall and the FM Slow Show *translācija / transliatsiia* of the poetic voice acts as a technological allegory articulating a multidimensional heterotopic translation zone. Here, translation across borders, spaces, languages, and media becomes, far from being invisible, the very content of a performance that bursts the boundaries of national languages and their discrete geographies and demonstrates the necessity of mediation in any aesthetic or communicative activity.

Let me be more precise in interpretation of this allegory. Orbita's ability to create and occupy a multilinguistic Latvian heterotopia derives from the poets' stance of distance from the patriotic politics of the autarchic Russian cultural whole – and their distance, therefore, from the mainstream of Russophone cultural life in Latvia that is in its thrall. By centering the audience's gaze on translation, rather than the "center" of the national linguistic and cultural tradition, Orbita breaks the literary free from nationally defined space. Yet strikingly, this is an apt strategy for literary success across all borders, including the Russian one (at least, until 2022). With regard to their success on the experimental literary scene in Russian Federation, one might recall Pascale Casanova's demonstrations of the hegemonic power of nationally organized literary centers, which themselves are interrelated in a system of unequal trans-national competition.¹⁷ The Orbita poets, while 100% Latvian, are, after all, also still Russian-language poets, and their work has gained recognition via the dominant mechanisms of prestige of the Russian literary system. Yet the motivation for recognition in Moscow, in this case, stands in tension with the centripetal logic of Casanova's analysis: Khanin, Punte, Timofejev, and Svetlov have had significance at the geographical centers of Russian cultural life in large part *because* of the innovative practices driven by their location on the borders between languages – because of their poetics of performative translation, because of their heterotopic constructions. This search to discover new literary potentials at the juncture between languages is not in itself new – in some ways it is comparable to the episodes in earlier European modernist writing described by Barry McCrea, in which writers turned to the margins of metropolitan cultural life, seeking to discover alternative potentials in the disappearing minor languages of the continent. Yet in the case of Orbita, the orientation is not on Latvian language as a defamiliarizing force in Russian letters, but on the language encounter of translation itself as a means to deterritorialize Russian as a metropolitan literary language –

¹⁷ Casanova (2004).

or perhaps we should say, as a means to embrace the status of Russian in Latvia and Europe as a minor language (as the language of a *de facto* minority).¹⁸

This strategy for the creation of avant-garde innovation out of linguistic experimentation at the margins; these books, inventive and beautiful permutations of the typographical possibilities for combining two languages in one printed object; these performances, elegant meditations on distance and nearness; and this poetry, that derives from Latvian and Russian traditions and collaborations – all of these balancing acts in the cultural intertidal zones drive the avant-garde practice that makes these poets significant in Russian experimental literary life, which is as hungry for the deterritorialization of culture as are the *Orbita* poets. In sum, then, for these poets, the cultural geography of deterritorialized Russian-language literature of the Near Abroad reflects in inverted form that of the metropolitan centers of Russian literary life during the first two decades of the century (that itself seemed more and more to be an island of “internal emigration”), where a cosmopolitan and experimental avant-garde balanced against a politically legitimated, territorially centered and bounded mainstream. In the Russian literary life of Latvia, insofar as it coincides with the institutional and cultural centers of Latvian society *per se*, performative translation occupies cultural and social center stage because it stands at a distance from canonical Russian cultural traditions, as well as from the cultural politics of any in Latvia who mourn the absence of those traditions, and, too, from any in Latvia who seek a nation-state that is a simple reflection of the national exclusions generated in the era of Russian and Soviet imperial domination. The *Orbita* poets enter into global circulation directly from the deterritorialized heterotopia of the translation zone.

In conclusion, we must note that performative translation, like any performance, is a dynamic process that responds to changing circumstances, to the shifting nature of audiences and ever new enactments. The practices of the *Orbita* poets continue to evolve into new forms, expressing this dynamism, but also the consistency of their creative principles. In 2020, the Latvian National Art Museum acquired the *Orbita*'s Radio Wall installation for its permanent collection. Given that this same set of radios was the basis for the FM Slow Show, the latter performance has been retired, or at least put on pause. In the meantime, *Orbita* has created a new performance, entitled *Motopoiesis*. This is an audiovisual spectacle, in which the poets' recitations pass through a highly complex transformation on their path from the microphone to amplification. On stage, the poets stand grouped around and manipulate an array of electronics and multiple mechanical devices – baffles, wheels, small balls in tracks, pendulums.

¹⁸ Any comparison between the cases that McCrea examines and that of the *Orbita* group demands a great deal of care. Latvian is not a “disappearing” minor language – rather, it is vanishing from the imperial matrix of Russian cultural hegemony (McCrea 2015).



Fig. 6. Orbita performing Motopoiesis, Riga, Latvia, 2019. Photo: Kevin M. F. Platt

The appearance of this apparatus is halfway between that of an experimental DIY synthesizer and a pinball machine. As one poet recites a poem, the signal from his microphone is converted into the motion of one or another object via magnets and motors. The resulting sounds and noise are themselves picked up by microphone and combined with again with the poet's voice before being broadcast to the audience in amplified form. Meanwhile, the poem, in English and Latvian translation, along with closeup video of the Motopoiesis apparatus are projected behind the poets. In sum, this is a "translation" of poetry into electronic signal, then into mechanical motion, into more sound, into images, and finally into a new electronic signal, reiterating in new form Orbita's heterotopic avant-garde poetic imagination. The effect is astounding.

Yet the environment for such performances also continues to shift and evolve. Orbita's performative translation practices map out a cardinaly different place for language and culture in geography from those operative in contemporary nation states and in current global regimes of monolingualism and "world literature." Here, language and culture become both intensively localized and intently global, both fixed to the concrete multilingual cultural community of Riga and deterritorialized – detached from the political and geographical frames that usually assign language use to a privileged community of "native speakers" and a historically defined territory or homeland. Such paradigms are especially strong

in Latvia, a post-Soviet post-colony in which current and recently intensified political and geopolitical realities insistently enforce a regime of singular nationally defined languages locked in competition. In response, Orbita's activities exemplify what Yasemin Yildiz describes as "postmonolingual" aesthetic work. These are not multilingual cultural projects, but rather ones that "configure languages in ways that imagine new formations, subjects, and modes of belonging [...], offer a more critical way of dealing with the monolingual paradigm [...] and] grapple with the ongoing force of the 'mother tongue' [...] in ways that seek to disrupt the homology between language and ethno-cultural identity that the paradigm installs."¹⁹ Rather than privileging conceptions of poetic culture based in nationalist conceptions of essential and authentic meanings associated with the essentialized identities of a national target audience, Orbita never allows us to forget that all languages are multiple and all acts of reading are mediated negotiations across sometimes unbridgeable gulfs, both within a "single" language and without. Orbita's heterotopia counters geopolitical realities that hem it in from all sides – more and more emphatically since the hardening of the international border with Russia since the start of the Crimea Crisis in 2014. When I asked Semyon Khanin how he felt speaking Russian after Crimea, he said, with his typical wit, that he was now always concerned when he spoke Russian that someone would run out from around the corner to defend his language rights. The full-scale invasion of Ukraine in 2022 brought significant transformations for the Orbita project, as it has did for Russophone culture in many places. The group no longer publishes in the Russian Federation or collaborates with projects based there—and many of its past collaborators have themselves become émigrés, their projects and platforms closed down. Artur Punte, who was originally one of the most dedicated proponents of Russian language as a legitimate language of Latvian social life, has recently announced that he will no longer write or perform poetry in Russian, but rather only in Latvian. All of this seems to threaten the transformation of the Orbita project from an actual and heterotopic one, aiming at an unexpected, but not impossible alternate configuration of human life, into a purely utopian one. Yet it also suggests that Orbita's heterotopia is needed now, more than ever, in Riga and elsewhere.

Literatur

- Apter, E. (2010): Philosophical Translation and Untranslatability: Translation as Critical Pedagogy. In: *Profession*. 50-63.
- Apter, E. (2013): *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London.
- Bozovic, M. (2019): The Voices of Keti Chukhrov: Radical Poetics after the Soviet Union. In: *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History*. 80, 4. 453-478.

¹⁹ Yildiz (2012: 26).

- Casanova, P. (2004): *The World Republic of Letters*. Translated by M. B. DeBevoise. Cambridge, MA.
- Commercio, M.E. (2010): *Russian Minority Politics in Post-Soviet Latvia and Kyrgyzstan: The Transformative Power of Informal Networks*. Philadelphia.
- Derrida, J. (1998): *Monolingualism of the Other, Or The Prosthesis of Origin*. Translated by Patrick Mensah. Stanford.
- Foucault, M. (1986): *Of Other Spaces*. Translated by Jay Miskowiec. In: *Diacritics*. 16, 1. 22-27.
- Khanin, S. (2018a): "you fear and anticipate, when will it come". In: *Orbita, the Project: Poems by Semyon Khanin, Sergej Timofejev, Vladimir Svetlov, Artūrs Punte*. Todmorden, UK. 98.
- Khanin, S. (2018b) "i boiš'sja, i ždēš', kogda on nastupit". In: *Orbita, the Project: Poems by Semyon Khanin, Sergej Timofejev, Vladimir Svetlov, Artūrs Punte*. Todmorden, UK. 24.
- Khersonskii, B. (2014): <https://borkhers.livejournal.com/1980306.html> [16.09.2021].
- Kukulin, I. (2002): *Fotografiiia vnutrennostei kofeinoi chashki*. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 54. 262-282.
- Kukulin, I. (2012): 'Vnutrenniaia postkolonizatsiia': Formirovanie postkolonial'nogo soznaniia v russkoi literature 1970–2000-kh godov. In: Etkind, A. / Uffelmann, D. / Kukulin, I (eds.): *Tam, vnutri: Praktiki vnutrennei kolonizatsii v kul'turnoj istorii Rossii*. Moscow. 846-909.
- Kukulin, I. (2019): *Russia as Whole and as Fragments*. In: Platt, K. M. F. (ed.): *Global Russian Cultures*. Madison. 151-182.
- Laitin, D. (1998): *Identity in Formation: The Russian-Speaking Populations in the Near Abroad*. Ithaca, New York.
- McCrea, B. (2015): *Languages of the Night: Minor Languages and the Literary Imagination in Twentieth-Century Ireland and Europe*. New Haven.
- Platt, K. M. F. (2013a): *Russian Empire of Pop: Post-Socialist Nostalgia and Soviet Retro in Latvia*. In: *Russian Review*. 72. 447-469.
- Platt, K. M. F. (2013b): *Eccentric Orbit: Mapping Russian Culture in the Near Abroad*. In: Turoma, S. / Waldstein, M. (eds.): *Empire De/Centered: New Spatial Histories of Russia*. Aldershot / Burlington / Vermont. 271-296.
- Platt, K. M. F. (2015): *Lyric Cosmopolitanism in a Postsocialist Borderland*. In: *Common Knowledge*. 21, 2. 305-326.
- Platt, K. M. F. (2017): *Pozhar v golove: Pavel Arsen'ev, esteticheskaia avtonomiia, i Laboratoriia poeticheskogo aktsionizma*. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 145. 278-291.
- Platt, K. M. F. (2019): *Putting Russian Cultures in Place*. In: Platt, K. M. F. (ed.): *Global Russian Cultures*. Madison. 3-18.
- Rubins, M. (2019): *A Century of Russian Culture(s) "Abroad": The Unfolding of Literary Geography*. In: Platt, K. M. F. (ed.): *Global Russian Cultures*. Madison. 21-47.
- Sandler, S. (2017): *Kirill Medvedev and Elena Fanailova: Poetry, Ethics, Politics, and Philosophy*. In: *Russian Literature*. 87-98. 281-313.
- Uffelmann, D. (2019): *Is There Any Such Thing as "Russophone Russophobia"? When Russian Speakers Speak Out against Russia(n) in the Ukrainian Internet*. In: Platt, K. M. F. (ed.): *Global Russian Cultures*. 207-229.
- Walkowitz, R. (2015): *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York.

Yildiz, Y. (2012): *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York. 26.

Zapol', A. (ed., 2011): *Latyshskaia/ruskaia poezia: Stikhi latyshskikh poetov, napisannye na russkom iazyke*. Riga.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 12 (2024): *Political Poetry, Performativity, and the Internet*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Leiderman, Daniil / Lipovetsky, Mark: CYBERPUNK – GAME –

POETRY: Rostislav Amelin's *SimStab*. In: IZfK 12 (2024). 227-236.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-d9ac-e90b

Daniil Leiderman, Mark Lipovetsky

CYBERPUNK – GAME – POETRY: Rostislav Amelin's "SimStab"¹

The article discusses "SimStab" [Simulator of Stability], a poetic performance by a young Russian poet, Rostislav Amelin, as an effective hybrid of the innovative poetry, video game, and the cyberpunk genre models. The interaction of these components produces strong, yet not necessarily obvious political over-tones, testing the limits of the audience's (or readers', or players') agency. Like many other cyberpunk texts, "SimStab" explores the conflict between the desire to resist colonization by the pervasive powers dominating contemporary society, and the absolute necessity of willingly colonizing your own body and subjectivity with the products of these powers. Both the poem, game and their shared text embody spaces of utopia reliant on repressed sites of formless abjection, which paradoxically become a source of anarchic freedom. Thus, in "SimStab" the ludic algorithmic with its procedural rhetoric (Ian Bogost) creates spaces of formlessness which repeats the liberatory promise of cyberpunk literature.

Keywords: poetic performance, video games, the ludic poetics, cyberpunk, procedural logic.

When talking about new forms and formats of contemporary poetry, one rarely takes into consideration possible hybrids of a poetic text with video and digital games. The language of video games is well recognized by younger generations as stable and formulaic, consisting of ludic idioms and structures that in many ways are similar with poetry, although much more popular than it. The fusion of ludic

¹ We want to express our sincere gratitude to Ilya Kukulín, who has introduced us to Rostislav Amelin's poetic performance.

and poetic forms, however, cannot be mechanical and requires meaningful connections. A global discourse of cyberpunk embedded in video games and serving as a metaphor for multiple global anxieties, can serve as one of such connections.

The game format is interactive by default and thus invites performative engagement of the audience/readership. This engagement can be multifold and may either suggest that the reader selects his/her sequence of poetic/ludic components thus building an individual “plot-line”, or the algorithm would simulate such a process by picking aleatory lines/textual components. There are many other possibilities as well, but they all would demonstrate a simultaneity of possible variations of the poetic text and meaning. In each case the normative linearity of a poetic text would transform into a cloud of potential trajectories and the performance of the poetic text would reproduce its creation and re-creation in constant ludic iterations. Does such a “hybrid” remain to be poetic text, a vehicle for the new understanding and vision, or would the game subjugate the poetic text to its own purposes? If the latter is true, would it automatically mean the failure of poetry, or would the synthesis of the verbal world-modelling with the ludic “magic circle”² produce an unforeseen artistic effects that cannot be achieved by any of these media if taken separately?

We are looking from this perspective at Rostislav Amelin’s³ poem/game/performance “SimStab”, or “Simulator of Stability” as an example of such productive fusion. He presented it in St. Petersburg in September, 2018, at the conference “Technology and Poetics: A Mediated Production of the Beautiful. The Writing Transforming Us” («Техника и поэтика: опосредованное производство прекрасного. Письмо превращает нас») associated with Arkady Dragomoshchenko’s Prize. In our opinion, this work is important as a poetic experiment that conflates political and social critique inherited from the cyberpunk genre with the interactive possibilities of gaming. The result is the innovative and deeply poetic performance with strong, yet not necessarily obvious political overtones, testing the limits of the audience’s (or readers’, or players’) agency.

Amelin’s performance⁴ looks like a recitation of a poem, consisting of questions/statements with three possible answers/reactions accompanied with melancholic music. Some of the questions and answers appear repeatedly, others vary. Every time, the poet picks one of the options and moves to the next screen with

² “The arena, the card-table, the magic circle, the temple, the stage, the screen, the tennis court, the court of justice, etc. are all in form and function play-grounds, i.e. forbidden spots, isolated, hedged round, hallowed, within which special rules obtain. All are temporary worlds within the ordinary world, dedicated to the performance of an act apart” (Huizinga 1955: 10).

³ After February 2022, Rostislav Amelin openly declared his support to Russia’s invasion of Ukraine. We are not commenting on his political views since the article considers his work completed in 2018.

⁴ Its recording can be found here: <https://www.youtube.com/watch?v=VEhOP5At-kGw&t=5800s> [26.07.2021].

another set of questions and answers. However, this impression is deceptive. In fact, Rostislav is publicly playing a game of his own design. The game, in turn, is based on Amelin's illustrated narrative poem, or novel in verses, "Megalopolis Olos", which has been published in 2021 by the Moscow Andrei Voznesensky Center within its new poetic series "Tsentrifuga" (The centrifuge). Almost simultaneously with the book, Amelin has released a YouTube film based on his narrative poem.⁵ Each piece of this project can exist independently, however, the performance and its meaning cannot be fully grasped without references to the novel and the game. Which is why we will first characterize the latter and then move to the former.

The novel and the game

"Megalopolis Olos" is a novel in the form of a poem. The narrative directly references a variety of cyberpunk tropes, consciously repeating familiar motifs and relying on this repetition and the familiarity it engenders to produce meaning, as the audience fills in, what, for instance, a zombie apocalypse looks like without the novel-poem needing to represent it, outside of a few expressive details. The protagonists are a cult worshipping archaebacteria; their guru leads them into hiding in the Bomzhatnik – an autonomous zone unmonitored by the utopian and omniscient cyberpunk government of the world. The government is pursuing technological immortality for chosen elites, amidst vast exploitation and natural desolation. The revolutionary resistance to this project for technological immortality subverts the ostensible princess of the whole utopia with a vision abandoned by the utopian government: a plan to send a spaceship to spread earthly life, instead of digitizing it at the cost of killing the whole planet. The protagonists initiate a revolution against the utopia by infecting the wells of the general populace with the archaebacteria they worship. Although the bacteria give the willingly-infected supernatural abilities, uninformed exposure causes something akin to a zombie apocalypse which threatens the whole society with infectious enlightenment. Amelin's text represents an original version of cyberpunk that displays a repetition of cyberpunk tropes through a *mise-en-abyme* – in the course of the novel it is revealed that the bacteria are themselves the remnants of a hyper-advanced cyberpunk society that managed to transcend death by becoming bacterial.

This novelistic plot reveals the colonizing logic of cyberpunk that moves from social control and surveillance to the colonization of hidden, repressed zones like the Bomzhatnik, and finally to the last colonizable frontier: the interior of the body. This is in direct accordance with the stable trope of the cyberpunk protagonists as rebels subsisting on the margins and in the unsurveilled zones of the society, while at the same time guaranteeing their own survival and competitive edge

⁵ See: Амелин (2021b).

by repeatedly inserting technological improvements developed by the very corporate order they oppose into their own bodies. Consider, for example, William Gibson's genre-defining cyberpunk novel "Neuromancer" where its protagonists, Case and Molly's goal is to liberate themselves via colonizing their own bodies. Case's quest is to regain the neural links allowing him to surf the internet and Molly's to complete the insertion of artificial nerves and blades into her body, making her a flawless killing machine.

In Amelin's novel-poem protagonists colonize themselves with archaeobacteria to gain power and enlightenment, while the same bacteria turn a non-consenting subject into a zombie. The transformation into zombies exacerbates the metaphor of internal colonization by bringing the zombie apocalypse as a factor. The zombie apocalypse is a distinct genre from cyberpunk, but also represents a contemporary imagining of a problematic immortality. The zombie represents immortality as a devouring machine devoid of human qualities and has historically, at least in the work of George Romero, critiqued capitalist consumption as an intrinsically hollowing and dehumanizing social system, merely exposed and radicalized by the walking dead.

The archaeobacteria show that the process of internalizing technology in order to resist it, generates the natural tilt of techno-utopia into techno-dystopia. Simultaneously, for the protagonists of the texts, the archaeobacteria represent an imaginary return to nature, but ultimately reveal this naturalness to be fraudulent (or at least hyper-technological), exposing a perverse circle of tech-life.

The game mostly hides its affinities with the novel. The initial structure appears to be that of random mundane scenes – views from a window (not very notable), encounters on the street – falling in the mud or in love – and similar events. Choosing to drink from a well both makes a direct link to the novel where such wells hide archaeobacteria and represents an odd choice – nothing in the other scenes suggests that characters in this universe drink from wells, rather than from faucets. The archaic tone of the encounter is all that suggests to the uninformed player that the well represents a deviation from the repeating encounters and an exit to the next stage in the game. Drinking from the well and other acts of deviation lead to a situation where the player encounters a tunnel of light. At this point it is crucial to refuse the light, and enter the darkness, which initiates the symbolic transformation. Afterwards the protagonist gets administrative privileges and can access the Administrator level. This level appears to be something like a prison, with much the same options as the level before it but no ability to do things like leave the room. The next level is reached by entering the tunnel of light – it admits people at the Administrator level, and then responding to a question: what should be preserved – life, humanity or stability? The correct response is "Life" that leads to a promotion to Organizer, which aligns the player with the cyberpunk elites in the novel, who pursue immortality over humanity and historical continuity. The Organizer is even more trapped – opening a window to their room leads to instant death, suggesting that the view outside the window is no longer that of earth, but the vacuous

atmosphere of the Moon or Mars. Leaving the status of Organizer is difficult and irreparable, but on successfully being fired the organizer awakens as a homeless person, capable only of writing the awful truth as ignored graffiti on the city walls.

The game, however, in a hidden form sustains the major motifs of the novel. For instance, the link to the well implies that the protagonist's enlightenment might well follow the contamination articulated within the novel, opening the question as to whether he is not, in fact, a zombie, as the archaeobacteria are not taken knowingly. This interpretation proposes a critique of the agency of the player or reader: chastising them for imagining they have more agency than they do – imagining they are not the zombie. The cyclical movement through the various stages of enlightenment, culminating in the awful knowledge born by the homeless protagonist is emphasized as not liberatory but iterative – the revelation that the world is already dead has an inevitability that reinforces the notion that the player too is "dead": at least in the sense of having agency beyond that of a zombie.

The most vivid symbol of the cyclical movement comes after the promotion from Administrator to Organizer, where the usual choices transform, and instead of experiencing them as a subject, you project or direct them onto other subjectivities. Nothing changes about the form of the game here – you are still choosing one of the three responses with familiar text, but the framing is now that of omnipotent and unseen power. This framing directly clashes with the disempowerment of the structure – what does it matter that instead of falling in love, you direct an unseen other to do so? This disempowerment makes the progression to a fall from this privileged position into the lowly status of a homeless person writing graffiti on walls is therefore natural – at the least, it is a change from what you have been doing for a long time, a reprieve from repetition that feels significant and appears to be final (there is no way to climb the hierarchy again to Organizer after becoming homeless).

The poetry in the performance

In his commentary to the performance, Amelin emphasizes that for him the creation of this game equals the creation of poetry. He argues that each "card" that "SimStab" uses in its structure, in fact, represents a catren – indeed, three responses on each card typically are united by a syntactic parallelism and thus reminiscent of a poetic structure. According to his interpretation, the game is just a new vehicle for poetry, which preserves its polisemantic richness and freedom of associations, while opening the text for multiple variations. In the commentary to his work that Rostislav sent us, he compares the game with a labyrinth in which dissimilar choices may return to the same patterns. However, the driving force of this game dwells on the dialectics of the pre-programmed and unpredictable. Certainly, the cards and their content are preprogrammed, but their sequence and the resulting plot are mostly defined by the reader-gamer's interpretation of their choices.

Amelin's project distinguishes itself from the so-called generative poetry:

Generative poetry, produced by computer algorithms, is arranged as a sequence of words, or signs and symbols, according to a program. Some of the experimental features and structural principles of generative poetry were invented and practically applied long before the computing era and the World Wide Web. Some of them were originally used by Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), the workshop of potential literature established by French writers and mathematicians who create their works using combinatory techniques and constrained writing (such as lipograms, alliteratives, acrostics, palindromes, anagrams, aleatory, etc.).⁶

This model, however, completely excludes the participation of the reader, leaving the combinatorics to the computer algorithm. On the contrary, in Amelin's project, the gamer's choice is responsible for associative links and influences transitions not only between cards but also between the game's levels. Thus, "SimStab" functions as a hybrid genre in which the poem is not produced by the algorithm alone, but by the player who can, but does not have to coincide with the poet, and who generates meaning in the course of play.

More than with the generative poetry, "SimStab" resonates with Lev Rubinshtein's "card poetry," which also shuffles seemingly ready-made formulas by building a labyrinth of interrupted and repetitive trajectories, some of which may or may not lead to the "bitter truth" that nevertheless will be inevitably absorbed by the existential routine. However, the main difference between Amelin and Rubinshtein's poetic forms lies in the degree of the reader's agency. Rubinshtein minimally limits the reader's freedom of interpretations by offering multiple simultaneous paths for the poem's elucidation. Amelin further unfolds the potentialities implied by Rubinshtein's card poetry: in his game it is the reader-gamer who defines its trajectory (or multiple trajectories) and eventually its plot development(s). Thus, in this project, the avant-gardist dream about the reader as the artist's co-creator comes true in the obvious, yet not necessarily a primitive way.

Continuing on this parallel, it is important to see another continuity/difference between Rubinshtein's card poetry and "SimStab". Rubinshtein's labyrinths are situated in the realm of the language – the layers of idioms, linguistic tics, and cultural stereotypes fully exhaust the "reality" in which the subject resides, and which tries to elucidate. There is no way out of this closed-up panorama, although Rubinshtein's narrator sometimes hints on the possibility of an escape (see, for example, «Шестикрылый серафим» or «Это – я»).⁷

In Amelin's poetic game, the "question" phrases and suggested answers are stylistically neutral: «Чем вы предпочтете пожертвовать сегодня?» [What do you plan to sacrifice today?]⁸, «Вы становитесь старше» [You're getting older],

⁶ Kuchina (2018: 74).

⁷ On these aspects of Rubinshtein's poetry see: Липовецкий (2008: 326-357).

⁸ Амелин (2018). Hereafter, all quotations from the game/performance are given according to this source. All translations from Russian are by Daniil Leiderman.

«Вы падаете в грязь лицом» [You're falling into mud with your face down], «Кажется, вы влюбляетесь» [It seems that you're falling in love], «Вас оскорбляет другой работник» [Another worker insults you] etc. The only stylistic marker is associated with the "voice" of the computer: «Ошибка: Нужны права администратора, Мы всегда готовы вам помочь, Идет проверка. Ваше место в очереди (1218)» [Error: The administrator's privileges are required. We are always happy to help you. The test in progress. Your place in line (1218)]. This directly shows the presence of an authority embodied by cyber-punk conventions, within which such an authority is imagined as a flawed omniscience, according to which any given subject's horizon is locked a matrix of pre-programmed options⁹. The resulting panorama that "SimStab" produces is that of a hierarchical social/political structure, each level of which increases the subject's non-freedom – tellingly, while the administrator is locked in a room without exits, and opening the window for the organizer leads to instant death, although it's them who defines what his subordinates see in their windows («Вид из окна? – Печальный. Прекрасный» [The view from your window? – Sad. Beautiful]). The recurring motif of the ongoing hopeless protest meeting in the city square resonates with this motif, as does the returning notion of the slowly dying (perhaps already dead) planet. In other words, unlike Rubinshtein's card poetry, in Amelin's performance, the language screen is not blocking perception anymore, however, the world consists of a limited number of options neither of which offers any escape from the hopeless cycle of repetitions.

Repetitions are central for Amelin's project both structurally and philosophically. On the one hand, repetitions of the same cards produce the impression of the flexible and unpredictable but still clearly tangible rhythm within the game. These structural repetitions, however, are not formal only – they suggest both the cyclical organization of the text and the possibilities of selecting alternative trajectories, which eventually will lead to the same mundane situations: «Вы просыпаетесь. По вашему столу ползет муравей. Вы лежите и не можете встать. Вы забыли код от кабинета. На площадилюдно и шумно» [You are awakening. An ant is crossing your desk. You forgot the office entrance code. The city square is noisy and full of people]. Thus, repetition suggests the stability of the debilitating routine, which no changes in status or in the level of power can shake.

As Amelin explains:

Multiple paths lead to the same patterns: this is why during the first playthrough the player will often return to the starting room. In the beginning, it might seem to the player that the game is broken, as they are constantly spinning in the same routines 'you wake up, you go to work, you want to eat etc.,' but this is an unpleasant special effect – in life we are also caught up in these simple cycles like 'house-life-work,' we always want to eat again, and this monotony that doesn't seem monotonous in life, becomes revealed when sparse words are used to describe the situation. The

⁹ See about the cyberpunk conventions: Hafner (1991), Slusser / Shippey (eds., 1992), Murphy / Vint (eds., 2010), McFarlane et al. (eds., 2020).

player keeps coming back to ‘you wake up,’ which could be understood to represent different occurrences of the same type. Thus, by entering one such cycle (which could be just one of many similar patterns), the player isn’t going back in time, but just entering a routine. The routine prevents the player from developing, exploring the world, getting through the game, it bores and seems total, inescapable – just like in real life.¹⁰

Thus, Amelin’s game structure acquires a larger meaning of an existential metaphor through the repetition of routines. Ironically, one of the frequently repeating cards contains a meta-descriptive statement: «Вам кажется, что вы это уже делали» [It seems to you that you’ve done this already], which stabilizes the repetition on a conceptual level in addition to the formal.

Nevertheless, this effect of monotony is deceptive and, furthermore, it presents the greatest obstacle, or even a philosophical challenge that the gamer should overcome. Amelin’s game, as a true work of poetry, enacts its form as the most meaningful part of the performance. On the one hand, its repetitive structure serves as a source of repression, domination and colonization. On the other hand, this very repetition produces unpredictability and creates the spaces of freedom and agency it seeks, in order to challenge the regime of routine it criticizes. In this respect, the game procedural logic definitely dominates.¹¹

As mentioned, to learn the “bitter truth” the gamer has to turn away from the light and explore the darkness. A mysterious spring can be achieved only through plunging into a nightmare. However, this nightmare is cyclical too. In order to see the full and tragic truth, the gamer has to explore the darkness becoming an Administrator, ascend to the rank of Organizer, be fired as an Organizer and become unemployed and homeless, undergo utter humiliations but also leave prophetic and true warnings of the planet’s death on the city walls, where no one will heed them. This logic derives from the neo-mythological narrative preceding the game and not known to the gamer. But they can absorb it through multiple repetitions

¹⁰ «Есть паттерны, к которым ведут несколько разных вариантов, поэтому при 1-м прохождении игрока будет часто возвращать в комнату, из которой он начал игру. В начале игроку может казаться, что игра сломана, ведь он постоянно крутится в одном из рутинных циклов “вы проснулись, вы идете на работу, вы хотите есть и т.д.,” но это – неприятный спецэффект; в жизни мы также крутимся часто внутри очень простых циклов типа “дом-работа-дом”, мы каждый раз снова хотим есть, и эта однообразность, которая нам не кажется таковой в жизни, обнажается, когда используется мало слов для описания ситуации. Получается, что, хотя игрок возвращается к одному и тому же паттерну “вы просыпаетесь”, это можно понимать как разные, но однотипные ситуации. Таким образом, попадая в один из циклов (которых может быть много, учитывая структуру паттернов), игрок не возвращается назад во времени, а просто попадает в рутину. Рутинность мешает игроку развиваться, исследовать мир, пройти игру, она надоедает и кажется тотальной, безвыходной – как и в реальной жизни» (From Amelin’s email to Daniil Leiderman).

¹¹ See: Bogost (2016), Hanson (2018).

of the routine, which basically iterates the same principle – *escape from the colonizing routine resides in the repetitions and repeated negative choice*. These choices associated with either the abject or a breakdown into subalternity, are nevertheless, liberating. This motif was deeply explored in Davey Wreden's influential indie game "The Stanley Parable" (2013), where the protagonist's iterative attempts to escape from the omnipotence of the authorial narrator can only be successfully realized if the player chooses to turn off the game, as the ludic object is by necessity delimiting in agency and unable to offer true liberation. The motto of "Stanley Parable", repeating as a loading screen between inescapable iterations "...the End Is Never the End is Never..." asserts that the text can't end, but also that it can only end where the reader makes the choice to take agency and reject the systems offered by the authors of their epistemological horizon – in the game or outside of it. "SimStab" explores the same polemic between the endlessly appealing process of allowing yourself to be colonized by a text, and the necessity to resist this impulse and the social structures that exploit it for destructive ends. Like all cyberpunk texts, "SimStab" explores the central paradox between the desire to resist colonization by the pervasive powers dominating contemporary society, and the absolute necessity of willingly colonizing your own body and subjectivity with the products of these powers, if this resistance is to have any real impact. Both the poem, game and their shared text embody spaces of utopia reliant on repressed sites of formless abjection, which paradoxically become a source of anarchic freedom. Thus, in "SimStab" the algorithmic form creates spaces of formlessness which repeats the liberatory promise of cyberpunk literature.

Treating the poem-novel and game-poem as two perspectives on the same world reveals yet another register of interpretation that contradicts or rather complements its hidden modernist mythology. While playing the game, we inevitably understand that no escape into the alternative world ("nature") is possible because the longing is generated by the overall structure of oppression as its major mythic promise. The landscape behind the window is "selected" for subalterns by the Organizer locked in the room without doors. The archaeobacteria initially offer an escape into nature, appearing as a forbidden contrast with the hyper-technological structure of the society. Indeed, the first meeting of the engineer subverted into the cult within the novel is conducted as a park dedicated to the preservation of extinct flora and fauna and therefore unmonitored by the usual surveillance apparatus. This scene echoes the cyberpunk precedent in George Orwell's "1984" where the illicit meetings of the two protagonists in a meadow turn out to be perpetually monitored by the omnipresent surveillance. However, in Amelin's narrative the technological intruder is not the state, but the bacteria themselves, who turn out to be the products of a highly technological ancient civilization transmuting themselves into bacterial immortality.

Even nature proves treacherously to be hyper-advanced technology all along. Similarly, as the ultimate goal of the revolution is the revitalization of a project abandoned by the techno-utopian government as impractical and overly expensive

– the construction of a spaceship to spread life elsewhere. The rebellion is initiated by the archaeobacteria because the ruling elites decide to pursue immortality for themselves rather than immortality via spreading earthly life to other planets and galaxies. The paradox is that what the ruling elites are pursuing is exactly what the archaeobacteria accomplished – they are leading a rebellion against the same sort of project that created them. Instead, the archaeobacteria seek to spread themselves outside of earth, but in full consistency with cyberpunk tropes, this universal infection can hardly be viewed as a transparently unproblematic or desirable end – especially as the novel-poem expressly links it with a zombie apocalypse. Thus, the performance turns out to be an epiphany of the error. Whether we believe in the light or darkness, each of these mythologies is misleading. The world has been dead, and the source of truth is empty before we started playing. The only way towards agency is to stop playing.

References

- Bogost, I. (2016): *Play Anything: The Pleasure of Limits, the Uses of Boredom, and the Secret of Games*. New York.
- Hafner, K. (1991): *Cyberpunk: Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*. New York.
- Hanson, Ch. (2018): *Game Time: Understanding Temporality in Video Games*. Bloomington, Indiana.
- Huizinga, J. (1955): *Homo Ludens: a Study of the Play-Element in Culture*. Boston, MA.
- Kuchina, S. (2018): On Generative Poetry: Structural, Stylistic and Lexical Features. In: *Mat-Lit: Materialidades da Literatura*. Vol. 6. Issue 1. 73-83. https://www.researchgate.net/publication/328475675_On_Generative_Poetry_Structural_Stylistic_and_Lexical_Features [26.07.2021].
- McFarlane, A. / Schmeink, L. / Murphy, G. (eds., 2020): *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*. New York.
- Murphy, G.J. / Vint, Sh. (eds., 2010): *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*. New York.
- Slusser, G. / Shippey, T. (eds., 1992): *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*, Atlanta.
- Амелин, Р. (2018): Техника и поэтика: опосредованное производство прекрасного. Письмо превращает нас (Санкт-Петербург, сентябрь 2018). <https://www.youtube.com/watch?v=VEhOP5AtkGw&t=5800s> [26.07.2021].
- Амелин, Р. (2021a): Мегполис Олос. М.
- Амелин, Р. (2021b): «Мегполис Олос». Фильм по поэме-антиутопии Ростислава Амелина. <https://www.youtube.com/watch?v=wO588UNtxqE> [26.07.2021].
- Липовецкий, М. (2008): *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х–2000-х годов*. М.