

ИСХОД КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК ИЗ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ОБЛАСТЬ МЕДИАИСКУССТВА: ОБ ЭСТЕТИЗАЦИИ ПЛОХОГО ПОЧЕРКА¹

МАРИНА ЗАГИДУЛЛИНА

Марина Викторовна Загидуллина — доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и массовых коммуникаций Челябинского государственного университета, Челябинск, Россия.

E-mail: mzagidullina@gmail.com

Статья посвящена транзитным состояниям повседневных общепринятых действий в условиях их устаревания. Археологизация (архивация) культурной практики проблематизирована М. Фуко, обосновывающим тезис о дистантной актуализации культуры. Но если для Фуко важно, что дискурс осознается как нечто законченное только тогда, когда он отдален от воспринимающего сознания, то для Бахтина значимо, что только граница с чем-то другим и есть «зона жизни» (например, жанра). Философия границы и дистанции, представленная в работах Бахтина и Фуко, положена в основу настоящей статьи. Граница, превращающая культурные практики в реликт или архив, проводится не в области истории идей, но в области материально-технического оснащения этих практик, когда архивируются собственно инструменты или технические объекты, что особенно наглядно можно видеть в области истории письма. В настоящей статье выдвинуто предположение, что особого внимания заслуживает тот факт, что главным приютом элиминирующихся культурных практик становится искусство, сквозь образцы которого можно видеть глубинные смыслы самих этих практик (на примере письма).

¹ Исследование выполнено за счет гранта РФФИ, проект 18-18-00007 / Supported by RSF, 18-18-00007

Фактически поле наблюдения (арт-проект Ю. Ильющенко и Е. Самигуллиной по созданию «почеркового портрета» стихотворений Хлебникова и Некрасова) в статье имеет три слоя: (1) техно-технологический, обеспечивающий противопоставление «старой» и «новой» форм письма (технология рукописных текстов сменяется технологией набора текста на медиаустройствах); (2) эстетико-философский, в рамках которого решается проблема «прекрасного» и «безобразного» применительно к рукописной традиции; (3) психологически-рецептивный, связанный с восприятием поэзии и формами репрезентации этого восприятия в виде графического ремейка. Кроме того, значение имеет оппозиция реального и медийного (трактуемого иногда как «виртуальное»), позволяющая наблюдать перемещение артефакта в область его репрезентации (медийной проекции) и, соответственно, ставящая под сомнение материальную ценность медиаформ искусства.

Ключевые слова: Почерк, красота, безобразное, медиаэстетика, поэзия

EXODUS OF CULTURAL PRACTICES FROM EVERYDAY LIFE TO THE FIELD OF MEDIA ART: ON AESTHETICIZING OF BAD HANDWRITING

Marina Zagidullina

DSc in Philology, Professor
Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia
E-mail: mzagidullina@gmail.com

The article is devoted to the transit status of everyday common practices in the period of their obsolescence. The archeologization (archiving) of cultural practice is problematized by M. Foucault, who substantiates the thesis of distant actualization of culture. But if for Foucault it is important that discourse is realized as something complete only when it is distant from the perceiving consciousness, then for Bakhtin it is significant that only the border between two different entities is the “zone of life” (for example, he applied this thought to the theory of literary genres). The philosophy of boundaries and distances, presented in the works of Bakhtin and Foucault, is the basis of this article. The boundary that transforms cultural practices into a relic or archive is considered not in the field of the history of ideas, but in the material and technical equipment of these practices, when the actual instruments or technical objects are archived. It can be seen clearly in the field of the history of writing. This article suggests that eliminated cultural practices move to the field of art (on the example of art-project of Yu. Ilyushchenko and E. Samigullina creating a “handwriting portrait” of poems by Khlebnikov and Nekrasov). The article has three parts:

(1) techno-technological, providing the opposition of the “old” and “new” forms of writing (the technology of handwritten texts is replaced by the technology of typing on media devices); (2) aesthetic-philosophical, within the framework of which the problem of the “beautiful” and “ugly” is solved with reference to the manuscript tradition; (3) psychologically receptive, associated with the perception of poetry and the forms of representation of this perception in the form of a graphic remake. In addition, the opposition of the reality and the media (sometimes interpreted as “virtual”) is important: one can see the movement of the artifact toward the field of its representation (media projection) and, thus, problematizing the material value of media forms of art.

Key words: Handwriting, beauty, ugly, media aesthetics, poetry

После активного включения в научный дискурс тезиса Р. Рорти о «лингвистическом повороте» само понятие «поворот» получило поистине широкое приложение к самым разным аспектам современности. Однако во многих случаях это были именно разные аспекты, прекрасно уживающиеся друг с другом (например, «онтологический поворот» не «мешает» лингвистическому). Томас Митчелл предложил «пикториальный поворот» как уточнение «визуального поворота» и подлинную альтернативу текстовой реальности (во многом означенной «лингвистическим поворотом» — кстати, понимаемым Р. Рорти именно в аспекте проблематизации языка как адекватного способа описания реальности, см. Rorty, 2013). Размышляя об империи образов и изображений, Т. Митчелл выдвинул важное предположение об их автономной от текстовой когнитивной логике, которая, тем не менее, формирует собственную систему декодирования смыслов, и имеет, в конечном счете, свой особый «язык» (Mitchell, 2015). Б. Латур идет еще дальше, полагая, что империя изображений — лишь частный случай огромного царства акторов, создающих сети взаимодействий, в которых онтологический статус акторов поистине безграничен: это могут быть «идеи» или предметы, техника или люди, чувственные энергии или пыль; единственный критерий, по которому сущность может быть отнесена к классу акторов, это активность, воздействие на сеть и ее изменение: в этом случае перед нами актер независимо от его «вида». Для Латура повышенное внимание исследователей к языку и тексту — нонсенс, заслоняющий главные объекты,

нуждающиеся в пристальном внимании и «насыщенных описаниях» (и, так как в предшествующей Латуру философской мысли ощущался дефицит внимания к собственно материальному миру «не-человеков», его основное внимание направлено именно на этот мир, ему важно показать, как работают в сетях «бессловесные» акторы, и объяснить общественную жизнь людей через их действия — см. Latour, 2006).

Применительно к теме и предмету настоящей статьи крупным исследованием стала работа Ф. Киттлера «Граммфон. Пишущая машинка. Кино» (Kittler, 1986), где автор практически реализовал проект Латура до появления его главных трактатов: перед нами размышления о роли в истории человечества технических изобретений, обслуживающих «внешние расширения человека», как их называл Маклюэн (McLuhan, 1994), — слышать, видеть, говорить в «отложенном режиме». При этом именно раздел о «пишущей машинке» представляет прямую проекцию тезиса Ницше («инструменты письма влияют на наше сознание») на реальность, в которой перо и чернила вытесняются техническими объектами, которые связаны с буквенно-алфавитными знаковыми системами иначе, чем при рисовании (писании) букв на бумаге.

Тем не менее пишущая машинка времен написания книги Киттлера была техническим объектом «немногих избранных», а также инструментом обезличенного делового письма, принятого в бюрократических системах. Переход к персональным компьютерам и полное вытеснение самой идеи пишущей машинки (в которой буква немедленно воспроизводилась на листе бумаги, материализовывалась как надпись) идей изображения текста на дисплее до его материализации открывало возможность бесконечных редакций, изменений и правок, а также форматирования готового текста и его производства как в электронном, так и в материальном виде (и одновременно ставило вопрос об онтологическом статусе текста как такового). Довольно большое число исследований, в фокусе которых было соотнесение письменного и наборного (на клавиатуре компьютера) текстов в их отношении к сознанию пишущего, было проведено в период массовой компьютеризации образовательных практик, при этом результаты были

порой взаимоисключающими¹. Другой аспект рассмотрения транзита почерка в прошлое рассмотрен в обширной коллективной монографии-учебнике «Пособие по письму, грамотности и образованию в цифровой культуре» (Mills et als., 2017); в частности, здесь есть и рассуждение о смене эстетической парадигмы «электронного почерка»².

Но в стороне от исследовательского внимания остается такое любопытное явление, как транзит почерка (в привычном, «рукописном» понимании этой практики) в область медиаискусства. Рассматривая пример такого перехода, мы можем выдвинуть предположение, что искусство (а в современной культуре — именно медиаискусство) оказывается той самой зоной «архивации» дистанцирующейся культурной практики, о которой говорил М. Фуко.

Обратимся к конкретному примеру. В № 9 литературно-критического журнала «Транслит» за 2009 год был опубликован арт-проект «визуального перевода», представляющего собой так называемое «асемическое» письмо-переписывание известного стихотворения (см. рис. 1). Из пояснений Юлия Ильющенко, одного из художников и автора проекта, становится ясна суть этого перформанса:

Цикл визуальных переводов представляет собой перевод некоторых поэтов в различные нестабильные системы знаков и символов, подобные рукописным текстам. Основная идея, которая легла в основу визуальных переводов, — это попытка отыскать такую форму асемического письма, которая бы наиболее точно, исходя из чувств и восприятия переводчика, отражала манеру писания и звучание стихов того или иного автора. Авторы, которые были взяты для такого эксперимента, имеют ярко выраженную манеру говорения в стихах и не менее яркий набор звукообразов. Звук в асемическом переводе преобразуется непосредственно в форму. (Il'yushchenko, & Samigulina, 2011, 28)

¹ Ср., например, обзоры проблемы постановки почерка в «докомпьютерный период» — Wallace, Schomer, 1994; обзор исследований по сопоставлению рукописной и наборной письменной деятельности — Kimmons et als., 2017.

² Другими словами — форматирование текста, а именно: выбор шрифтов, расположение частей фразы, оформление заставок сайтов и т. п. — рассматривается в рамках «идиостиля», который ранее определял эстетические параметры, например, каллиграфического письма.

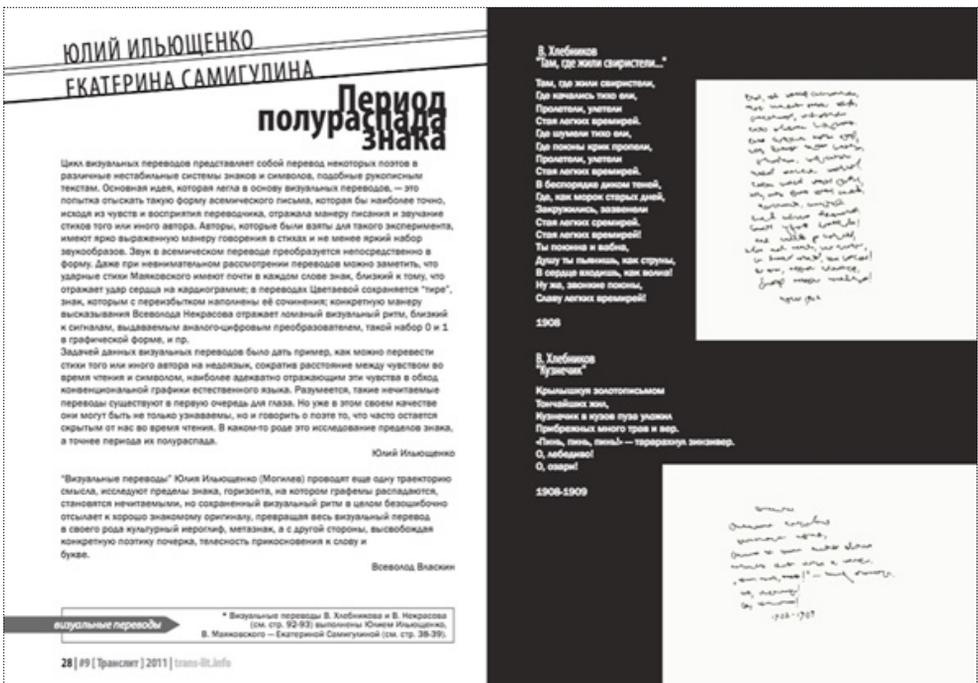


Рис. 1. Презентация «визуальных переводов» в «Транслите» (№ 9, 2011, 28–29)

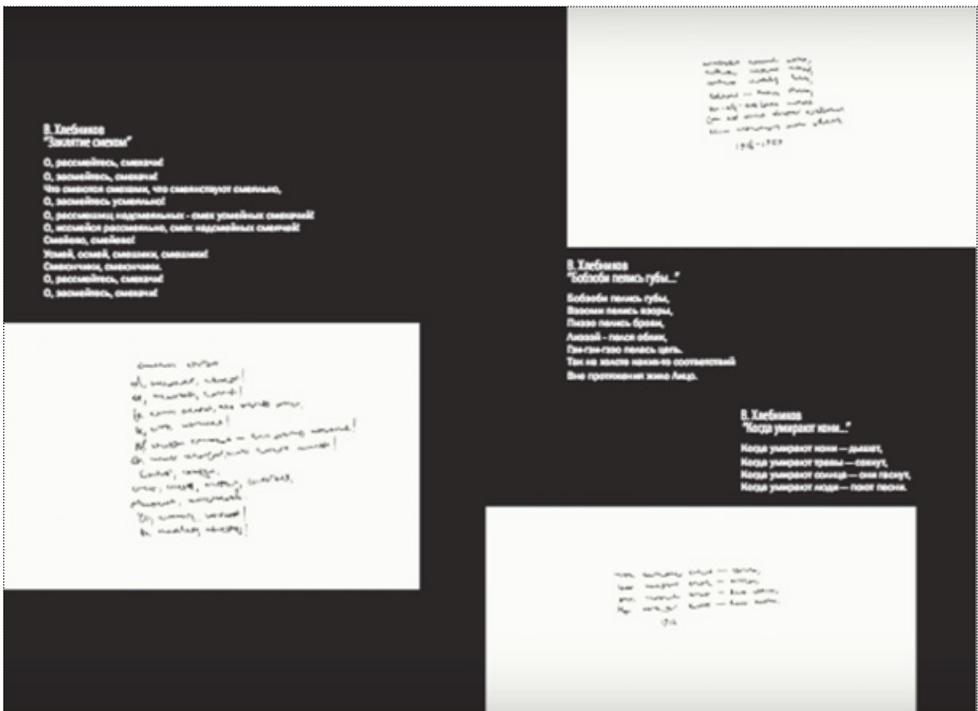


Рис. 2. Ильющенко Ю. Визуальные переводы стихотворений В. Хлебникова (Транслит (2011), 9, 30–31)

Для самих художников важно было проблематизировать саму графему («знак»), показав, что для восприятия поэзии его роль вторична, он лишь слабый медиум между чувствами, мыслями, состояниями поэта и восприятием читателя. Ильющенко называет это поисками «периода полураспада знака», а саму графическую работу художника — «недоязыком», усматривая в этом «недо-» именно преимущество и превосходство, а не ущербность. «Недоязык» позволяет проникнуть в состояние поэта лучше и адекватнее, чем графемы естественного языка.

Пользуясь понятием «насыщенного описания» Б. Латура, мы можем представить себе работу художника-переводчика именно как цепь действий — от напряженного восприятия поэтического текста до создания его «почеркового портрета». Художник должен вчитаться в текст для того, чтобы почувствовать его ритм и его «душу» — так же, как портретист всматривается в лицо своей модели, стремясь ухватить внутренний облик, а не внешние черты. Исходя из краткого описания проекта, мы понимаем, что стихотворение рассматривается и слушается — это восприятие и звуков, и визуального облика стихотворения. И только тогда, когда портретист схватывает «сердце» поэзии того или иного автора, он создает портрет стихотворения. Судя по представленным портретам-переводам, — это напряженно-быстрое, неотрывное письмо ручкой по бумаге вслед за словами текста-оригинала. Для Ильющенко большое значение имеет общий облик перевода — так, большое значение придается знакам препинания (в текстах Хлебникова, Цветаевой), которые в большей мере работают как визуальные маркеры, нежели смыслоносители, к тому же, при воспроизводстве в портрете они не видоизменяются, остаются в своем графически-«каноническом» виде. Полностью ясно записывается также дата создания стихотворения, намекая на «оригинальность» рукописного текста (графическая иллюзия: так мог бы написать это стихотворение сам поэт, если бы его задачей было запечатлеть свое состояние-отношение). Особое место в технике «визуального перевода» имеет жест — сам момент воссоздания стихотворения на листе. Приведенные в журнале переводы позволяют видеть, как ускользает от художника горизонтальность,

линия строки «заваливается» за «горизонт», межстрочное расстояние меняется, а сами графемы лишь напоминают буквы, превращаясь в чистый ритм. Вс. Власкин, комментируя этот арт-проект, напоминает читателям-зрителям о телесности почерка: «...графемы распадаются, становятся нечитаемыми, но сохраненный визуальный ритм в целом безошибочно отсылает к хорошо знакомому оригиналу, превращая весь визуальный перевод в своего рода культурный иероглиф, метазнак, а с другой стороны, высвобождая конкретную поэтику почерка, телесность прикосновения к слову и букве» (Il'yushchenko, & Samigulina, 2011, 28). И вот эта самая «телесность» и заставляет сопоставлять навыки рукописной практики с жестом художника (см. рис. 2–4).

Хотя для целого ряда культур (прежде всего, китайской, но и любой другой письменной) каллиграфия была с незапамятных времен особой художественной практикой, здесь ситуация меняется на прямо противоположную — с точки зрения графической «красоты» воссоздания букв на письме художник действует в рамках «контр-культуры», противопоставляя каллиграфии «какографию», тем самым проблематизируя самодостаточность знака и высвобождая его эмоциональный смысл. «Красивое» закрепляется за духовным, которое выражается в какографичности знака, проявляется, во-первых, на его изломе, а во-вторых, в возникновении целой картины стихотворения, его образа или портрета, требующего «холистичного» отношения к изображению, не допускающему «распада» на отдельные графемы. Так композиционный облик стихотворения оказывается в более сильной позиции, чем, собственно, составляющие его знаки. Умберто Эко, рассуждая об автопереводах Джеймса Джойса на итальянский язык, замечает:

Итальянский Джойс — конечно, не пример «верного» перевода. И все же, когда читаешь этот его перевод и видишь текст, полностью передуманный на другом языке, становятся понятны глубинные механизмы этого процесса, тот тип игры, которую Джойс намерен разыгрывать с лексикой... Он намечает крайнюю границу — возможно, непреходимую; но границы, за которые ведутся ожесточеннейшие войны, намечаются не только для того, чтобы установить, что лежит снаружи, но и для того, чтобы определить, что остается внутри. (Есо, 2006, 375)

«Визуальные переводы» с языка поэзии на язык графемного облика-портрета стихотворения проясняют тему границы и дистанции, в том числе, в оппозиции «красота — безобразия», «каллиграфия — какография». Эстетический компонент графемного портрета аннулирует критерии «прекрасного» в области рукописного письма, представляя собой отдельные, самодостаточные в своей законченности, не нуждающиеся в смысловом контексте элементы. Таковы были буквы для Акакия Акакиевича Башмачкина в «Шинели» Гоголя:

Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его. (Gogol', 1938, 144)

Но в случае «визуальных переводов» телесность создания портрета предстает именно как жест экспрессионизма — поймав свое состояние, используя любой медиум (в данном случае — ручка, оставляющая след на бумаге), он создает портрет не столько оригинала, сколько своего переживания этого оригинала. Умберто Эко, характеризуя Джойса как (авто) переводчика, напоминает, что «Поминки по Финнегану» в другом месте у Джойса были названы «остготской какографией», где «остготский» близко к понятию «варварский», а оно, в свою очередь, к понятию «до-рациональный» (Есо, 2006, 375–376).

Так от «формы» (внешнего облика, портретного сходства перевода и оригинала) мы можем перейти к содержанию: «какография» Ильющенко и Самигулиной призвана вернуть нас к духу поэтического произведения. Юлий Ильющенко ищет точку пересечения графического (собственно художественного в прямом смысле слова) и нервно-поэтического, приоткрывающего вход в тайну рождения стихотворения:

Даже при невнимательном рассмотрении переводов можно заметить, что ударные стихи Маяковского имеют почти в каждом слове знак, близкий к тому, что отражает удар сердца на кардиограмме; в переводах Цветаевой сохраняется «тире»,

знак, которым с переизбытком наполнены ее сочинения; конкретную манеру высказывания Всеволода Некрасова отражает ломаный визуальный ритм, близкий к сигналам, выдаваемым аналого-цифровым преобразователем, такой набор 0 и 1 в графической форме, и пр. (I'yushchenko, & Samigulina, 2011, 28)

Словесная форма тесна для передачи состояний, и художник «расковывает» графемы, письмо, чтобы высвободить место для решения этой задачи. И здесь мы можем усмотреть проявление кризиса слова как такового: оно слишком общо, конвенционально, слишком «затерто» тысячами словоупотреблений, как сетовал еще Маяковский. Поэзия оказывается местом производства эмоциональных смыслов, которые могут быть переданы словами лишь условно, лишь при активном читательском труде, когда он старается декодировать состояние сквозь оболочку слов, порой ничего не значащих и лишь маскирующих истинные смыслы (подобно ахматовскому «И сказал мне: “Не стой на ветру”»). «Визуальные переводы», которые, как кажется, в первую очередь демонстрируют эстетизацию «плохого почерка», на самом деле маркируют момент выхода поэзии за пределы знака: если «душу» стихотворения можно передать «асемически-графемным» письмом, то вскрывается суть поэтического творчества: поэт заворачивает «душу» стихотворения в условный вербальный код, надеясь на сосредоточенность и «унисонность» читателя, умеющего заглянуть за слова, глубже и дальше.

Особую остроту всему проекту и вскрываемым им смыслам придает медийность репрезентации: «бумажная» версия журнала содержит фотографии листов бумаги, на которых написаны портреты стихотворений, а значит, невозможно уловить физические параметры художественного жеста (например, 3D-измерение: силу нажима ручки); то же самое касается и дисплейной репрезентации журнала (в которой, кстати, предусмотрен анимационный эффект перелистывания страниц). Стихотворение автора прошлого века, набранное на компьютере, сопровождается изображением этого стихотворения, сделанным «вручную», уникальным художественным жестом, но результат («след») этого жеста также оцифрован и помещен рядом в виде фотографии. Контраст черного и белого

на разворотах журнала, представляющих арт-проект «визуальных переводов», придает портретам вид псевдо-оригинала: это они есть уникальные рукописные фиксации состояний поэта, а не вторично набранный и напечатанный в виде «компьютерной композиции» — а потому обезличенный — текст стихотворения. Так совершается «двойной» транзит: из пространства поэзии в область графики, из пространства графики — в область истинной поэзии. Так наглядно демонстрируется проблематизация искусства как такового, о чем писал еще Теодор Адорно (Adorno, 2002).

В заключение попытаемся обобщить наши наблюдения. Во-первых, мы можем усматривать в области искусства зону архивации повседневности: самый простой пример — это художественная литература, которая хранит память о своем времени в самом непосредственном виде «нарратива о повседневности». Однако важно и то, что искусство оказывается местом исхода устаревающих повседневных практик: покидая культуру современности, они становятся объектом ностальгии и романтического переозначивания. Так, виниловые пластинки эпохи исхода из повседневности превращались в самостоятельный музыкальный инструмент под руками ди-джеев. В нашем примере мы видим архивацию рукописной традиции: ручки и почерк становятся все менее значимыми элементами в коммуникации, а значит, их ждет перемещение в область искусства, осмысляющего дистанцию между «повседневностью прошлого» и современностью с помощью «остраненного» рассматривания и применения прежних инструментов в новой функции. Возможно, имеет значение обратный ход: если мы обнаруживаем перемещение какой-либо повседневной практики в область искусства, — это знак ее заката и выхода из культурного пространства ежедневных практик. Инверсия «красоты и безобразия», обнаруженная нами при рассмотрении выбранного примера, позволяет судить о способах романтизации уходящих практик: это этическая «изнанка», когда значение имеют «слабые связи», а бывшее «негативное» оборачивается пространством творческих интенций. Наконец, перемещение повседневной практики в область искусства по-новому освещает и сам вид

искусства, выступающий «платформой ассимиляции» такой практики. Так, мы обнаруживаем стремление художника, производящего «визуальный перевод» стихотворения с помощью своеобразного «графического камлания», «невнятицы», «косноязычия», передать состояние поэта «поверх» слов, минуя их — но все же помня о них как о главном «инструменте» этого вида искусства, как о той самой границе, о которой говорит Умберто Эко применительно к автопереводам Джеймса Джойса. Культурный архив, открывая возможность деконструкции «прошлого» дискурса, возводит мост между прошлым и настоящим посредством арт-решений, которые, в свою очередь, не позволяют архиву «закрыться» и оказаться в зоне абсолютной «законченности».

REFERENCES

- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory*. London, New-York: Continuum.
- Eco, U. (2006). *Skazat' pochti to zhe samoe. Opyty o perevode* [Saying Almost the Same Thing: Experiences in translation]. St. Petersburg: AST. (In Russian).
- Gogol', N. V. (1938). Shinel' [The Overcoat]. In *Polnoe sobranie sochinenii. Ch. 3, Povesti* [Full composition of writings. Vol. 3, Stories], (139–174). Moscow: AN SSSR. (In Russian).
- Il'yushchenko, Yu., Samigulina, E. (2011). Period poluraspada znaka [The half-life of the sign]. In *Translit*, 9, (28–31). Moscow: Translit. (In Russian).
- Kimmons, R., Darragh, J. J., Haruch, A., Clark B. (2017). Essay Composition across Media: A Quantitative Comparison of 8th Grade Student Essays Composed with Paper vs. Chromebooks. *Computers and Composition*, 44, 13–26. doi: 10.1016/j.compcom.2017.03.001.
- Kittler, F. (1986). *Gramophone, Film, Typewriter* (G. Winthrop-Young, & M. Wutz, Trans.). Stanford: Stanford University Press.
- Latour, B. (2006). *Novogo Vremeni ne bylo. Esse po simmetrichnoi antropologii* [We Have Never Been Modern. An essay in symmetric anthropology]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media*. Cambridge, London: MIT Press.
- Mills, K. A., Stornaiuolo, A., Smith, A., Pandya, J. Z., (eds.). (2017). *Handbook of Writing, Literacies, and Education in Digital Cultures*. NY: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- Rorty, R. (2013). Wittgenstein and the linguistic turn. *From ontos verlag: Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society-New Series (Volumes 1-18)*, 3, 3-19. Retrieved from <http://wittgensteinrepository.org/agma-ontos/article/download/2247/2233>
- Wallace, R. R., & Schomer, J. H. (1994). Simplifying handwriting instruction for the 21st century. *Education*, 114(3). Retrieved from <https://link.galegroup.com/apps/doc/A15524393/AONE?u=googlescholar&sid=AO NE&xid=9d4379dc>