

Медиа-квир

*О цикле «Латынь для лесбийского вокабуляра»
Лолиты Агамаловой и поэме «Центр гендерных проблем»
Лиды Юсуповой, опубликованных в журнале «Ф-письмо»
с иллюстрациями Оксаны Васякиной*

Константин Чадов

Новые медийные условия приводят к появлению новых форм воображения и способов помыслить действительность, новых метафор для описания мира. В отсутствие медийной доминанты актуальным становится представление о переходном характере любых данных и состояний, воспринятое как эстетически ценное и важное. Рождается это представление в условиях, когда любые исходные данные могут быть переведены в их электронный эквивалент. Телесное можно конвертировать в цифровое: тепло тела, прикасающегося к сенсорному экрану – сначала в электрический импульс, а затем и в запрограммированное действие; голос (с помощью программ его распознавания) – сразу в текст. Данное представление становится важным для современной квир- и феминистской поэзии, часто обращающейся к категории телесного.

В этой статье я остановлюсь на двух публикациях, появившихся в 2019 году в онлайн-журнале «Ф-письмо» и проиллюстрированных Оксаны Васякиной, – поэтическом цикле «Латынь для лесбийского вокабуляра»¹ Лолиты Агамаловой и поэме «Центр гендерных проблем»² Лидии Юсуповой – и продемонстрирую, каким образом в них отражается современное медиа-воображение и как оно согласуется с квир-поэтикой в целом.

I.

В цикле Лолиты Агамаловой «Латынь для лесбийского вокабуляра» мы видим длинные, часто наполненные эротикой тексты, которые, как будто во исполнение императива Сьюзен Сонтаг («Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства»³), не нуждаются в интерпретации и могут быть

считаны как череда экспрессивных эпатажных образов. Эти стихи представляют собой разворачивание эротизированной речи, освобожденной от конвенций, ассоциированных с мужским и фаллическим (прозрачного синтаксиса, сдержанной образности и т.п.). Начало цикла изображает зарождение этой речи – подрыв мужского языка изнутри:

*в саду фаллических регалий
в саду аддикций
ты знаешь, где главный цветок
распускается охуевшими письменами.*

Многочисленные философские понятия и имена философов также включены в общий языковой поток скорее как знаки удовольствия, чем как ключи для расшифровки текста, о чём в «Латыни...» сказано напрямую:

*иногда она выходит в мир чистого
знания, чистого вещества,
но чаще
даже чтение Плотина, Порфирия или Прокла
говорит ей о ебле.*

Нечто похожее исследователь литературы Дмитрий Кузьмин отметил в квир-поэзии Ильи Данишевского, где «эротическое, сексуальное, гендерное <...> буквально растворено в ткани текста и плоти мира». ⁴ Данишевский, однако, не описывает сексуальных отношений как таковых, он моделирует сексуализированный мир, в котором съедающая саму себя эротика присутствует ощутимо, но подспудно. Есть и ещё одно отличие: у Данишевского предельная эротизация мира действует на субъекта разрушительно, парализуя возможность какого бы то ни было действия и диалога, превращая обещание последнего в агрессивные нападки:

*никакой спонтанности в круговом движении от места встречи к точке равноудаленной от всех других
когда я говорю тебе что чуда не будет и ты точно такой же как все равноудаленный от всех других и нет, а теперь серьезно да и вот так никакие блядь дети не сделают революцию
и планируешь ли ты иметь детей в равноудаленном будущем⁵.*

У Агамаловой всё иначе: трансгрессивная образность нужна ей, прежде всего, для выработки новых способов взаимодействия с любимым человеком. Эта проблема задаётся уже названием первого стихотворения цикла – «Dilige, et quod vis fac», которое представляет собой цитату из «Рассуждения на Послание Иоанна к Парфянам» Аврелия Августина: «Люби – и делай что хочешь».

Но в цикле также действует и противоположный импульс – к аналитическому разложению взаимоотношений, а не к их экспрессивному претворению. В некоторых случаях этот импульс аранжирован как присвоение квир-дискурсом практик экзегетики. Два первых текста цикла по своему синтаксису и образности ориентированы на «Песнь песен Соломона». Агамалова переписывает и интерпретирует её на квир-манер, что уже сделал с другими библейскими сюжетами Дерек Джармен (сады у Агамаловой отсылают в том числе к важному для квир-кинематографа фильму Джармена «Сад»). Совершая этот жест присвоения и переписывания, Агамалова, как и Джармен, подрывает религиозный дискурс и реализует эротический потенциал «Песни песен», который в каноническом прочтении затушевывается. Аналитическая тенденция становится ещё заметней в других отрывках, из которых исключена любая сексуальная образность:

*это глаз, дорогой Плотин
как органическая сборка, снимающая
цепь картезианских разрывов, и речь меня
приглашает тебя к совместности через sensus
меня не боюсь языка; возможно,
меня и тебя станет чувством, понятием, пониманием,
смыслом, значением, ощущением
или множество sensus смыкаются через раз.*

Чем ближе к концу цикла, тем больше становится таких отрывков, а последний текст и вовсе лишен эротической образности:

*только наоборот
это тело objectum жизни, модальность смерти
и тебя забывает там, где само берет
и любовь по кромке как смысл идет по вещи
и возможна любовь?*

Стихи Агамаловой предполагают позволяют удерживать сразу две перспективы: письма как реализации чистого удовольствия и письма как аналитического инструмента. Следствие этого – часто встречающееся у Агамаловой смешение телесного и языкового; тело и язык двигаются навстречу друг другу, а их встреча разрешается в эротических образах:

*я люблю твои родинки складывающиеся в язык
разрезающие язык в сумерках позабытого языка
в шрифт лесбиянки и зуботычинку брайлев
<...>
как мы бьемся черными треугольниками
обожженными языками
как я тебе отлизываю превращаясь в большой язык
в новый большой язык расплавляющий горькую лаву.*

Одной из метафор такого непосредственного до-дискурсивного телесного слияния для Агамаловой служит модель сенсорного экрана:

*язык вырастающий
через пальцы, понятие как ветвь, как складка
телесности, работающая со мной через
концептуализированное, выхваченное наощупь
ощупью в понимание, сенсорные экраны
понимающие тебя без понятий, выкладываящие
какие-то фрагменты материи как формы,
отвечающие без знаков
через ощупь и понимание*

Эта метафора подсказана, конечно, повседневным опытом обращения с самыми разными гаджетами, и её бы можно было счесть почти что случайной, если бы она не была одной из центральных в тексте Лидии Юсуповой «Центр гендерных проблем». Здесь связь между телом и аппаратом устанавливается уже в их способе взаимодействия – героиня Юсуповой, как выясняется, надиктовывает текст стихотворения на телефон, но не с помощью диктофона, а пользуясь программой распознавания речи. Следующий отрывок запечатлевает момент сбоя во взаимодействии тела и аппарата:

*Можно в машине блядь да не блядь семь блядь библиотека да
да странно что я диктую про библиотеку здесь пишется какое слово*

Блять что тут блядь причем тут бля Причем тут блядь когда я диктую слово библиотека библиотека библиотека ай, а не бляди блядь вообще девять удивительный если все бы не хотела вот это все Вот этот тираду про блядь записать писать здесь да, а телефон почему-то решил откуда откуда ты взялось вообще откуда это все взялось откуда ты телефон взял это слово Блять в моем стихотворении почему ты его вставил в моем стихотворении почему скажи ответ ответ ответ, а отвечай отвечай.

Подобный сбой происходит и в коммуникации между героинями. Героиня поэмы Юсуповой приходит в «организацию под названием „центр гендерных проблем“», однако сталкивается с холодностью работающих там женщин. Это задевает её, ведь она попала в центр не столько для того, чтобы делиться своими знаниями, как она заявляет в начале («я вернулась в Россию / из Канады <...> мне казалось у меня теперь много полезных знаний которыми я могу поделиться»), а для того, чтобы справиться с одиночеством:

...я пришла в центр гендерных проблем не для того чтобы писать для феминизма <...> я хочу любви и секса с лесбиянкой да я пришла сюда ради любви вот моя проблема я пришла сюда ради любви.

В конце поэмы она больше не одинока – одна девушка из этого центра становится любовницей героини. Их единение и слияние не опосредовано телефоном, программа которого заменяет слова «я не чувствовала границы» на «не было границы», придавая субъективным ощущениям характер объективного положения вещей:

...я пишу я не чувствовала границы между телом и телом безграничное море безграничный секс диктую на телефон он пишет не было границы мы дуры безграничные дуры я пишу я не знала что ебля может быть такой моей моей полностью моей это было счастье это была самая счастливая ебля в моей жизни ебля счастье ебля счастье ебля счастье.

Этот мотив слияния как «включения в себя», а не простого размыкания границ встречается в тексте ещё раньше:

*Валя лежала голая на моем красном ватном одеяле
в моей комнате на улице Черняховского*

*которую я называла яйцом
Валя лежала в моем яйце.*

Образный и ассоциативный ряд, инициированный этим отрывком – «включение-(материнская) утроба-забота», и в поэме он противопоставлен другому образному ряду – «поглощение-желудок-агрессия». Героиня вспоминает историю, рассказанную матерью её бывшего мужа, Лией Павловной: о том, как в блокадном Ленинграде за ней гнался мужчина-людоед, от которого ей с трудом удалось спастись. Преодолеть эту страшную агрессию и выжить в Блокаду другим, второстепенным героиням этой поэмы помогает «лесбийская любовь». Она же помогает главной героине избежать одиночества:

*на этом диване умерла тетя моего бывшего мужа
ее звали Нина она была пианисткой она выжила во время блокады только благодаря своей подруге Зое которая работала в публичной библиотеке и делилась с ней пайком мне кажется Зоя любила Нину всю жизнь и Нина это знала, но они никогда об этом не говорили не говорили о лесбийской любви у меня есть рассказ о лесбийской любви в блокадном Ленинграде я его давно написала он о Нине и Зое, но я не называю их по имени и там много разных историй сплетено, но я думала о Нине и Зое когда его писала Нина была фем, а Зоя была буч Нина была драма квин, а Зоя была кремень Нина красила волосы как Валя тоже в рыжий цвет, а Зоя была седой и курила беломор когда я их встречала в гостях у Лии Павловны в конце 1980-х годов.*

В текстах Агамаловой и Юсуповой современный телефон с его программным обеспечением становится «проводником» телесности. Он является не только метафорой высвобождающейся языковой и сексуальной энергии, но и участником, а также условием этого высвобождения. Эмансипация языка и сексуальности рождается из утопической потребности в ненасильственном перетекании вещей, чувств и человеческих отношений друг в друга. У Агамаловой в приведенном ниже отрывке эта тема подчеркнута и на грамматическом уровне: так, *mei* – это посессив латинского *ego*; в приблизительном переводе соответствующие слова звучали бы как «горя в отнесенности/относительности».

*в этом нет ничего такого
все течет в друга друга по-разному, через раз*

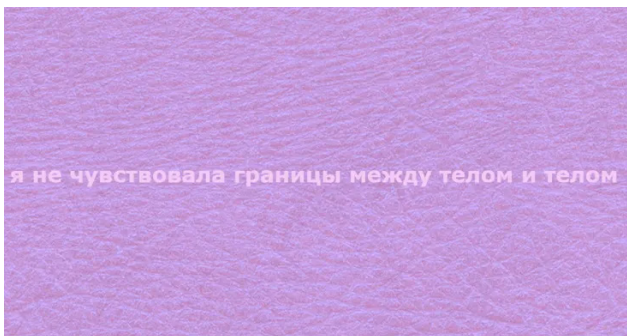
(
 анархическое желание, горя в теі
 перетекая как, не завладевая, не тлея, не забывая
 просто растет
 ни секса, ни смерти, ни смеха и ни судьбы
 анархическое желание где все мы
 сосуществуем в ущелье, не обмениваясь
 властью, слепыми монетами, последними днями
 без распределений, без равновесия, а
 в невесомости, лишь вырастая, горя
 в потоке других вещей
 всех вещей без трещин
 и
 самых чутких наших развалин
 той прошлой чужой любви
).

У Юсуповой та же тема ненасильственного слияния проявляется в словах о том, что в рассказе её героини о Блокаде «много разных историй сплетено». И часто – множество часто конфликтующих историй. Истории своей героини и её свекрови, тети мужа и её подруг, истории женщин из центра гендерных проблем Юсупова сводит вместе и в своем тексте, демонстрируя в финале их ненасильственное разрешение.

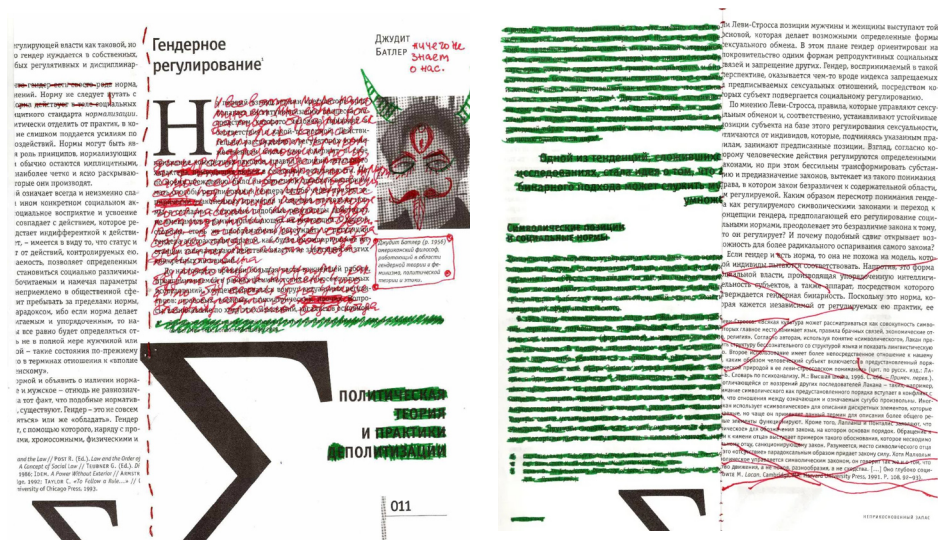
II.

Важным дополнением к текстам Агамаловой и Юсуповой являются иллюстрации Оксаны Васякиной, которыми они сопровождались при публикации. Именно иллюстрации здесь переводят техно-телесную метафорику на уровень интермедиальных взаимодействий и позволяют рассматривать эти два текста как реализующие одну и ту же проблематику.

Для поэмы Лидии Юсуповой Васякина сделала три изображения, для них она выбрала один и тот же фон человеческой кожи, поверх которого нанесла три фразы из текста. Взаимопроникновение языкового и телесного Васякина дополнительно акцентирует тем, что фразы всё больше сливаются с фоном, которым служит паттерн кожи: если первая цитата сильно оттена фоном, то цвет последней – «я не чувствовала границы между телом и телом» – уже гораздо ближе к цвету фона.



Для создания иллюстраций Васякина использовала простейшие общедоступные графические редакторы. Это в современных технических условиях отчасти соответствует кустарному изготовлению «грубых» произведений в историческом авангарде. В иллюстрациях к текстам Агамаловой Васякина развивает это напряжение между техническим и сделанным вручную. Иллюстрации представляют собой коллажи, составленные из текстов и портретов Джудит Батлер, поверх которых нанесены рисунки от руки и тексты цикла. О том, как эти коллажи сделаны, ещё будет сказано ниже, сейчас же сосредоточимся на том, как они выглядят.



Письмо поверх текста Батлер, «идеологического союзника», можно объяснить по-разному. Пририсовывая Батлер рожки и усы, обводя её глаза, Васякина имитирует хулиганские рисунки в школьных или университетских учебниках, ироническим жестом развенчивая авторитет. Впрочем, все эти знаки в гендерной перспективе обретают дополнительный смысл: Васякина смешивает нормативные маскулинные (усы) и феминные признаки (жирные росчерки карандашом, имитирующие тушь вокруг глаз), превращает Батлер в дрэг-квин. Именно дрэг-квин по Батлер смещают нормативные представления о мужском и женском, подрывая механизмы гендерного регулирования. Но превращение Батлер в дрэг-квин у Васякиной, опять-таки, иронически остраниено.

В то же время переплетающиеся строки Батлер и Агамаловой подвешены в неразрешимом конфликте: они метафорически изображают скрещение текстов как соитие (*письмо поверх* как удовольствие) и обоюдный ступор. Желанная утопия слияния здесь оказывается недостижима – тексты попросту перекрывают друг друга.

Об опосредованности сексуальных отношений различными медиа пишет Марк Фишер в эссе «Непрерывный контакт»,⁶ ссылаясь при этом на многих феминистских исследовательниц в диапазоне от Сэди Плант до Люс Иригарэй. В пример он приводит сцену из фильма «Голый завтрак», который был снят Дэвидом Кроненбергом в 1991 году по одноименному роману Уильяма Берроуза. Для главных героев фильма (Уильям Ли и Джоанна) медиатором и генератором сексуальности становится печатная машинка, с помощью которой они совместно пишут тексты. Фишер пишет о гетеросексуальных «контактах», но его слова о переписывании социальных кодов ещё больше подходят для описания квир-поэзии:

Только оказываясь перед фантазматическим экраном, который одновременно и отделяет мужчин от женщин, и делает возможным общность между ними, только через совместное переписывание того, что предписано – социальные, биотические и семиотические коды, сообщающие нам, кто мы <...> только так возможно установить контакт.

Для Васякиной таким медиумом сексуальности становится сам процесс письма, в который она вовлекает собственное тело и тем самым преодолевает отчуждающую природу напечатанной и размноженной книжной страницы, вновь наполняя текст Батлер «телом». Однако каким бы ни был жест письма поверх – любовным/сексуальным или агрессивным и присваи-

вающим (или, что ещё вероятней, и тем и другим) – его результат проблематизирует уже сам инструментарий квир-поэзии, представляя сексуальное не только как освобождающий фактор, но и как зону постоянного конфликта.

Кроме того, Васякина в своих иллюстрациях инсценирует флуктуацию между электронным и телесным, которая встречается у Агамаловой. Для того, чтобы продемонстрировать, как это происходит, необходимо прояснить сам процесс изготовления иллюстраций. Для иллюстраций Васякина использовала книгу с работой Батлер. Она вырвала из книги страницы, затем написала тексты стихотворений поверх текстов Батлер, а вырванные страницы сшила красной ниткой. Результат, впрочем, сначала не выдаёт своего кустарного способа производства: тексты и страницы наезжают друг на друга так, будто они сведены вместе в графическом редакторе – красные стежки становятся заметны только при близком и длительном рассматривании работ. Такой эффект первоначального замешательства возникает ещё и потому, что Васякина играет с ожиданиями читателя: уничтожение книги – жест достаточно эпатажный, поверить в него сложнее, чем в бескровную работу со сканированными и затем обработанными страницами.

Таким образом, то, что кажется сделанным с помощью электронных манипуляций, на деле оказывается подчёркнуто-материальным и, к тому же, акцентированно-телесным. Росчерки, которые видны на коллаже – это, на самом деле, контуры рук самой Васякиной. Она включает в иллюстрации своё тело в виде следа, изображая эротическое прикосновение к тексту – прикосновение, изменяющее текст навсегда. И вновь такое взаимодействие обнаруживает себя как телесно-неотчуждаемое, но от этого не менее конфликтное.

Иллюстрации Васякиной любопытным образом созвучны тому, что Лев Манович⁷ писал о судьбе авангардного наследия в цифровую эпоху. По его мнению, многие приемы авангардного искусства оказались включены в современные компьютерные программы и интерфейсы: например, в «каскадном» наложении программных окон Манович видит аналог авангардистского коллажа. У Васякиной взаимодействие авангардной и электронной эстетик оказывается более сложным и демонстрирует, как появление новых медиа и способов трансляции данных перестраивает всю систему медийных взаимоотношений. «Старые» и привычные медиа в свете новых семантизируются иначе: в нашем случае эстетический эффект рождается от напряжения, возникающего между электронным и аналоговым (а в этом контексте – ещё и телесным). С одной стороны, Васякина имитирует работу графического редактора, пользователь которого избегает работы с материалом как таковым, ограничиваясь его цифровым эквивалентом. С другой стороны, она возвра-

щается к авангардистской артикуляции медийной фактуры, инсценируя метафору Агамаловой как смешение телесно-материального и электронного.

Закончить я хочу разговором об ещё одном примере взаимодействия электронного и телесно-тактильного, на этот раз из области современного искусства. Это видеоработа Томаса Хиршхорна «Touching Reality» (2012),⁸ в которой художник занимает позицию западного наблюдателя-вуайериста и критикует её. Хиршхорн перебирает «отталкивающие фотографии» – на них зафиксированы последствия терактов и военных столкновений в арабских странах. Делает он это на устройстве, все технические подробности которого нам не явлены – от него остается только экран-проекция. Единственный доступ к «голой» реальности обеспечивает этот сенсорный экран, по которому художник водит пальцами, перебирая изображения. Эти движения двусмысленны – на манер фланёра художник буквально прохаживается по мертвым телам, наезжая зумом на открытые раны или возвращаясь к заинтересовавшей его фотографии. Больше не получается (как это сделала Михаль Ровнер в проекте «Десоу» (1991)⁹), наблюдать за войной с экрана телевизора. В электронных медиа её опосредует прикосновение: человеческое тепло не только сопротивляется окончательному растворению субъектности в потоках данных, но и может перерасти в пламя, чтобы агрессивно – или безразлично – сжигать все, до чего доберется.

¹ Л. Агамалова, *Латынь для лесбийского вокабуляра* (2019). [Электронный ресурс]: <https://syg.ma/@galina-1/lolita-aghmalova-latyn-dlia-liesbiiskogho-vokabuliara>. Дата обращения: 20.06.2020.

² Л. Юсупова, *Центр гендерных проблем* (2019). [Электронный ресурс]: <https://syg.ma/@galina-1/lida-iusupova-tsientr-ghiendiornykh-problem>. Дата обращения: 20.06.2020.

³ С. Зонтаг, «Против интерпретации», *Мысль как страсть* (М.: Русское феноменологическое общество, 1997), 18 с.

⁴ Д. Кузьмин, *К русской квин-поэзии: Леденев, Чернышев, Данишевский* (2017). [Электронный ресурс]: <https://syg.ma/@kirill-korchaghin/dmitrii-kuzmin-k-russkoi-kvir-poezii-liedieniov-chiornyshiov-danishievskii>. Дата обращения: 20.06.2020.

⁵ И. Данишевский, *рецессия* (2017). [Электронный ресурс]: <https://polutona.ru/printer.php3?address=0319222431>. Дата обращения: 20.06.2020.

- ⁶ Фишер М, *Непрерывный контакт* (2017). [Электронный ресурс]: <https://syg.ma/@lika-kareva/mark-fishier-niepriyvnyi-kontakt>. Дата обращения: 20.06.2020.
- ⁷ Manovich L, *Avant-garde as Software* (1999). [Электронный ресурс]: <http://manovich.net/index.php/projects/avant-garde-as-software>. Дата обращения: 20.06.2020.
- ⁸ Т. Hirschhorn, *Touching Reality* (2012). [Электронный ресурс]: <https://vimeo.com/55482318>. Дата обращения: 20.06.2020.
- ⁹ А. Руйе, *Фотография. Между документом и современным искусством* (СПб.: Клаудберри, 2014), 174 с.