

## Аффект и культура

ПЕРСПЕКТИВА ЛИТЕРАТОРА

На волне «аффективного поворота» в социальных и гуманитарных науках «чувственное» измерение становится центральным для рассмотрения культуры. При этом ключевое значение обретают не только чувства, которые создаются культурой, но также эмоции и ощущения, которые она вызывает у тех, кто взаимодействует с ней: от литераторов, поэтов, историков, антропологов и философов до рядовых читателей и кинозрителей. В условиях, когда иррациональное вновь приковывает к себе общественное внимание, возникает вопрос о границах понятий «аффекта», «эмоции», «страстей», «чувства» и «ощущения» и их месте в организации человеческого опыта.

Мы предлагаем обратиться к антропологии и феноменологии чувственного в культуре, чтобы определить сопряженность разных явлений, находящихся на пересечении аффективного восприятия, работы органов чувств, социальной обусловленности и этики эмоций, и обосновать открытый и проницаемый эпистемологический статус чувственного опыта для понимания современных и исторических процессов в культурной сфере.

Эта тематика продолжает и расширяет рамку культурной истории и антропологии эмоций, заданную «Историей эмоций» Яна Плампера (2018/2024, НЛО) и спецвыпуском журнала «Новое литературное обозрение» № 162, 2020 «Антропология страха». Представление о культурной и исторической сконструированности эмоций дополняется нами через поиск общих аффективных и эмоциональных логик, которые стоят за разными типами чувственно насыщенного, сочувствующего и бесчувственного поведения, восприятия и взаимодействия.

**Вопросы**, над которыми мы предлагаем подумать нашим авторам:

- Где проходят границы между аффектом, эмоцией, страстью, чувством и ощущением?
- Какова роль чувств в восприятии и производстве литературных и поэтических текстов?
- Как разные чувства артикулируются в литературе/поэзии и какую роль они играют в культурных иерархиях?
- Является ли бесчувствие всего лишь отсутствием чувств либо же представляет собой более сложный культурный феномен?
- Каким образом эмоциональная этика влияет на современные процессы в литературе/поэзии и взаимодействия в литературных/поэтических сообществах?

**Тезаурус**, который мы предлагаем как ориентир для освещения этой темы, включает в себя, но не исчерпывается такими понятиями, как: культурная антропология и история эмоций; феноменология аффекта; эмоциональные ре-

жимы; эмоциональные сообщества; коллективные эмоции и атмосферы; табу на чувственное, бесчувствие и апатия; эмоциональная этика; чувственный опыт и сопереживание в культуре и т.д.

## Игорь Гулин

**1–5.** Как для писателя (что бы это ни значило) и как для критика-исследователя литературы аффект для меня — ключевой элемент письма. Он не существует вне структур (формальных, идеологических и иных), но запускает и останавливает их. Если подбирать ему имя, это — очарование.

Этимология важна: чары, волшебство — со всей амбивалентностью, здесь заложенной. Очарование — чудо откровения или гипноз, иллюзия? Если мир — пустыня, очарование — оазис или мираж? Эротическое очарование человеком и очарование идеей, даже очарование проектом, работают одинаково. Очарование включается, когда субъект (художник) вдруг ощущает себя объектом. Внутри него переводятся стрелки. Он продолжает действовать (писать), но не как ведущий, а как ведомый.

В одной из самых дорогих и ненавистных мне книг, «Турдейской Манон Леско» Всеволода Петрова, эта динамика ярко явлена. Мужчина (искусствовед и посредственный литератор Петров) находит настоящую женщину (медсестру Веру) и делает ее героиней романа. Он попадает под ее очарование и впервые по-настоящему пишет — пишет только потому, что не имеет больше власти; он употребляет все силы письма, чтобы эту власть получить обратно.

Очарование страшно. Весь корпус главных вещей Платонова можно прочитать как цикл сказок о гибели очарованных. Поздние стихи Мандельштама разыгрывают этот шквал. Но оно может быть и тихим, мягким. Бывают авторы, как Кузмин, знающие об опасностях чар, но приручившие их, живущие на опушке волшебства. Они — любимцы фей, но и подопечные ангелов.

Оборотка очарования — разочарование, и его сила также велика. Разочарование, эротическое, политическое и любое другое, — выход из-под власти, возвращение самости. И оно так же амбивалентно: это обретение субъектности или сдача? Отрезвление или похмелье? Как всякое возвращение к себе, разочарование нарциссично. Это — нота великих нарциссов от Лермонтова до Бродского. Насколько очарование губительно, настолько разочарование — жизневительно. Оно утверждает нас в мире, дает иллюзию места. И поскольку дает иллюзию — то тоже пленяет. Разочарование — вид очарования.

Человек хочет влечься и влечь, быть под властью и властвовать. В литературе это противоречие находит форму. Очарование — результирующая сила двойного аффекта. Отдаваясь ей, мы читаем и пишем.

## Данила Давыдов

**1–5.** Довольно давно я начал ощущать себя старым скептическим вольтерьянцем в среде сентименталистов и романтиков. Не то чтобы я был склонен не-

дооценивать важность эмоциональной составляющей в разных формах взаимодействия с текстами или в их порождении, но для меня квалификация текстов через их чувственное понимание всегда казалась некоторой риторической стратегией. Погружение себя в эмоциональный режим может быть осознанной или неосознанной антропологической практикой, однако практика эта, как мне представляется, является сконструированной — если не субъектом, помещенным в эмоциональный режим восприятия и/или трансляции, то неким сообществом, которому субъект делегирует часть собственной идентичности (впрочем, это может быть не сообщество, а определенный метанарратив, которому субъект подчиняется).

Разумеется, это не значит, что я отрицаю эмоциональные состояния, в которые погружены люди, или роль чувственного мира, определяющего их миро- и самоощущение: было бы глупо отрицать то, что очевидно есть и что в немалой степени определяет интерпретацию действительности и управляет многими действиями. Но текст-то, особенно текст, существующий как элемент литературного ряда, устроен в любом случае так, что любая репрезентация в нем чего бы то ни было не пряма. Мы видели программы постконцептуализма и неосентиментализма, опыты «новой искренности», «прямого высказывания» и т.п., и, думается, давно должны были бы осознать условность и границы, существующие в этих утопических моделях. Автор, эксплицитный ли, имплицитный ли, все равно не равен чувствующему (по крайней мере, как заставляют нас полагать зеркальные нейроны) физическому человеку и, даже перейди мы к телепатической трансляции эмоционального состояния, репрезентация не будет равна субъективному переживанию (впрочем, тут начинается уже проблематика квалиа, трудная проблема сознания и т.д., что может увести далеко от заданных вопросов). Невозможно отрицать роль эмпатии, переживания и сопереживания в жизни, но мы все это либо прочитываем, либо нет, и это никак не зависит от того, что «на самом деле» (предположим, что такое «на самом деле» существует) переживает тот, кто этот текст создал.

Давно занимаясь исследованием наивной словесности, не могу не отметить, что эта область письма прекрасно иллюстрирует всю эфемерность рассуждений об эмоциональной подоплеке текстопорождения. Мы полагаем, что наивный автор искренен, что он напрямую транслирует некое незамутненное культурными механизмами чувство, но такое представление — вчитывание в текст наших представлений, заданных кажущимся культурным превосходством, покровительственной позицией хозяев культурной нормы. Это такое конструирование руссоистского благородного дикаря с его чистыми переживаниями, пусть и несколько на новый лад. На деле же, во-первых, любой наивный «человеческий документ» пропущен через множество дискурсивных фильтров, которые весьма сильно искажают изначальную позицию пишущего субъекта (ничуть не меньше, чем в случае письма умудренного и искушенного «профессионального» автора); во-вторых же, подчас совершенно невозможно отделить «наивную репрезентацию» от ее примитивистской имитации, если не выйти за пределы текста как такового, что требует уже психологического и/или антропологического взгляда. Текст сам по себе предстает черным ящиком.

Но и, выходя за пределы наивного мира, мы сталкиваемся с такими же проблемами. Я подозреваю, что автор стихотворения транслирует некую реальную эмоцию, однако для полной уверенности мне хорошо бы знать жизненные

обстоятельства автора, иначе мое сопереживание будет размыто в зоне неопределенности, где мы видим риторические формы и эстетическую ценность, но не то человеческое, которое требует эмпатии. Под эмпатией же понимается некая новая поведенческая норма, которая, если даже не касается ее социального бытования (не удержусь, впрочем, и отмечу, что в рамках этой «нормы» создается специфический эмоциональный режим, который словно отрицает собственное существование, распространяясь на все возможные жизненные ситуации и растворяясь в своей ненавязчивой тотальности), и в применении к тексту начинает оказываться определяющей его ценность.

Однако сопереживать можно и должно человеку, а не тексту (который, да, «буквы на бумаге» или мониторе), и странно, что этот трюизм требует повторения (тогда, конечно, возникает вопрос: а зачем мы всем этим занимаемся и т.д., но от него в данном случае хорошо бы уйти, потому что это действительно совсем отдельный разговор). Иными словами, любой эмоциональный поворот в культуре, в том числе в художественной словесности, в том числе в поэзии, есть разворот риторический (а отказ от риторичности тоже есть риторический механизм), а насыщенность поэтической речи аффективными маркерами оказывается риторической стратегией (как ею оказывается и отказ от видимых аффективных маркеров: упомянутое в предложенных вопросах «бесчувствие» как раз пример такой стратегии, которую стоит воспринять в качестве минус-приема на фоне распространения демонстративной риторической аффективности).

Вот тут, возможно, и начинается самое интересное (по крайней мере, для меня): возможно, новейшая поэзия может описываться как определенная система жестов, благодаря которой окажется возможным градуировать всю стихотворную продукцию не по степени консервативности vs инновационности либо же какому-либо иному привычному признаку, а по степени эксплицированной эмоциональности или же отказа от нее. В этих условиях нарушением новой конвенции предстанет непроясненность степени эмоционального настроения, что, конечно, само по себе уже на следующем уровне может оказаться продуктивным и результативным, но для этого должно преодолеть некоторый первичный барьер ожидания реципиента, который, в рамках новой нормы, ожидает эмоциональной определенности (так сказать, эффект определяется аффектом). Интересно, что такого рода «ясность» в отношении эмоционального настроения превосходно сочетается с размыванием субъектности. Вопрос о том, кто именно говорит в данном тексте, порождающий на уровне «наивного читателя» множество неприятнейших недоразумений (поскольку «наивный читатель» также исходит из новой нормы и требует эмоциональной определенности от явственно определенного субъекта), на более рафинированном («профессиональном») уровне как раз обыкновенно решается в пользу «плавающего», «мерцающего», «монтажного» и т.п. субъекта (в более строгой типологии говорят о «неосинкретическом», «трансгрессивном», «номадическом» субъекте). Иными словами, если на одном уровне прибавляется требование определенности, то на другом оно максимально расшатывается (а «наивный читатель» может и не поспеть за сменой векторов и начинает требовать определенности везде, что даже и дает некоторые плоды в виде очень уплотненных произведений).

Риторический характер аффективных маркеров оказывается столь действенным, что в качестве аффективных маркеров начинают восприниматься

и явления другого порядка, в иных условиях иначе бы и воспринимавшиеся. К привычному набору тропов и фигур (от гиперболы и литоты до градации и амплификации) все чаще примыкают менее привычные: я выше упомянул возможность передать «бесчувствие» через отказ от эксплицитной аффективности, но апосипезу можно воспринять и как, напротив, аффективный маркер. «Безыскусность», «бедное письмо», косноязычие, лепет могут быть наделены вроде бы не присущим им риторическим статусом, оказываясь гораздо более действенными указателями эмоциональности, нежели пафос. С другой стороны, и пафос внезапно реабилитируется, его больше не сдерживает цензура «хорошего вкуса», страшнейшего и коварнейшего из орудий прежней социально приемлемой нормы. У новой нормы, еще не успевшей обзавестись таким изощренным арсеналом средств подавления, пока нет собственно эстетических механизмов давления на сочинителя (только социальные, что тоже важно, поскольку для автора наших дней этические границы становятся куда важнее эстетических), поэтому эксперименты с эмоциональным инструментарием возможны самые разнообразные.

Значит ли все вышесказанное, что за в самом деле наблюдаемым эмоциональным поворотом не стоит ничего «подлинного»? Конечно нет, специфические времена требуют специфической реальности, и коллапс рациональности, невозможность логически объяснить происходящее ведет к господству репрезентаций аффективного. Однако ее хорошо бы воспринимать как симптоматику, а не как нечто, в корне меняющее саму природу поэтического высказывания (ее, впрочем, поменяет разве трансгуманистическая сингулярность, но этого еще придется дожидаться).

## Анна Глазова

**1–5.** В «*Minima philologica*», книге о филологии (а на деле — о языке вообще), Вернер Хамахер пишет об «аффекте в отношении языка» и утверждает, что всякое высказывание начинается не столько с умственного, рационального усилия, сколько с аффектированности самим изначальным призывом любого высказывания быть услышанным/прочитанным. Этот изначальный аффект действует как импульс к высказыванию, а само высказывание в дальнейшем обретает форму и смысл, который затем ответным жестом можно осмысленно интерпретировать. Далее Хамахер расширяет этот тезис, рассматривая не только языковой аффект говорящего и слушающего, но и

«аффект языка», то есть аффект языка в отношении к языку. Если язык обращается к языку, имеет к языку склонность, то к себе же иному, отличному от себя. Он связывается с собой уже отделившимся или же собой предстоящим единственно своим аффектом, своим «энтузиазмом» (Тезис о филологии 21).

По мысли Хамахера, язык существует в первую очередь как вопрос к другому и ответный вопрос, причем это касается не только диалогических ситуаций, но и самой структуры языка.

Аффект возникает в ответ на речь другого или самого себя как другого, себя, задающего вопрос о том, как себя высказать. В вопросе всегда содержится

ожидание ответа, поэтому у него есть этическое измерение, сопряженное с выбором отвечать или не отвечать. Это касается и рецепции литературного произведения. Если высказывание обращено к читателю с призывом отреагировать, причем не только рациональным пониманием, но в первую очередь чувственным откликом, то отказ в отклике может выглядеть как намеренное игнорирование чувств другого. Эммануэль Левинас видел в признании чувств другого и внимании к ним необходимое условие диалога. Но и обращающийся к другому должен исходить из его инаковости и рассчитывать на ответ, заключающий в себе инаковость, даже тогда, когда между тем, кто обращается, и тем, к кому обращаются, существует взаимная склонность. Недостаток внимания к различию между собой и другим оборачивается губительным для диалога, поскольку стирает индивидуальность другого. Таким образом, автор литературного произведения всегда должен исходить из необходимости различия, если хочет найти отклик в другом и не свести собственное высказывание к закрытой для интерпретации однозначности. Несмотря на фиксацию формы и смысла, в произведении, призывающем к отклику, должен сохраняться изначальный аффективный призыв — мольба об ответе.

В современной литературе существует жанр, ставший трендовым в последние несколько лет и в русскоязычном пространстве, — автофикшн. Произведения в этом жанре делают упор именно на аффективном потенциале высказывания. Рассказывая о собственных чувствах и вынесенном из прошлого опыте, автор обращается к читателю с призывом к сопереживанию, рассчитывая главным образом на эмпатический отклик. В некоторых произведениях этого жанра встречаются даже эксплицитные вопросы в духе «у меня было так, а как у тебя, расскажешь?» Казалось бы, при такой эстетической программе лучшими произведениями жанра должны стать такие, которые вызывают наиболее сильный и непосредственный отклик при чтении. Однако интересно, что, судя по читательским отзывам и оценкам экспертов, успешными становятся скорее тексты, менее непосредственно говорящие о травме. Травма всегда потенциально может вызвать ретравматизацию, как у себя, так и у другого. Скорее опыт преодоления травмы, а не сама травма, — то, что вызывает отклик благодарный, не ранящий чувств. Как сказала в личном разговоре Мария Степанова, суть автофикшна можно описать фразой «покажи мне свой шрам, а я покажу тебе свой». Важно, что рана затянулась и стала частью жизненного опыта, это тот «хэппи энд», который ограждает читателя от острой душевной боли, также называемой «триггером». Более того, прямой перенос своей травмы на читателя может восприниматься как излишняя фиксация автора на собственном переживании. Как ни странно, получается, что об аффекте более действенно говорить сухо, с дистанцией, рассказывая историю не только боли, но и ее преодоления. Аффектированность другим в таком нарративе опосредована языком и его способностью занять место щита, ограждающего от прямого воздействия. Произведение не только вызывает эмпатию, но и позволяет осознать ее и суметь отстраниться. Оно как бы совершает над аффектом феноменологическую операцию, которая заключает чувства в скобки бесчувствия.

Писательницы и писатели произведений автофикшна часто подчеркивают важность телесного переживания, лежащего в основе опыта, о котором они рассказывают. Если верно предположение, что успех произведения, направленного на эмпатический отклик, сопряжен с преодолением аффекта, имеет смысл обратиться к идеям Мориса Мерло-Понти о «плоти мира». Он развивает

концепцию плоти мира, описывая ее как складку и складку-в-себе. «Складка» в этом контексте означает, что мир состоит не из замкнутых в себе вещей, а из объектов или тел, складывающихся из непрерывной ткани мира, и внешняя сторона вещей касается внутренней, образуя складку-в-себе. Например, можно одновременно прикасаться к себе (совершать внешнее действие) и ощущать это прикосновение (изнутри), а восприятие этого единичного касания связано с нашим опытом касания вообще. Этот опыт позволяет нам предчувствовать прикосновение и ощущать его в уме прежде, чем оно произойдет. Переноса эту мысль на литературное произведение метафорически, можно сказать, что текст способен коснуться читателя потому, что и к себе можно прикоснуться как к другому. Рассказ о собственном телесном переживании может затрагивать читателя, поскольку сознание человека в мире вообще основано на телесном восприятии. А чтобы он затрагивал читателя, не уязвляя, он должен нести в себе телесное знание как о ранимости, так и о способности ран заживать. Заживать — значит жить дальше с опытом боли.

Так, как мы «слышим» язык с его фонетикой внутри себя прежде, чем начать говорить, так же и аффектированность чужой речью имеет исток в нашей способности к отзывчивости. Когда мы подвергаемся аффекту произведения, отзывчивость складывается с эмпатическим откликом, и мы чувствуем, как именно текст действует на наше восприятие. При этом интересно, что аффект, переживаемый читателем, может не совпадать с тем, который хотел бы передать автор, и это становится ясно при столкновении с многообразием читательских отзывов на одно и то же произведение. Получается, что попытка передать свой аффект, заразить им читателя наиболее бесхитростным, недвусмысленным образом может обернуться провалом из-за индивидуальных особенностей восприятия. Более действенной стратегией кажется исходить не столько из расчета на эмпатию, сколько на медирующие аффект литературные средства, позволяющие оставить продуманный зазор между смыслом и формой, с одной стороны, и аффектом — с другой. Рассчитывать можно лишь на безразличный читательский взгляд, который, однако, способен вспыхнуть интересом и сочувствием, если это необходимое третье — безразличие читателя к автору и наоборот — будет освещено передавшимся аффектом. Безразличие предполагает угасание всякого аффекта и именно поэтому может служить для него проводящей средой. А раз так, нет причин считать, что произведения, не говорящие напрямую о пережитом аффекте, не могут задевать восприятие читателя и вызывать ответный аффект.

Такой аффект, правда, сложнее описать, как и объяснить его происхождение, поскольку печаль, гнев, раздражение, влечение в ответ на текст, в котором о них тематически не говорится, будет иметь причину в чем-то еще, не выраженном явно на смысловом уровне. Тогда как в коммуникативном языке аффектированность языком возникает в ответ на высказывание другого, в литературе этот другой — автор — отделен от читателя эстетическими средствами. Аффект возникает в отношении текста, то есть языкового отображения этого другого — автора с его индивидуальным стилем.

Автор, начиная писать, необходимо считается с собственной способностью к словесному выражению и относится к произведению, которое пишет, как к ему самому пока неизвестному, другому, пусть знакомому, но все же несущему в себе нечто иное, чем уже имеющееся знание автора о себе как авторе. Возвращаясь к тезису Хамахеера, склонность к другому может проявляться и

как склонность языка к себе самому как к иному. Левинасовская этическая максима, требующая ответить вниманием на обращение другого, в этом случае превращается в требование к собственному языку быть открытым к инаковости-в-себе, к необходимому несовпадению высказывания как вопроса («сказать?») и ответа («говорю»). Аффектированность языка самим собой, которую Хамакер называет «энтузиазмом», это также телесная реакция, схожая по действию с печалью, радостью, отвращением, выражающимися в физиологических феноменах — слезах, смехе, тошноте и т.п. Та часть «плоти мира», которая реагирует на литературу, уязвима, но эта уязвимость отлична от уязвимости человеческого тела, подверженного физическим повреждениям и душевным ранам. Поэтому автор, садящийся за произведение, должен считаться с тем аффектом, который он причинит своим текстом в первую очередь себе, и считаться с тем фактом, что реакция, направленная на собственный текст, может оказаться иной, чем задумывал. Тогда как непосредственно аффект преодолевается в опыте, аффектированность языком преодолевается в развитии эстетических средств и приемов. Артикуляция в устной речи, знаки на странице — следы опыта, эстетические отпечатки, в определенном смысле — шрамы, которые можно показать другому, не рискуя вызвать слишком непосредственную реакцию, какую могла бы вызвать открытая рана, требующая не собеседника, а врача.

## Владимир Аристов

**1–5.** Поэзия по своей сути имеет дело со словами, поэтому в нынешней ситуации аффективного поворота и предшествующего ему во времени лингвистического поворота она оказывается между двумя тенденциями, пытаясь обозначить свою позицию. Поэзия сейчас перед странным выбором: надо ли реагировать или не реагировать вовсе? Загадать в правой и левой руке эти две возможности для себя и выбрать совсем иное — в обычной своей непокорности откликнувшись «поэтическим поворотом»? Который бы учитывал то и другое, и все же шел своим путем? Понимая, что допустимо также динамически уравновешивать противоположные «движения».

Можно по-новому поставить вопрос «об аффектах» и ответить частично на него. В условиях сформулированной сосредоточенности на значимости чувственного опыта, *emotio*, исчезают ли идеи, связанные со словами и знаками (где действует *ratio*, не забывающее и *intuitio*), или они просто выражаются «аффективнее»? Где граница между лингвистической оформленностью и «аффективным» множественным распылением? Взаимодействие чувства и поэтического слова, с одной стороны, хорошо известно: «Когда строку диктует чувство...», с другой стороны, является еще не открытой теоретической областью, здесь каждый автор действует на свой страх и риск, но никаких «инструментальных» знаний не выработано. Возникает проблема, как назвать новые неведомые чувства, — и это задача лингвистического/аффективного поворота.

Такая проблема существовала вроде бы всегда, однако сейчас в попытке соединить две в чем-то противоположные тенденции она предстает по-другому. Для вспомогательного «эха» можно привлечь различные высказывания. Они

весьма многочисленны, ограничимся несколькими авторами, которые явно или неявно настаивали на «аффективном» отношении к произведению искусства. Вот слова Матисса: «Когда я вижу фрески Джотто в Падуе, то не задаюсь вопросом, какая сцена из жизни Христа находится у меня перед глазами, — меня захватывает сам дух его живописи, который присутствует в линиях, композиции, красках. Название всего лишь подтверждает мое впечатление...». Сьюзен Сонтаг писала в эссе «Против интерпретации»: «...с искушением интерпретировать “Мариенбад” надо бороться. Важны в нем чистая, неперево-димая чувственная непосредственность формы...», а завершает свое произведение афоризмом, в котором чувство = чувственность: «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства». Композитор Арво Пярт говорил, что его отношение к слову — попытка *бережно прикоснуться к нему музыкой, окружить его подобно нежному объятию*.

Поэзия в чем-то сродни музыке — она проникает внутрь слова и при этом видит его как бы извне, обнимая его. Для понимания позиции собственно поэтической приведем заключительные строки известного стихотворения Георгоса Сефериса «Μέσα στις θαλασσινές σπηλιές» («В морских пещерах»): «В морских пещерах / целый день я смотрел на тебя / целый день я смотрел в твои глаза / и я тебя не узнал и ты меня не узнала». Здесь сильнейшее чувство нового «неузнавания» через любовь. Здесь открытие мира, для которого слова готовят вход, как в полный бликов на стенах морской грот, где жажда неутолима, но познание все же живет. Слово, слова рожают чувства, и эта морская соль неизвестного не сводится к «аттической соли» выразительности или точности остроумия, а влечет ожидание — чувство ждет нас у входа в новое.

Стоит отметить, что, по-видимому, градации чувств в современной поэзии, как ни странно, не существует. Такая задача даже не поставлена. Множество разработанных уже предложений касаются метрических-ритмических систем. «Сентиментальный» подход для классификации чувственного знания и отношения к миру фактически запрещен. Безусловно, одна из проблем в том, что каждое новое поэтическое произведение порождает новое неизведанное чувство и «охраняет» эту оригинальность, хотя допустимо, что некая классификация может быть создана.

В приведенном (для возможных ответов) перечне терминов, связанных с аффективностью, хочется выделить прежде всего пару, которая не выглядит оппозицией и тем не менее очень важна. Провести границу, как предлагается в анкете, между «чувством» и «эмоцией». Именно эти понятия представляют сейчас определяющими в поэтическом (и не только) искусстве.

В современности «эмоция» как слово приобрело во многом обиходный оттенок: «это все эмоции». Гораздо реже используют слово «чувство». Что, наверное, не случайно. Ныне эмоции представляются колебаниями, постоянно возникающими и быстро уходящими в противоположность чувствам, которые существенны и глубоки в своих проявлениях (возможно, посторонняя ассоциация сопоставляет соответственно слова «волнительный» как что-то поверхностное и «волнующий», затрагивающий человеческую глубину).

В поэзии для меня эмоции, согласно определению, — то, что задает первоначальное отношение к предмету изображения, некие значимые вибрации, однако они служат скорее для нарушения сложившейся поверхности между вещами и идеями. Эмоциональное хаотизирует и дробит затверженный фон,

оно разделяет. Затем способна вступить иная сущность тех факторов, которые можно отнести к аффективности, — то, что определяется словом «чувство», оно собирательно, оно соединяет — уже в новом сочетании — те элементы, которые в разделенном виде предьявлены эмоцией. Оно интегрирует, связывая вместе образы, мысли и интуитивные пропозиции.

Названное затем чувство есть уже «охлаждающий факт», вступающий в диалог с рациональностью, он на полпути к интеграции. Чувство вовсе не обязано быть названным, оно способно являть собой некое объемлющее произведение облако, формирующее его границы и всей суммой слов подыскивающее персональное имя для чувства, отвечающего этому стихотворению, интегральное чувственное знание, принадлежащее произведению и обогащающее наши отношения с миром.

Тут уместно упомянуть и понятие «бесчувствие», названное среди обсуждаемых терминов. «Бесчувствие» способно стать и частью программы поэтического подхода к миру, где изгнаны определенного рода отношения, которые репрессируются. Бесчувствие можно рассматривать как стирание чувств, сознательное или нуль-чувствование, как имитацию явлений «равнодушной природы» или аннигиляцию чувств в некоем сверхчувственном опыте, закончившемся катастрофой, так что пишущий утрачивает сенсорные способности, не потеряв способность писать как прибор-самописец. Гораздо значительнее «бесчувствие», означающее законченность произведения, о чем шла речь выше, — по Андрею Тарковскому, оно связано с «олимпийской холодностью формы».

Хотя бы некоторые соответствия между словом и чувством предстоит предложить, и надо понять, каким образом, в каких моделях, можно зафиксировать эту сложную систему отношений. Повторюсь, в моем представлении эмоции — то, что определяет первичное поэтическое отношение, во всяком случае, один из входов в стихотворное выражение; пройдя через такой вход, поэтическое способно обрести собирательное движение — область чувства. Интересно понять и «обратное» воздействие: восприятие поэтического текста, так же, как и любого другого текста искусства, возможно на пути «чувствования» как изначальной целостности, что затем способно разбиться на осколки заключительных «эмоций», и, как новые семиотические значки, образующие узор именно этого произведения, они затем утвердятся в живой памяти. Таким образом, приняв в качестве главных действенных аффективных факторов «эмоцию» и «чувство», мы приходим к той схеме, которая представляется некоторым технологическим пунктиром для обозначения построения стихотворного произведения: хаотизация-эмоция, порядок-чувство.

Легкое волнение в предчувствии стихотворной цепочки слов — здесь в такой соединенности предслова и предчувства, которым и предстает эмоция, и появляются часто (не всегда) начальные строки будущего произведения. Эмоция и эмоции возбуждают наш привычный опыт, соединенный в нерасчленимые пласты, эмоция способна возмутить эту бессловесную аморфность и дать начальный, разделенный в своей неустоявшейся многофакторности импульс. Затем возможно дальнейшее развитие эмоционального движения, что безусловно затрагивает и словесное выражение, но вовсе не обязательно придает ему сколько-нибудь определенный итог. Тогда эмоциональное и словесное способны вступить в «диалог». Он может развиваться долго — иногда годами — и лишь затем обрести завершение, воспринимаемое как финальное чувство, со-

прягающее и неявно суммирующее долгий путь развития эмоций, переходящих в слова и обратно, и тогда именно чувство — новое чувство неизвестного, но явленного произведения — становится результатом, который несомненен.

## Анна Родионова

**1–5.** Современные гуманитарные науки и искусства ставят под вопрос разделение разума и чувства, привилегированность рации и гносеологический оптимизм. Поэтому их обращение к аффективному измерению коммуникации (в том числе — поэтической) выглядит не просто закономерным, но неизбежным.

Для Бенедикта Спинозы аффект был связан с увеличением или уменьшением способности тела к действию. Спустя столетия Сильван Томкинс каталогизировал набор «первичных аффектов» — радость, гнев, страх, стыд — как универсальные биологические реакции. Однако современные теоретики, такие как Брайан Массуми, говорят о том, что аффект не поддается наименованию, это интенсивность, предшествующая языку, предсознательный заряд, который размещается в зоне неопределенности между мыслью и действием. Эмоция же — это овнутренняя, *распознанная* и потому культурно обусловленная форма. Злость, ликование, сожаление — категории, заданные языком, обтесываемые социальными практиками и застывающие в конкретных артефактах лишь затем, чтобы при смене ситуации приобрести другие коннотации.

Поэзия всегда несет в себе аффективный заряд, но имеет дело с его расщеплением в эмоции. Наверное, поэтому она больше, чем что-либо еще, показывает, что текст может работать двойственно, организуя специфические отношения между (внеязыковыми) аффектами и (языковыми) эмоциями. Аффективному измерению поэтического текста способствует и суггестивность ритма, и вертикальная связность, заставляющая удерживать в восприятии не только линейное развертывание нарратива, но и более сложные чувственные связи — звуковые и образные переключки. Синтактика, организующая дыхание, микроартикуляции органов речи, возникающие при чтении про себя, визуальное впечатление от композиции, в которую включен читаемый текстовый блок, участвуют в нашем опыте восприятия не меньше, чем семантика слов и символика образов. Более того, между ними всеми может быть неочевидная связь, поэтому некоторые эмоции в поэзии могут не быть названы прямо, но зато их присутствие ощущается как бы по касательной — через сугубо чувственный выбор звуков, ритм, длину строк.

Представление Массуми об аффекте как об интенсивности, выходящей за рамки репрезентации, помогает понять, почему поэзия воздействует на нас, даже когда ее семантическое содержание кажется не вполне ясным. Например, тексты Полины Андрукович или Геннадия Айги могут оставаться непрозрачными, но их ритм и образы создают аффективную атмосферу. В случае Андрукович — это выборматывание аффекта внутренней полуречью, у Айги — работа с паузами и повторами, суггестивно сгущающими опыт пребывания в пространстве до архетипических образов (поле, свет и т.д.).

Кажется, поэтический текст располагается одновременно в области запечатлевания, фиксации чувственных процессов авторской инстанции (проходящих через нее), но также он участвует в создании таких (но не буквально та-

ких же) процессов у читателей. Кроме того, я полагаю, что есть и автономная зона *чувственности* самого текста, которая существует в потенциальности, независимо от того, получит ли к ней доступ кто-то конкретный или нет. Это своего рода зона *непрозрачности*, в том смысле, в котором о ней пишет Эдуар Глиссан. Он говорит о непрозрачности поэзии как о том, что совершенно не обязательно «понимать» (в его терминологии это значит «схватывать и объяснять»), но что позволяет выстроить отношение с чем-то иным, не познаваемым до конца. При этом непрозрачности автора, читателя и текста могут существовать отдельно друг от друга. В некотором смысле близка к этому идея Кэтрин Хейлс, которая пишет о когнитивном неосознаваемом — том остатке данных, который не может быть до конца распакован сознанием в нашем повседневном опыте и который, я думаю, участвует как в создании, так и в рецепции поэтического текста.

Однако кроме чувственного измерения текста есть эмоции, которые в поэзии не являются только индивидуально внутренними: они встроены в культурные иерархии. Как отмечает Сара Ахмед в книге «Культурная политика эмоций», чувства «прилипают» к телам и циркулируют в обществе, определяя наши возможности принадлежать и быть исключенными. Исторически некоторые конкретные чувства маркировались по-разному в зависимости от периода, моды, социальных условий. Современная эмоциональная культура требует от субъекта быть включенным во множество аффективно заряженных обстоятельств, однако в то же самое время эмоции обесцениваются из-за избыточности триггеров. «Дофаминовое пресыщение», создаваемое потреблением сверхаффектирующего контента, делает эмоции слишком доступными, но в то же время с трудом распознаваемыми, ускользающими, требующими специальных инструментов.

Поэзия может улавливать эту двойственность и реагировать на нее разными методами. Своего рода раскручиванием аффекта до анестезии и обратно насыщены тексты таких современных авторов, как Александр Скидан, Денис Ларионов и Егор Зернов. В этом случае дискурсивные оболочки разных фрагментов текста работают как переключатели эмоциональных режимов. Другая стратегия — аффективный минимализм, смена точек зрения, сохраняющая при этом дискурсивную строгость, как у Анны Глазовой и Евгении Суловой.

Постмодернистская установка на дистанцирующую иронию, анестетизирующую чувства, тоже трансформируется в новейшей поэзии. Причем стратегии этой трансформации могут быть разными: от поэзии, работающей с подчеркнутой прямоотой выражения и нарочно выводящей эмоции на поверхность письма (как это происходит, например, в практиках Марии Земляной и Лизы Хереш), до использования концептуалистских методов, задействующих работу эмоциональной дистанцированности, «бесчувствия» как поэтического инструмента аффектации (здесь особенно ярким примером кажутся «Приговоры» Лиды Юсуповой: беспристрастный язык судебных документов оказывается субверсирован повторами и монтажом так, что не оставляет никакой возможности не считать эмоциональную оценку). В этом смысле поэзия — это еще и политика чувств.

Некоторые поэтические практики работают с несостыковкой между эмоциональными ожиданиями от текста и другими методами работы с ними. Так, например, часто устроены концептуалистские и неоконцептуалистские тексты. Бесконечно повторяющиеся и мутирующие строчки книги «Поэтический

мир» Андрея Монастырского могут показаться эмоционально противоречивыми, но они заставляют читателей столкнуться со своими собственными ожиданиями как по поводу того, какой должна быть поэзия («как это читать»), так и по поводу их собственных чувств («как это чувствовать»). Иногда работа с неоднозначным эмоциональным содержанием текста и «бесчувственностью» оборачивается чем-то совершенно иным — опытом более тонкого различения, жизненно необходимым для того, чтобы все-таки продолжать чувствовать и выражать, даже когда кажется, что любой подобный акт дискредитирован.

## Станислав Снытко

Тварь без прочных чувств. Так лучше.

*Ш. А.*

**1–5.** «Карта Страны Нежности», опубликованная вместе с прециозным романом Мадлен де Скюдери «Клелия» в середине XVII века, еще не была тем колумбовым открытием, которое спустя столетие произведет литература сентиментализма. Открытие это, одно из самых странных в истории европейской словесности, заключалось в том, что путешествие по Стране Нежности вовсе не обречено сопровождаться разливами специфически нежных чувств, а путешествовать можно, не выходя из кабинета, имея в распоряжении только карту. Сентиментализм Лоренса Стерна закрепил за словесностью право на собственную географию, не совпадающую с душевными терзаниями вымышленных героев и героинь. Романное пространство отныне не имитирует любовное томление и горечь разлуки, не звучит в унисон, а искажает и диссонирует, отзываясь на чувства контрастно — легкомысленной шуткой, иронией, раблезианским гротеском.

В открытии эмоциональной сферы низших сословий XVIII века, приписываемом сентиментализму, нет ничего, что заставило бы нас вспоминать об этом направлении 250 лет спустя. Между тем в стернианском романе присутствует нечто, до сих пор мешающее нам окончить сентиментальную школу, поскольку это нечто соединяет просвещенный критицизм со своего рода анимизмом. Композиция и темпоральность произведения, фразовый ритм и порядок развертывания стилевых масс, графические «капризы» и жанровые модификации, цитатные врезки и прерывания истории голосом автора, комическая стихия и монтажные контрасты — каждое из этих решений в каждом отдельном случае обладает настроением и окраской, особым эмоциональным аспектом, независимым от среды обитания героев (хотя и доступным для них, если это почему-либо необходимо). На протяжении одного сочинения разворачивается игра по независимым партитурам, параллельным аффективным сценариям — прозрачно выраженному у героев, имманентному у приемов. Эти партитуры отличаются друг от друга, как фотография наружной поверхности от рентгеновского снимка.

Раздвоение возможно благодаря тому обстоятельству, что, как отмечал Александр Михайлов, «в рамках сентиментализма “чувство” обреталось в некотором промежутке между миром конкретной личности и особой внеличной областью риторически постигнутых, как бы “объективно” существующих и

данных “чувств”»<sup>1</sup>. Сентименталистская традиция после Стерна словно бы раскололась на два направления. Одно занялось изучением конкретной личности, зависимой от внешнего мира, но этим же миром на каждом витке рефлексии возвращаемой в личные пределы (Карамзин). Другое, встревоженное и зачарованное объективностью реализации чувственных форм, посвятило себя постижению несметной пестроты суб- и надличностных проявлений чувственного (Жан-Поль Рихтер).

Жан-Поль описывает состояние современного человека, находящего себя расчлененным перед «мозаичной картиной нашей жизни, составленной из пестрых минуток, пылинок, капелек, дымок и точек»<sup>2</sup>. В его романах протагонист часто определен от противного — снабжен двойником, как будто единой личности не хватило бы, чтобы передать минимальную толику чувственной какофонии. Трагикомедия жизни разыгрывается посреди несметных верениц взаимных подобию и двойников, стереоскопических отражений, от которых не избавлено ни одно возмущение на поверхности реального. Чтобы подступиться к этой противоречивой ситуации, Жан-Поль конструирует уникальный аффект, который впоследствии назовут *романтической иронией* (приписывая ее открытие тем самым не Жан-Полю, а следовавшим за ним романтикам). Говоря об этой иронии, мы имеем дело с тем, что не вмещается в терминологические рамки, поскольку содержательно стремится охватить то, что не может быть охвачено ни при каких обстоятельствах. Однако может быть передано в качестве импульса, который заразит читателя в том случае, если романная проза вступит в союз со своим жанрово-конструктивным антиподом — безоглядной поэзией, отбрасывающей лимиты и ламентации здравого смысла.

Революционность жан-полевой иронии связана с комической несоразмерностью элементов мира, с безмерностью просторов между антиподами, наконец, с недостаточностью ресурсов языка и стандартной литературной коммуникации перед натиском аффекта. Жан-Поль пишет:

Каждое чувство и каждый аффект — это безумец, который желает подчинить себе весь мир или пересоздает его по-своему; человек способен сердиться оттого, что пробил уже (или еще только) двенадцать часов. — Какая нелепость! Аффект желает иметь и собственный мир, и собственное Я, и даже собственное время. Прошу каждого человека, чтобы он внутренне хоть раз дал своим аффектам высказаться до конца и выслушал их и расспросил, чего они собственно хотят; он ужаснется чудовищности их желаний, о которых они до сих пор еле осмеливались заикаться<sup>3</sup>.

Аффект заявляет о своих притязаниях на беспрекословное торжество — и тем труднее поддается сдерживанию, что берет в наперсники многоступенчатую иронию.

Словесность в двух магистральных видах, лирического стихотворения и романа, — результат воздействия безмерных притязаний аффекта, не имеющего уже, собственно говоря, отношения к эмоциональной garniture человека, на исторически конкретные формы. Роман, как и лирическое стихотворение,

- 
- 1 Михайлов А.В. Из истории «нигилизма» // Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 573–574.
  - 2 Жан-Поль. Зибенкээ. Роман / Пер. с нем. А.Л. Кардашинского. Л.: Художественная литература, 1937. С. 103. Курсив Жан-Поля.
  - 3 Жан-Поль. Зибенкээ. С. 196–197.

в полной мере могут считаться таковыми, если концентрируют специфический аффект, не могущий быть обнаруженным нигде, кроме романа или стихотворения. В той же мере, что и подлинная поэзия, настоящий роман стремится к невозможному, к охвату неснимаемых противоречий, к превышению собственных пределов, и по своей конструкции всегда ироничен (согласно Жан-Полю, роман — широкая форма, «внутри которой лежат и болтаются почти все формы»<sup>4</sup>). В эпоху «крупных оптовых смертей» старинная чувствительность, как показал Шкловский в «Сентиментальном путешествии», нейтрализуется и опрокидывается в пародию, в брутальный кавардак революции и войны. Но уйти от сентиментальной ситуации позволяет именно сентиментализм, определивший направление возглавленного Шкловским формального поворота. «Сентиментальность не может быть содержанием искусства, хотя бы потому уже, что в искусстве нет содержания», — резюмирует Шкловский, открывая «Тристрама Шенди» для XX века<sup>5</sup>.

Кружными путями истории литературы я пытаюсь подобраться к тому, что должен сказать по существу, как будто что-то мешает заговорить прямо. Может быть, как и все, я слишком уловлен, слишком прикреплен на шкале личных эмоций — в сегодняшнем мире, который так убедительно создает иллюзию непрерывной эмоциональной бури, расширенной цифровыми средствами до планетарных масштабов. Этот мир, судьба которого зависит от душевных смут горстки военно-политических вожаков, заставляет нас поверить в господство «не читаемых» чувств, плетущих свои паутины за семью государственными печатями. Но все эти чувства слишком прагматично и коллективистски мотивированы, слишком риторически оформлены одним на всех недреманным лингвопровайдером, чтобы высечь хотя бы искру голодного и упругого, как пантера в стихотворении Рильке, аффекта. На самом деле, как и все аборигены цифрового мира, я напоминаю инуита, укутанного в многослойные шкуры умерщвленных чувств, чтобы не сойти с ума от холода. В сухом остатке состояние эпохи служит напоминанием о том, как поверхностна и бессодержательна моя (и чья угодно?) идентичность со всеми логически неизбежными для нее чувственными всплесками.

Тем, кто находит спасение от идентичности на вершинах «восточной» мудрости, можно лишь позавидовать. Европейское сознание вынуждено принимать свои дефективные стороны, обрабатывая их эстетическими ядами или выставляя в ледяном философском освещении. Заветная греза европейского модерна — *человек без свойств*, мыслительный эксперимент Роберта Музиля, вообразившего нового героя, который пронизан и до кончиков нервных окончаний обусловлен своего рода интеллектуальным аффектом. Этот сложный аффект заменяет ему духовную аппаратуру классического человека, которая утратила ценность в «расколдованном» мире накануне большой европейской мясорубки. К этому эксперименту Музиля привело напряженное недоверие к самодовлеющим картинам мира — научной и религиозной. Разум и чувство — «рациоидное» и «нерациоидное» в терминологии Музиля — настолько истончили друг друга во взаимной борьбе, что европейское сознание начинает

4 Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. С. 254.

5 Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: Издание «ОПОЯЗ», 1921. С. 22.

искать независимое основание, какую-то *третью силу*. Откуда явится эта сила? Отчасти ответом служит тот факт, что «Человек без свойств» так и не был завершен. Впрочем, разве не она, эта самая третья сила, подыгрывает Музилю на протяжении полутора тысяч страниц, нашептывая ему с поистине звериной трезвостью сентенции вроде этой:

Каково бы, стало быть, ни было соотношение между вещами и чувством в зрелом мировосприятии цивилизованного человека, каждый все-таки знает те исполненные восторга мгновения, когда дифференциация еще не произошла, словно вода и суша еще не разделились и волны чувства составляют с холмами и долами, образующими облик вещей, один сплошной горизонт<sup>6</sup>.

Итак, банальные чувства, к которым мы приговорены с пеленок, адресуют и переносят всегда к иному — к тому именно, что отсекает нас от окаменелой риторики человечности: к аффекту. Особенность аффекта обнаруживает себя в одном из живучих парадоксов поэзии: чтобы сказать то же самое (то есть буквально то же, что прежде говорили Дикинсон и Целан, Баратынский и Мнацаканова, Хлебников и Катулл) необходимо выражаться *всякий раз по-новому*. «Сплошной горизонт» Музиля остается в этом смысле лишь идеальным желанием, грезой о мираже, поскольку у аффекта нет голоса или рельефа, и он поддается нам разве что как случайный уголок бесконечной изменчивости. Само «чувствование», его физиогномическая азбука и психомоторика, уходят под воздействием аффекта от односторонней определенности, и я отмечаю навязанную и противную мне гримасу сияющего всесия и торжества, когда читаю в чеканном и ледящем кровь стихотворении Анненского «У гроба»: «На консультации вчера здесь Смерть была / И дверь после себя оставила открытой». Поэтическая речь приобретает вид неумолимого жеста: «Не смей за мной следовать» — и вместе с тем приглашения сделать именно это, поддаться искушению и нарушить запрет, как в волшебной сказке.

Не знаю, был ли знаком Музиль с книгами Жан-Поля. Во всяком случае известно, что с ними не расставался Целан. Стихотворение, как и роман, отличается необыкновенной памятью, и романисту, как и поэту, на самом деле не обязательно штудировать своих предшественников, чтобы «вспомнить» вдруг то, чего никогда не знал. То, что однажды заявило о себе как аффект, уже не «выветрится» из памяти жанра и не будет вытеснено никакими изгибами литературной эволюции. Нет поэтому задачи более сложной, чем описание наличествующей реальности «такой, какая она есть», без оглядок и наваждений. Несомненно, можно провести миллион экспериментов, каждый из которых подтвердит, что все мы видим «реальность» по-своему. Проблема заключается не в этой якобы индивидуальности видения, но, напротив, в том закономерно общем, что проявляется в любом «непредвзятом» описании, — в фатальной двусмысленности, которая окисляет всякое слово и придает ему оттенок абсурдного, случайно подставленного знака.

Ну а теперь, как всегда, придется возвращаться к обыденности, садиться за работу и чертить в клеточку бесконечный кроссворд повседневности.

---

6 Музиль Р. Человек без свойств: Роман. Кн. 2 / Пер. с нем. С. Апта. М.: Ладомир, 1994. С. 205.