

К формулировке женского голоса: зов разоблачения

Чтение стихов Станиславы Могилевой производит энигматический эффект кружения, вращения, обращения вокруг... Поэтическая интенсивность этих текстов проявляется в момент исчезновения структурной оформленности, когда их внутренние дискурсивные карусели не оставляют шанса на то, чтобы сконцентрировать внимание на чем-либо, кроме самого движения. Эта поэзия исполнена виражами: заикленными петлями* интонаций, параллельными синтаксическими конструкциями, лексическими повторами, ритуальными рефренами (заклинательными, молитвенными и наравне с этим — компьютерно-механическими), перечислениями и другими формами головокружительной сериальности, отчасти сравнимой с навязчивым невротическим повторением.

Сразу замечу, что здесь не идет речи о концептуалистской установке на разрушение стереотипности и клишированности властного дискурса через аннигилирующий повтор. Однако определенное сходство с практикой поэтов-концептуалистов в этих стихах все же возможно обнаружить — оно состоит в способности расчищать жизненное пространство (и пространство высказывания) от загромоздивших его социальных алгоритмов и бытовых идеологем. Теперь дискурс власти относится не к языку пропаганды и закона, а к языку системы как таковой, языку тренда и контента в его безостановочной конвенционализации и ускоренном перепроизводстве (внимание на название книги). Действительная власть последних воплощена в реалиях, в которых мы, непрерывно подключенные к сети, существуем сегодня.

Например, в стихах Могилевой то предельно эмоционально, то шутливо-иронически отображаются такие императивные процессы, как коммуникационное вымогательство

* *Loops* — фрагменты звуковой записи, замкнутые в кольцо (петлю) для их циклического воспроизведения.

(отсюда обилие повелительного наклонения, глаголов речи, обращений, прямых отсылок к устно-письменному общению в многочисленных чатах), информационная атака (апелляция к постам, рекламе, блогам, музыкальному эфиру, фильмам и т.д.), а также — требование подробной трансляции повседневности (в тесном переплетении внешней и внутренней рутины), высокоскоростной (само)рефлексии, публично артикулированной сексуальности и т.д. Безусловно, эти запросы современности в основном работают в фоновом режиме, а в некоторых текстах явные маркеры быстрых коммуникаций и виртуальной среды и вовсе отсутствуют. Однако я все же отмечу ключевое основание для рассмотрения поэзии Могилевой в этом срезе — ее усиленная адресность, проявленная в повышенном включении направленных на адресата лексики и стратегий. Сам механизм адресации можно понимать достаточно широко — как отношение, конструирующее множество приписываемых тексту миров и контекстов* (то есть как открытую для читателей потенциальность различных интерпретаций). И в этом смысле стихи, вошедшие в сборник «Переформулируй», производят максимальное множество ультраскоростных модальностей, характеризующих связи с отчетливо современной действительностью — во всей ее эклектике, невротической динамике, самоподрывной критике, рыночной перенасыщенности и т.д. Избыточные актуальные запросы *микшируются* и отправляются в произвольной связке. Например, такое требование, как непрерывно артикулируемый анализ собственных ощущений парадоксальным образом перепоручается внешнему собеседнику:

*чувствую, но не понимаю
не могу отрефлексировать и вербализовать ощущение
объясни, пожалуйста
помоги мне назвать: что я чувствую?*

* По мысли Т.С. Золяна, адресация — это задаваемая текстом интерпретационная функция, соотносящая его (текст) с внетекстовой реальностью (как с «реальным миром», так и с «текстом культуры»). См.: Золян Т.С. Семантика и структура поэтического текста. М.: УРСС, 2014. С. 15–18.

Или можно указать на эффект погруженности в социальные сети, где невозможна никакая причинно-следственная связь, включая аффективную (раздражитель–реакция), но где существует только имманентная операциональность, безразлично соединяющая своих пользователей посредством бесконечной комбинаторики. Так, желание подражать сменяется на копирование контента (в данном случае не без юмора): не «я тоже хочу», а «я тоже пишу». Этот копипаст — скорее, копипаст самого жеста откровенного до смешной странности высказывания, потому что «пишу», а не «копирую»:

*я хочу накачать мышцы влагалища
пишет одна девочка в своём тг-канале*

я тоже пишу

И все-таки было бы неправильно полагать, что такие (само)-повторы никак не мотивированы с точки зрения субъекта — другим желанием, или желанием Другого. А. Кожев в своих семинарах говорил, что желание является человеческим лишь в том случае, когда оно направлено не на природный налично-данный объект, а на другое желание. То есть субъект желает с точки зрения Другого, а его собственное желание характеризуется бесконечной непрерывной отсрочкой*. Эта отсрочка может проявляться в рутинном повторении элементов речи, а также в копировании контента и информационном самообращении, о которых шла речь выше.

*ты говоришь: мы хотим исчезать но не знаем куда
ты говоришь скажи: не куда а откуда
ты говоришь скажи скажи: мы хотим исчезать пока мы
не исчезнем
скажи: продолжать исчезать исчезать пока все до конца
не исчезнем
ты говоришь: пока всё не исчезнет и вся не исчезнет*

* Пересказывается по: Кухарец Т.И. Ключевые понятия концепта желания Жака Лакана // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, 2014. Вип. 52. С. 18–26.

Бодрийяр называет это явление «коловращениями репрезентации»*. Они представляет собой нечто вроде погони за собой «настоящим» (в высказывании Кожева ключевое слово — «человеческое» [желание], то есть настоящее, подлинное, ущемленное собственными множественными означающими). Это стремление настичь оригинальную модель себя же самого и, по факту, «настоящую» смерть (в том числе символическую, подстерегающую систему), украденную у «доживающего» субъекта социальностью, чей процесс постоянного самоумножения сравним с разрастанием раковых клеток. «Невыкупленная вещь убегает от вас во времени, она никогда и не была вашей»**. Вещь неуловима в своем вечном растворении — в повторяющихся следах, по которым мы стремимся догнать их действительную причину (*что будет с нашими стикерпаками, когда мы, наконец, сгинем*).

Вероятно, о такой же человеческой «вещи» — «вещичке» — идет речь в стихотворении «шестнадцать». То есть любить кого-то для поэтического субъекта Могилевой — значит желать посредством него/нее (или вместе с ним/ней) разорвать зацикленную петлю и настичь себя настоящую и свою настоящую смерть***. Неслучайно в этом тексте модифицируется речь женщины, высказывающей желание зачать новую жизнь (и вместе с тем признать брэнность собственной) возлюбленному: «хочу от тебя ребенка», «давай заведем ребенка», «сделай мне ребенка» и т. д. «Ребенок» трансформируется

* Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 149.

** Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Рудомино, 1999. С. 171.

*** Для Вещи Фрейда (*das Ding*) также важен концепт повторения в качестве моторной реакции на нехватку, «следуя в этом правилам нерушимого, жадного до повторения, до повторения знаков, *Wunsch* [Желания. — Е.З.]. Именно таким образом регулирует субъект свою первоначальную дистанцию по отношению к *das Ding* [Вещи. — Е.З.]» (*Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959–60))*) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис, Логос, 2006. С. 97. И далее: «Вещь... предстает в виде изолированного и чуждого предела, вокруг которого вращаются представления» (Там же. С. 77–78).

в «вещичку» (димунитив из разговорного употребления*), будто бы, на первый взгляд, на что-то неважное, с оглядкой на потребительскую ориентированность современного дискурса. С другой же стороны, в этой трансформации с исключенной патетикой открывается возможность для разговора о собственной смертной сущности. В воображаемой теореме, доказывающей человеческую подлинность, телесную материальность и необратимость, константы способности родить и умереть взаимозаменяемы. Конечно, здесь говорится о конкретно *женской* человеческой подлинности, стихи Могилевой интенсивно гендерно маркированы, хотя и сама форма выражения этого иронически обыгрывается — как уже было замечено, Могилева критически работает с дискурсивными трендами. Так, в тексте с использованием гендергэпов, гендергэп помещается в слове «женщин_а», в котором в принципе невозможно нулевое окончание, указывающее на мужской род.

Но как раз здесь, в этом пробеле, быть может, и разворачивается перспектива для голоса, опять же, женского голоса, чье звучание, по замечанию философа М. Долара, в самой своей сути является чревоуещанием**. Такой промежуток, гэп, отделяет субъекта от голоса, обладающего призрачной автономией и производящего самостоятельное сообщение. Это сообщение есть зов: голос зовет нас выйти из замкнутого присутствия. Исторгаясь из нас, подобно ребенку-вещичке, он приглашает нарушить собственные пределы-означающие, открыться, разоблачиться до своей подлинности вместе с ним. Можно сказать, что голос и есть разоблачение, возвращение к *неназванности*:

*блаженны вы, когда забудете имена, когда выйдете из имён
и сами окажетесь тем тавром, которое несёте подобным
себе, ибо велика ваша радость: вы вернулись сюда*

Долар начинает «Голос и ничего больше» с известной цитаты Плутарха о голодном спартанце и соловье. Ощипав птицу

* Разговорность в стихах Могилевой подчеркивается в силу установки на непосредственную коммуникацию, а конкретнее — звучащую (или генетически восходящую к устной).

** *Долар М.* Голос и ничего больше / Пер. с англ. А. Красовец. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. С. 171.

перед приготовлением в пищу, человек грустно восклицает: «Ты всего лишь голос и ничего более». А так пишет Могилева в стихотворении, во фрагменте которого представлено размышление о поэте и его занятии:

*что ещё мы хотим узнать об «авторе»
<...>
даже если его нет
даже если он — только голос
даже если он — голос*

Голос раздается из самой сокровенной области, из внутренней пустоты, которую означает тире, не заполняя ее, но в ней резонируя. Голос превосходит субъекта говорения, подобно разрывающему снаряду, обнажая его реальную самость, неискоренимую материальность. И поэтому он никому и ничему не принадлежит: он проистекает из неопределенного, структурно скрытого пространства и не может соответствовать своему зримому носителю. Этот тезис, вероятно, покажется туманным, но его можно отнести к банальному повседневному опыту: всегда есть какое-то совершенное несоответствие во взаимосвязи между эфемерностью звука и стабильной видимости его источника. Это несоответствие инвертированно* показано в буквальном воплощении в фильме «Аннигиляция» (*Annihilation*, 2017), когда смертоносное чудовище вместо рычания воспроизводит искаженные крики о помощи своих уже убитых жертв (эти крики мы слышим впервые — как свидетельства о смерти).

чьи это голоса

*не разберу
в поисках главного*

<...>

*чьи это голоса
не разберу кстати*

в поисках главного

* Здесь в определенной степени стабильность сохраняет не источник, а наоборот — звук, голос.

*молча ждут своей очереди
ну то есть как бы объекты и их имена*

чьи это голоса

Таким образом, голос — нечто большее, чем просто средство смысла или генератор эстетического удовольствия. Это излишек означающего, в котором сосредоточено требование Другого, требование за границами всякого отдельного требования, требования как такового (всех тех требований, о которых было сказано в начале как о запросах современности). Голос опирается на знакомое, но не замеченное (словно бы подслушанное), в качестве основания для того, чтобы быть услышанным во всей полноте интимного разрыва, молчания, в котором он поистине звучит и от которого отправляется, как от пустого места, дыры. Поэтому, привлекая гендерное измерение в это понятие, можно сказать, что любой голос, голос вообще — это женский голос. Ведь под видом нехватки подходящей *формулировки*, хотя и в знак беспокойства, возможно, неуверенности, невысказанное заставляет слышать себя, как голос в его минимальной дифференциации — в молчании, традиционно предназначенном для женщин. При этом голос никогда не исходит из культурной предзаданности (в отличие от дискурса), он всегда звучит с чистого листа, сообщая некий независимый от своего источника или содержания высказывания код — зов разоблачения себя от своих означающих, раздвижения собственных пределов.

В поэзии женский голос может «звучать» во множественных отступах, на пустых страницах, в цитатах, аллюзиях, интерполяциях из других источников, реализуясь, по мысли Долара, посредством запуска избыточных механизмов: инкорпорации и удаления. Многие стихи Могилевой прошиты закавыченной речью: в них раздаются разные голоса, в совокупности и нестабильном мерцании составляющие голос — который, в сущности, и есть сам «автор» (*если он — только голос*). Так, в следующем примере цитаты связываются квантами в единое высказывание, и мы не знаем, действительно ли это скомбинированные в связную фразу чужие слова (инкорпорация) кого-то одного или многих, либо способ отстраниться от собственных (удаление):

«я кончаю с тобой каждый раз»
 «каждый раз без исключений»
 «каждый раз буквально я кончаю»
 «с тобой»
 «иногда три»
 «или четыре раза»
 «подряд»

Кроме того, разговор о голосе в отношении этих стихов мотивирован их открытой дискретностью, видимостью неровных склеек. В самом начале я сказала об исчезновении структурной оформленности вследствие бесконечного вращательного движения и постоянного соскальзывания в разрыв, «брешь хромающей причинности»*, в которой резонирует голос. Повторю, что голосу необходима несостыковка, чтобы быть услышанным. Наконец, на рассеянные фрагменты звучащей речи указывают соответствующие глаголы в разных грамматических формах (*говорить, сказать, кричать, рассказать, спросить* и т. д.), что выстраивает образ сложного и подвижного слухового впечатления и проявляет нестабильность коммуникативных контактов.

Возвращаясь к феномену зацикленного воспроизведения, добавлю, что петля в контексте поэтического высказывания формирует ритм присутствия-отсутствия, позволяя субъекту предстать конгломератом потенциалностей. Петля огибает пустоту, из которой доносится голос, всякий раз размыкающий цикл посредством различия — ведь голос существует в постоянно изменяющихся условиях, неизбежно воздействуя на восприятие предыдущих повторений. Именно так становится возможным *разоблачение* и открывается выход из означающих:

*кому это танька кричат
 не танька ли я
 не нужно ли обернуться
 ли увернуться
 вернись и по памяти
 выйди*

Екатерина Захаркив

* Долар М. Голос и ничего больше. С. 67.

* *

выйдем на задний двор
полноценные человеческие тела

широко, сбалансированно
(не забудь об отце-солнце)

твоя куртка цвета подъёмного крана
только-только отъехавшего

сошьём обратно
что-то получится

с минуты на минуту
кончим как следует и поспим

не сходства
не разницы ради

не світлого імені во
але темного часа

мы ходим по парку в обнимку
мы изображаем влюблённых

у нас хороший рейтинг
на главном сайте божественной федерации

нельзя просто так
взять и выпасть

(автозамена: выбрать)
а ты попробуй

беседовать с человеком
было достаточно интересно

теперь нужно сделать из этого текст
оформить жанрово

выживут только
<роботы-биографы>

и оба отца
извлечённых

<ограничение; сжатие>
(большие данные просыпаются)

на нашем кассетнике кончилась плёнка
ой-вей