

Павел Арсеньев

ЖЕСТ И ИНСТРУМЕНТ: К АНТРОПОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕХНИКИ

54

Современные науки о знаках почти всегда теперь склонны замечать контекст, в котором существуют тексты. Вследствие той инстанции, откуда велась критика имевшей место ранее неспособности его учитывать, этот самый контекст носит теперь чаще всего определение «социального». Однако смычка с ним сегодня многими уже ощущается как исчерпавшая себя: когда сами авторы становятся внимательнее ко всему в диапазоне от классового происхождения повествователя до конструкции политической субъективности, которая «говорит» в тексте, исследователю остается не так много.

Как становилось с начала XX века все более понятно, литература часто мыслит не автором или произведением, а коммуникативной ситуацией, которая позволяет становление некоторого текста как литературного только в конкретных обстоятельствах. И все же несмотря на расшатывание статуса произведения и существенное поражение автора в правах, прагматические интуиции в литературоведении¹ все еще позволяют надеяться

«сказаться душой» — пусть даже та теперь по необходимости распределена в коммуникативной среде, а часть ответственности за инаугурацию произведения делегирована публике. В любом случае, все это по-прежнему может происходить без того, чтобы замечать инструменты.

Другими словами, литературная теория научилась учитывать социальный контекст, но редко знает, что делать с технологическим. Между тем отношения литературы и техники уже становились предметом теоретического рассмотрения².

Собственно, очень часто и сама литература стремится изобрести велосипед (радио, кинескоп и т. п.), который уже давно существует в повседневности большинства ее читателей — возможно, потому так и охладевших к словесности, что, во-первых, у письма вообще появилась конкуренция с другой техникой, а во-вторых, потому что *литературная техника* оказывается медленнее новых средств передачи информации. Очевидно, однако, что именно это уклонение от общего соревнования в скорости позволяет литературе опробовать новые техники передачи информации на себе, осмысляя те контракты и аффордансы, что несут новые технологии.

Как стало давно понятно, многие *способы делания* в культуре являются бес/сознательными эмуляциями определенных технических аппаратов³. Необходимость учитывать оба варианта — как сознательной, так и бессознательной эмуляции — вызвана тем, что при всей удивительной и иногда болезненной чувствительности искусства и литературы к новым средствам фиксации, хранения и передачи информации, их появление и влияние редко становится предметом эксплицитного интереса и сознательной рефлексии. Собственно именно болезненность в паре с отказом от рефлексии и делают ситуацию интереснее, позволяя говорить о *технологическом бессознательном литературы*. Сами авторы

2. См #9 [Транслит]: Вопрос о технике. СПб, 2009.

3. См. к примеру перевод главы из книги П. Стивенса «Общий указатель авангарда: концептуальное письмо, информационная асимметрия и избыток данных» в этом номере.

1. Арсеньев П. К конструкции прагматической поэтики / Новое литературное обозрение №138, 2016. С. 117-132.

продолжают представлять собственные задачи по-своему — бога скинуть или литературных конкурентов, — но все то странное, что они постулируют в ходе этого в искусстве, зачастую обнаруживает своим коррелятом научные идеи эпохи и основанные на них технические изобретения.

То, что мы получаем, постулируя такую связь — это новый способ читать литературные тексты: вместо герменевтических глубин мы получаем технологическую заземленность литературы. И во всяком случае это кажется справедливым и имеющим смысл по отношению к тем авторам и теоретикам эпохи, когда появляется понятие *литературной техники*.

Нельзя сказать, что описательное литературоведение и обыденный язык не знакомы с технологическими интуициями. Так, расхожее выражение «телеграфный стиль» является простейшим примером воздействия новой технологии передачи данных на литературное самосознание (как минимум фразеологическое, как максимум описывавшее реальное изменение литературной техники).

Впрочем, стоит сразу же уточнить, что выражение «литературная техника» может пониматься как более, так и менее буквально, овнешненно. Такое разделение связано с тем, что понятие «техники» покрывает одновременно диапазон ответов на вопрос «Как сделано?» (поставленный формалистами) и на вопрос «Посредством/при участии какого аппарата?» (поставленный Беньямином). Так, в случае «телеграфного стиля» очевидно, что речь может идти как о метафорическом назывании эллиптической манеры письма, на которую в некоторых ситуациях срывается литература (или которую имитирует), так и о реальном участии в производстве литературного текста некоторого технического аппарата. Тогда именно этот момент в формулировке следовало бы уточнить: транс- или деформация литературного синтаксиса вызвана таким «внешним» обстоятельством, что имело место не *письмо от руки, но набор текста*.

Таким образом, помимо косвенных эффектов той или иной технологии на орнамен-

тальной поверхности литературного текста, которая иногда одалживает свое звонкое имя, существует еще и реальная аппаратура, которая непосредственно воздействует на технику записи, хранения и передачи символов. Приводимый пример показывает, что таким ближайшим и одновременно не всегда замечаемым технологическим контекстом литературы конца XIX века было изобретение телеграфа, увеличившее скорость распространения информации и оторвавшее ее от физического перемещения носителей. Следующие ниже примеры, кроме прочего, показывают, где заканчивается прагматическая интуиция литературы и начинается ее медиологический анализ.

Прагматика жеста и инструментальная метафора письма

Фридрих Ницше понимал свое письмо как некоторое физическое действие, как жест, обращенный к какому-то субстрату и вовлекающий определенный инструмент. Более того, он эксплицитно называл и, судя по всему, был готов давать популярные уроки того, «как философствуют *молотом?*». Ролан Барт выбрал в качестве своей ранней модели пользователя языка *дровосека* с его инструментальным действием, обращенным к дереву непосредственным переходным образом. Наконец и многие отечественные авторы также приравнивали *перо к штыку*, стихотворение — к *брошаемому в окно камню*, а письменный стол — к *лагерной пилораме*⁴.

Все эти элементарные инструментальные метафоры существуют в качестве попытки авторов уловить или манифестировать изменение характера своего действия на письме: они не описывают и не повествуют, но мыслят свой акт письма как реальное (и зачастую довольно воинственное) действие в физическом мире. Их письмо действует и действует некоторым определенным образом, оно прежде всего *операционально*.

4. См. подробнее о парадигме инструментальных метафор в Арсеньев П. Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода / Логос №6, 2017. С. 24-58.

Однако, все эти метафоры носят воображаемый характер: Ницше мог никогда не замахиваться молотом, Барт — не заносить топора в лесу, Хармс — не бросать камней в окна Надеждинской улицы, и наконец Маяковский — не бывать на фронте первой мировой (все это собственно и не было, и примечательное исключение из этого ряда составляет только Шаламов, проведший сопоставимое количество времени на рудниках и за письменным столом⁵).

Другими словами, инструментальные метафоры мыслят коммуникативной ситуацией, актом высказывания или даже жестом письма (включая и такие подразумеваемые им грозные инструменты как молот, топор, штык или камень), но не всегда учитывают те *письменные инструменты*, которыми реально пользуется писатель конкретной исторической эпохи: один — пером и чернилами, другой — печатной машинкой, третий — алгоритмами визуализации больших данных. Для того, чтобы осознать, что философствуешь не молотом, а печатной машинкой, нужно почувствовать больший вкус к метонимии, чем к метафоре.

Метонимия письма и технологическое бессознательное литературы

Инструментальные метонимии письма, в свою очередь, позволяют открыть не парадную сторону ярких и многозначительных символов, которые саморучно помещаются авторами на свои воображаемые гербы, но элементарное *технологическое бессознательное* авторского метода, литературного направления или даже целой эпохи. Так, инструментальной метонимией модернистской эпохи, как уже было сказано, стала, пишущая машинка, которую правильнее было бы называть печатной, то есть заменяющей почерк как продолжение тела автора типовыми символами, появление которых вызывает нажатие клавиш (английский язык намного лучше отражает эту стандартизацию: typewriter).

5. См. подробнее об этом случае в Арсеньев П. Литература чрезвычайного положения // #14 [Транслит]: Прагматика художественного дискурса. СПб, 2014. С. 40-52.

Другими словами, пишмашинка положила начало индустриализации письма вообще и технологизации субъективности писателя в частности: он превратился из пишущего в печатающего. Это медиалогическое обстоятельство эволюции *литературной техники* оказывается не таким уж периферийным, если вспомнить не только роман Ницше с печатной машинкой дождливой зимой в Генуе (который позволил ему сформулировать знаменитую максиму об «инструментах письма, которые тоже трудятся над нашими мыслями»), но также и то, что Малларме настойчиво называл свою знаменитую поэму (в названии которой вполне прозрачно указывалось на некоторый жест) не просто графической, но *типографской поэмой*⁶.

Как однако показывает Фридрих Киттлер⁷, в одно десятилетие с печатной машинкой появляются и другие инструменты фиксации информации, которые также воздействуют на литературу, но косвенным образом. Прежде всего, этого фонограф и кинескоп, которые впервые в человеческой истории инструментов записи позволили фиксировать длящиеся звуки и движущиеся изображения без посредства языка. До этих изобретений, которыми мы обязаны одному и тому же человеку — Эдисону, информация любой перцептивной природы была вынуждена проходить через процедуру литературной записи, наполняя ее метафорами романтического «видения» или «звучания» народной речи. Несмотря на их существование, горнило дискретного канала

6. Малларме принадлежит и первая известная нам инструментальная метафора литературного труда: «...в литературной истории всех народов впервые всякий, с неповторимой своей манерой игры и слухом, может — соревнуясь с органами великими, всеохватными и вековыми, на чьей клавиатуре скрытой себя славит ортодоксия, — *собрать для себя инструмент* и, умело в него подув, ударив либо коснувшись пальцами, играть на нем самому, особо, и тоже посвятить его Языку» (Малларме С. Кризис стиха [1896] / Перевод — И. Стаф. // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., Радуга, 1995). Примечательно, что инструмент мы угадываем по репертуару перечисляемых жестов. Разумеется, в данном случае он понимается еще как музыкальное приспособление, аналогией с которым еще можно считать метафорой литературной техники, обязанной древней связи поэзии с музыкой. Однако даже на этом примере можно увидеть взаимную координацию жестуляции и инструмента.

7. Friedrich A. Kittler. Gramophone, Film, Typewriter. Translated, with an Introduction, by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford University Press, 1999.

коммуникации не оставляло в своей материальной форме ничего от реальных звуков и изображений, но лишь передавало их не аналоговым образом⁸.

С изобретением техники, позволившей записывать слышаемое и видимое непосредственно, не подменяя его слышимым и усматриваемым — т.е. не подчиняя акустический и визуальный каналы языковой форме записи, литература *теряет монополию* на передачу информации — как когда-то живопись потеряла свою монополию на создание визуальных образов с изобретением Дагера. Впрочем, как это было и с живописью, утрата или делегирование части функций (становление их факультативными) не разрушили этот древний институт, но позволили литературе *найти себя*. В терминах эстетической теории — обнаружить свой медиум или субстрат (естественный язык), в терминах прагматической поэтики — процедуру высказывания на письме, в терминах медиа-анализа литературы — свой аппарат или технологическое бессознательное. Во всех случаях речь идет примерно об одном и том же: модернистская литература вслед за искусством обнаруживает материальность означающего, слово-как-такое или свою специфичность (литературность) не как препятствие для коммуникации, но как первичную операциональную реальность, с которой она (только) и имеет дело.

Метонимическое приближение литературной техники к своему субстрату — белоснежной странице, печатному символу, книге как технологическому артефакту — чаще всего заставляло отказаться от метафорических грез о жесте или делало его бесплотным, «аксиоматическим» (как в случае «Броска костей»), хотя очевидным образом писательская практика сохраняла телесный характер. Можно сказать, что счастливое обретение литературой самосознания оставило в тени ее инструментальное и технологическое бессоз-

знательное, ограничение монополии литературы дискретным кодом вытеснило ее моторную интуицию. Внимание к *знаковой поверхности*, будучи спровоцировано появлением печатной машинки и перераспределением функций записи с другими техническими устройствами, полностью поглотило литературу, сделав новую инструментально-технологическую конфигурацию ее слепым пятном⁹. Чем больше модернистская литература отстранялась от вулгарного материализма своей эпохи и начинала противостоять технократической рациональности, тем охотнее она обращала внимание на *знаки*, а не на *поверхность*, на которой они расположены, охотнее мыслила в категориях внутреннего устройства текста, нежели в категориях жеста, которому он обязан своим появлением, и аппарата, которому — своим распространением. Все это привело к известной асимметрии, привилегировавшей языковой медиум, но не его технический субстрат, речь, а не инструмент¹⁰.

Между тем, мы предполагаем существование в литературе взаимосвязанной конфигурации языковых объектов с техническими, движений языка с движениями рук. Именно поэтому наше внимание привлекает связывающая эти движения категория жеста, который даже будучи метафорой, указывает на инструментальный характер литературы. Нам кажутся равно важными как (метафорические) интуиции жеста, так и (метонимические) сближения с реальным инструментарием и технологическим устройством литературы. Первые несколько страдают от избыточного визионерства, не всегда внимательного к собственной материальности письма, вторые же чересчур сосредоточены на технологии кода, что зачастую мешает более объемному видению происходящего на письме. Именно поэтому мы видим необходимость обратиться к антропологии жеста и инструмента письма.

8. Отдельный вопрос составляют те ономапоэтические и иероглифические попытки, которые пытались переподчинить произвольные и дифференциальные символы языка другим каналам через акустическое или визуальное сходство, что стало особенно распространенным именно в модернистскую эпоху и в контексте технологизации письма пишущей машинкой, однако очевидно, что это уже было реактивным действием, формой сопротивления господствующему протоколу.

9. Так, очевидно, что многообразно концептуализированная *заумь* никогда не рассматривалась в контексте звукозаписывающих технологий своей эпохи, которые впервые позволили регистрировать акустические события *как таковые*, делая интеллигибельный языковой знак скорее исключением по отношению к первичному шумовому фону.

10. См. Régis Debray. Manifestes médiologiques. Gallimard, 1994.

Таким образом, мы понимаем под жестом отнюдь не метафору (каковой является понятие «литературного жеста»), но действительно инкорпорированную технику, возникающую в точке встречи психических автоматизмов, ищущих моторной реализации, и инструментов записи, переживающих приспособление к человеческому мозгу. Жест никогда не существует сам по себе, но возникает во взаимодействии с каким-либо орудием и всегда является формой его инкорпорирования, тогда как сами инструменты могут быть описаны как органы человеческого тела. То, жест это интерфейс (психо)соматической техники и инструментальной рациональности.

Такой жест письма не будет обладать ни совершенно автономной природой, независимой от среды и прежде всего инструментов, посредством которых он существует, ни сводиться к чистой производной среды или произвольной реакции на нее. Он не может быть признан и чисто каузальным следствием «вторжения» технологии в писательскую субъективность, поскольку сохраняет свою жестикуляционную агентность, проявляющуюся всегда в сцеплении с инструментом, т.е. всегда уже «вооруженную» им. В свою очередь инструмент, всегда уже имплицитный жестом, никогда не бывает им просто «заказан», но возможно иногда бывает им угадан.

Палеонтология жеста: между языком и техникой

Андре Леруа-Гуран, автор книги «Le geste et la parole. Langage et technique»¹¹ и держатель двух степеней — по естественным наукам и словесности, посвятил свои усилия классическому сюжету становления человека человеком. Согласно одной влиятельной версии оператором этой трансформации был труд, согласно многочисленным другим — язык. В дальнейшем из-за разделения симпатий¹² между двумя этими версиями вырастают

и соответствующие партии в эпистемологии — всегда в конечном счете *вульгарной социологии* и всегда в конечном счете *тавтологического формализма*.

Леруа-Гурану удалось ускользнуть от необходимости отвечать на этот, возможно, неправильно поставленный вопрос: труд или язык? мануальные усилия или когнитивные операции? Согласно его палео-антропологии языка и техногенеза, объединенных в общую теорию, первые языковые приспособления появляются тогда же, когда человек начинает использовать технические. Использование приспособлений им понимается не как следствие их получения откуда-то (ср. миф о Прометее), но как результат их собственноручного изобретения (или собственно-языкового соответственно). Использование всегда оказывается следствием изобретения и сохраняющейся способности переизобретения. Собственно, пока длится изобретение (или случаются переизобретения) языковых и технических инструментов, продолжается и эволюция человека. Обратимся однако к некоторой анатомической и механической конкретике.

Описание *геологических отношений между языком и техникой* начинается у Леруа-Гурана мало удивляющим образом: достигнутое человекоподобным вертикальное положение и оказавшиеся свободными передние конечности (которые стали отличаться от задних тем, что больше не участвовали в передвижении) практически *предписывают* разнообразную техническую активность и появление таких искусственных органов как инструменты¹³.

Чтобы описать зарождение языка, Леруа-Гуран начинает с описания материальных, в частности анатомических условий этого события. Функциональная палеонтология интегрирует передние конечности человекоподобных в техническое поле до надделения мозга координирующей функцией. Другими

свующей как о степени нашей погруженности в первый, так и о степени овладения вторым.

13. Отметим, что понятия технической активности и инструментов не сводятся ни к паре труд/орудия труда, ни к паре язык/языковые средства, но в равной степени отвечает обеим фразеологиям.

11. Leroi-Gourhan A. *Technique et langage // Le geste et la parole*, 2 vols. (Paris: Albin Michel, 1964-65).

12. Симпатии в данном вопросе симптоматичны сами по себе, мы всегда интуитивно склоняемся к версии, свидетель-

— возможно более понятными — словами, своими свободными руками человек все больше вмешивается в свои нехитрые поначалу задачи, сводящиеся к добывания пищи. Т. о. между лицом и руками возникает нейропсихическая связь, которую мы прослеживаем вплоть до инструментальной метафоры в литературе. И при всем этом мозг не играет эволюционно такой уж важной роли, скорее он сам оказывается следствием устройства скелета и мануально-лицевой практики.

Именно руки в их связи с лицом (а также тем, чем они заняты) определяют все дальнейшее церебральное развитие. Как настаивает Леруа-Гуран, механическое приспособление (к миру) запускает эволюцию нервной системы, и между анатомией тела и мозгом развивается все более и более тесная экономия. Телесный инструментарий становится все более членораздельным: две трети кортекса отвечают за координацию лица и конечностей, четверть — за язык (как анатомический орган), глотку и губы. Церебральная экспансия следует за пространственным усовершенствованием скелета, но не является его мотором. Можно сказать, что виды обладают тем мозгом, который заслуживает степень активности их рук и лица (ну и, разумеется, их механического высвобождения изначально).

Возвращаясь к органам, возможно несправедливо названным искусственными, стоит предложить и обратную перспективу, чтобы подчеркнуть подлинно симметричное отношение диспозитивов языка и техники. Вместо того, чтобы называть инструменты *искусственными органами*, которые вдруг начинает изобретать-и-использовать человек, антропология Леруа-Гурана позволяет говорить и об *органических инструментах* или более укорененных во антропологической фразеологии *техниках тела*¹⁴. Так или иначе, необходимо понимать анатомическо-механическое устройство человека как континуум, в котором строго говоря нет границы между «естественными» жестами и «искусственными» приспособлениями.

14. Mauss M. Les techniques du corps (1934) / Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3-4, 1936.

В конце концов, когда руки становятся органом фабрикации, тогда же и лицо — органом фонации. Координация между этими двумя функциями осуществляется посредством *жеста* как комментарии речи. Наконец, это доказывается и современными исследованиями, локализирующими церебральные регионы, отвечающие за моторику рук и лица в одной и той же части неокортекса, участвующей в разработке фонетических и графических символов¹⁵.

Палеонтология языка позволяет связать появление символов не просто с физической способностью к звукам (и еще меньше — мозговой активностью самой по себе), но с ручными операциями — в качестве их абстракций. Символы суть не просто *следы* выразительных жестов или энергичных звуков (как предлагает понимать глоттогенетический момент Руссо в «Опыте о происхождении языков»), но свернутые схемы технических операций, производимых руками — вооруженными некими инструментами или уже инкорпорировавшими их в жесты. Жесты, которым мы уделяем первостепенное значение и в литературе, оказываются переходной формой между техническими и языковыми инструментами, развивающимися одновременно и, благодаря этому интерфейсу (который было бы точнее называть *интержестом*), параллельно. Все более и более сложные технические операции осваиваемые руками оборачиваются и все более и более сложными языковыми операциями. Собственно, поэтому письмо не просто хороший пример одной из техник тела среди множества других, а жест не просто метафора «литературной практики», но операторная схема «литературной техники», в которой в равной степени включаются активность органа и действие инструмента. Равная степень их участия в конечном счете приводит к равенству не только статуса, но и природы.

15. Что доказывается исследованными Якобсоном афазией, вербальной глухотой, аграфией и алексией. При поражении соотв. части мозга, не исчезает зрение или слух как таковые, но именно интеллектуальная способность воспринимать и воспроизводить символы.

Засечь языковую деятельность до письменности невозможно (о чем немало написано Жаком Деррида, внимательным читателем Леруа-Гурана). До фонетического назначения мускулы языка достаточно развиты, но их одних недостаточно для возникновения языка. Чтобы речь могла идти о языке требуются действия рук. До письма руки вовлечены в фабрикацию, как лицо — в речь. Но в какой-то момент человек начинает фабриковать не только инструменты, но и символы, что заставляет взглянуть на язык как на столь же характерный инструментарий, «создавший» человека, или даже *тот же самый* инструментарий. Язык — это техника.

Если наше рассуждение верно, жест является тем, что сохраняет в себе онтогенетическую связь между языковой и технической изобретательностью. Тогда как графические символы — лишь их производные. По видимости, литература, ставившая на языковое изобретение и делавшая своей метафорой технический инструмент, догадывалась об этом же. Именно это заставляет нас сместить акцент в исследовании литературы с наличных текстов и даже их более или менее замысловатой организации на хореографию жеста, лежащего в основании и включающего как анатомические, так и механические атрибуты. Собственно далее, мы станем рассматривать понятие *жеста* как интерфейс — между практикой и когницией, средой и сознанием, соматикой и техникой письма.

Рассматривая исторически изменчивую природу и (этно)географически варьирующуюся культуру человеческого письма, первостепенное внимание необходимо уделить и тем техническим инструментам, которые становятся частью пишущего человеческого тела или попросту человека пишущего (*homo scribens*). История технического участия в литературе должна включать и самописание *литературной техники* (чем дальше, тем более сознательно изобретаемой-и-используемой), которая будет развиваться от простейших инструментальных метафор (соответствующих колюще-режущим орудиям) до сложнейших механизмов и аппаратов письма¹⁶.

16. Лексический ряд — орудий, инструментов, приспособлений, устройств, механизмов (машин), аппаратов (диспозитивов) — мы будем использовать как синонимический, ни-

Моторика в модернизме: переизобретая телесную трансмиссию

Попробуем продемонстрировать на примерах, какое значение палеонтология языка и жеста имеет для искусства и литературы вообще и в особенности начиная с модернизма.

Исидор Изу понимал свою экспериментальную задачу как финальную процедуру расщепления лингвистического знака до чистого графического или акустического субстрата, эпатирующе "простого как мычание", но в действительности последовательно развивающего интуиции модернистской поэзии¹⁷. Другими словами, поколение леттристов, то есть литературного движения, сделавшего своим материалом акустические и графические символы, стремилось добраться до сокровенного: «они не возвращали язык к его составным элементам. Они вернулись к чистейшим физическим первопричинам». Можно пойти еще дальше и указать на то, что совершая это движение, они двигались по тому же самому пути (но в обратном направлении), что и Руссо, также описывавший палеонтологическую первосцену в «Опыте о происхождении языков...»¹⁸. Однако в данный момент нас больше интересуют *физические первопричины* языка и какое это имеет отношение к на вид (и на слух) бессмысленным звуко-извержениям леттристской поэтики (как апофеоза модернистской).

В своем очерке по палеонтологии языка Леруа-Гуран отмечает странное возвращение к абстракции в современной живописи и модернистской поэзии. Делая знаменитый вывод о конститутивной абстрактности графиз-

как специально не оговаривая тезаурус каждого из этих терминов, но подразумевая их историческую преемственность и принадлежность к соответствующим историческим эпохам.

17. Это движение можно считать начавшимся по-французски с Бодлера и Рембо, когда дискурсивная репрезентация была заменена пластическим образом, продолжившей развиваться через чисто графический и сонорный образ Малларме и пришедшей к "пустому понятию" сюрреалистов, после чего может быть опустошен, упрощен только сам лингвистический знак. Эту эволюцию Изу визуализировал в форме воронки, где его леттристские опыты оказываются узким горлышком.

18. См. подробнее Арсеньев П. Деконструкция языка в революционных целях (языковые отношения: страх/страсть) // #13 [Транслит]: Школа языка, СПб, 2013.

ма (а не наивной репрезентативности первых символов), Леруа-Гуран называет первичными ресурсами выразительности вербальную моторность и манифестации графического ритма. «Палеолитический реализм» оказывается скорее поздним явлением, а первые графические знаки, созданные человеком, выражают только ритм (с которым они и создавались). Это позволяет предположить, что исток фигуративного искусства именно в языке и скорее наследует письму, оказываясь символической транспозицией, а не калькой реальности. Первичный же графизм чисто абстрактен и соответствует миру не репрезентативным, но как бы моторным образом¹⁹.

Таким образом, художественная фигуративность и письмо оказываются двумя расходящимися путями: искусство отсоединяется от письма и следует траектории, стремительно удаляющейся от общего абстрактного истока графического выражения (который частично сохраняется в произвольности знака). Впрочем, возможно именно поэтому к поискам этого абстрактного истока наряду с чистым ритмом и вернется (первой) живопись, начиная с импрессионизма, а уже за ней последует поэзия, начиная с символизма. Другими словами, утраченная трансмиссия, передававшая ритмический жест, ручную моторику, пульсацию тела (то есть те самые «физические первопричины») на уровень графических знаков (на тот момент еще не различающих фигуративность образов и символов языка), соматическо-семиотическая связь, долгое время считавшаяся ограничением разума в свободе комбинации идей, оказывается востребована самым современным искусством своей эпохи — причем, почти синхронно живописным и вербальным.

Неспроста и в (само)названиях новых движений, заглавиях произведений станут появляться приметы некоррупцированной языком телесной трансмиссии («живопись сетчатки»²⁰), освобожденной от культуры

«благоприобретенной» дикости («фовисты»), гибридных соматико-семиотических образований («галлюцинации слов»²¹) и просто малопредсказуемой жестикуляторности («Бросок костей»). Все эти теоретические ставки и артистические манифестации были призваны наладить (что не обязательно значит «восстановить», а зачастую просто «изобрести») связь между произвольной жизнью тела, воспринимающего ритмы среды (в наиболее интересующем нас случае — ручной моторики), и порядком символического (в интересующем нас случае «способом действия на письме»). Другими словами, наладить ту самую связь, которая, по версии Леруа-Гурана, лежала в основании изобретательности одновременно технической и языковой, соединяла движение рук с движением ума.

Поэзия рабочего удара: от инструментального чувства к коммуникативной операции

Однако если модернизм с его не раз критиковавшимся интересом к экзотическим символическим практикам, компенсировавшим европейский этноцентризм, в своих поисках телесно-символической трансмиссии чаще всего действительно обращался к прежним эпохам и примитивным народам, то проект авангарда и, в частности, русского авангарда обращал свой взор к будущему (жеста и инструмента) и в этом ему сопутствовал интерес к машинам.

Поэт и технолог Алексей Гастев был, конечно же, марксистом и на вопрос о происхождение человека ответил бы по-марксистски. Однако, первый поэтический сборник Гастева носил название «Поэзия рабочего удара»²², представляя странный сплав языковой и ма-

стии в активное использование принимает Марсель Дюшан, противопоставляя его «peinture de la matière gris», или Cosa mentale (определение живописи, которое он в свою очередь позаимствовал из словаря Леонардо). См. подробнее de Duve T. Nominisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité. Les éditions de minuit 1984.

21. «Hallucinations des mots». См.: Rimbaud A. Oeuvres, éd. S. Bernard (Garnier, 1960), "Alchimie du Verbe", p. 230.

22. «Поэзия рабочего удара», П., 1918 (2-е изд., 1919; 3-е изд., Пг. 1921; последнее М. 1971)

19. Leroi-Gourhan A. Ibid. P. P. 262-269

20. Впервые понятие «peinture de la rétine» можно найти у Глеза и Метценже (Gleizes A., Metzinger J. Du cubisme. Paris: Compagnie française des arts graphiques, 1947. p. 34), впослед-

нуальной операции, а в своей теории Научной организации труда Гастев систематически говорит о различных модификациях жеста в его плотной связи с инструментом, начиная с элементарных и заканчивая высокотехнологическими. Так, предвосхищая французскую антропологию языка и техники, пишет о том, как все более совершенствующиеся инструменты и соответствующие операции оборачиваются совершенствованием и человеческого жеста (и даже его «инструментального чувства»):

*Инструмент приобрел качественную и измерительную чувствительность, создающую в работнике как бы особое тончайшее **инструментальное чувство**, <...> особую, невиданную прежде, методологию механической ловкости²³.*

Кроме того, о самих этих методах, «подборах операций», которые объединяют жесты и инструменты, Гастев пишет в терминах биологической эволюции, что еще раз отсылает к будущей гипотезе Леруа-Гурана о продолжении биологической эволюции технической: «Родилась система механических подборов, выживания «сильных» механических методов». В этом контексте

«слишком человеческая» жестикуляция живого работника оказалась небольшим оазисом в скованной раме рассчитанного машинного движения. Методология машинной работы <...> неминуемо должна была ворваться в живой труд работника²⁴.

Впрочем, весь этот техно-оптимизм (основанный, согласно указанию автора на коперниканском перевороте не только Дарвина, но и Ницше) не означает растворения категории инструмента и «инструментального чувства» в общей индустриальной машинерии. Гастев последовательно удерживает антропологический горизонт простейших технических орудий как продолжения (эволюции) человеческого тела, что и заставляет его рассматривать их в смычке с «механикой человеческого

тела», то есть жестами:

*Очень распространена банальная мысль, что скоро не нужны будут орудия, все станет делать машина. Но здесь обывательское недоразумение. Ведь все орудия, все оброчные машины, это — **интуиция человеческого тела, человеческого организма**. Если даже машина будет триумфально торжествовать, то изучение **примитивной инструментовки и механики человеческого тела**, может быть, станет еще более внимательным. Надо создать в наше время целый культ орудий, создать серьезную новую науку о законах работы орудиями²⁵.*

Претендуя только на проектирование литературного отдела этой новой науки, вернемся к авангарду и его версии «двигательной культуры» нового человека²⁶. Так, выделяя две базовые операции «удара» и «нажима» в своей физиологии труда (развивающейся параллельно практикой «поэзии рабочего удара»), Гастев отмечает, что со временем общество будет все больше переходить от жеста удара к культуре жеста нажатия, «соприкосновения с обрабатываемым предметом, движению плавному»²⁷. Если прежние инструменты требовали вовлечения всего тела рабочего, то механизированные фабрики — только тактильной периферии оператора, тем самым превращая работу в практику почти столь же психическую, сколь и физическую.

Ловкий и меткий удар, внезапный, прерванный, тонкий, рассчитанный нажим, ловкий перенос и подъем тяжестей — все это должно цениться так же, как высшее интеллектуальное воспитание нашего мозга²⁸.

25. Там же. С. 45. Выделено нами.

26. Проблема психо-физиологической культуры пролетариата занимает в эту эпоху не одного Гастева, он также ссылается на попытки создать научный синтез всех этих проблем — «Рефлексологию» Бехтерева и специальную дисциплину, трактующую вопросы прикладной психо-физиологии труда «Психотехнику». Добавим к этому естественнонаучному интересу к движениям человеческого тела и теорию актерского жеста Мейерхольда, не лишенную интереса к «физическим первопричинам» — «биомеханику».

27. Там же. С. 51.

28. Там же. С. 100

23. Гастев А. Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. Изд. 2. М.: Экономика, 1972. С. 26

24. Там же. С. 27

Отметим, что точно в таких же терминах ловкого и меткого движения Виктор Шкловский определял и центральное понятие формальной теории — прием, возводя его концептуальную генеалогию к понятию из античной традиции σῆμα, обозначающему, жест атлета или жест хорошо брошенного копья²⁹. Важно сказать, что такой акцент на умелости — жестов технических или языковых, владении материалом — физическим или поэтическим, наконец некой общей инструментальной компетенции являлось общим пафосом культуры 1920-х годов и не случайно связывает таких казалось бы далеких ее представителей как Шкловский и Гастев.

*Инструментально-мускульные приемы должны быть известны уже, поскольку дело касается земли, дерева и металла. Поэтому мы выдвигаем такие инструменты, как топор, зубило, напильник, молоток, лопата, и думаем, что если пройти науку всевозможных упражнений с этими простыми инструментами <...> она послужит самым настоящим введением в культуру. Минимум земледельческого дела, минимум слесарного дела, минимум столярного. Вот все, что уместится в эти **инструментально-мускульные приемы**³⁰.*

Параллельно тому, что Гастев предлагает овладение простейшими «инструментально-мускульными приемами» в качестве культурного знания-как, Сергей Третьяков, идеолог литературы факта, говорит о насущной необходимости и литературного знания-что, появление которого настоятельно требуют те же материалы:

Нам настоятельно нужны книги о наших экономических ресурсах, о вещах, которые делаются людьми, и о людях, которые делают вещи. <...> Такие книги, как Лес, Хлеб, Уголь, Железо, Лен, Хлопок, Бумага, Паровоз,

29. Эту интерпретацию генеалогии формальной теории Шкловский озвучивает в теле-фильме «Жили-Были. Рассказывает Виктор Шкловский» (1977). Реж. Ю. Белянкин. Перв. публ.: Телевидение. Радиовещание. — 1978. — № 3.

30. См. выше о жесте дровосека как элементарной лингвистической операции и идеале немифического языка у Р. Барта.

Завод — не написаны. Они нам нужны и могут быть выполнены наиболее удовлетворительно только методами «биографии вещи»³¹.

Такое знание-что и знание-как в сочетании и должны сделать человека человеком, то есть довести эволюцию биологического тела и продолжающую его эволюцию социотехнического тела до высших степеней творческого освоения среды человеком. Сохраняя характер взаимного конструирования человека и инструмента, в пределе техническая инициатива и изобретательность переходят от руки к взгляду:

Наука такого действенного овладения инструментом, — мускульные приемы, машины и монтаж — делает с человеком то, что он уже <...> не будет, как дикарь, входить в предприятие. <...> Его взгляд, приправленный острой наблюдательностью и сообразительностью, — будет творческим, действенным взглядом³².

Именно поэтому, в университете-фабрике рабочий должен обучаться жестам, переходным между моторной манипуляцией и коммуникативной операцией, что не только еще раз отсылает к тезисам Леруа-Гурана, но также может напомнить репертуар жестикуляции пользователей современных мобильных устройств³³.

31. Третьяков С. Биография вещи // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / ред. Н.Ф. Чужак. — М.: Захаров, 2000. С.68-72.

32. Гастев А. Там же. Ср. аналогичные требования к взгляду в литературе факта: «Наши писатели подходят к большинству предметов как чужие, — нужно, чтобы они подходили как свои. Б. Кушнер смотрит на мир глазами хозяина, притом — советского хозяина, слегка голодного: нельзя ли, мол, чего извлечь? И термины его тоже хозяйские» Чужак Н. Писательская памятка. С. 24.

33. Кроме того, наличие у Гастева такого когнитивного навыка, как «трудовая установка» позволяет говорить о нем как об авторе марксистской версии кибернетики (словом «кибернетика» активно пользуется и сам Гастев). Согласно автору концепции Научной организации труда, статистика и информация столь же важны для современной фабрики, как и заводское оборудование, что предполагало необходимость развития сложных систем информационного управления, а также подготовки специалистов, способных переводить промышленные операции в цифры и фигуры.

Антропологическая возможность языка (и следовательно различных литературных способов иметь с ним дело) возникает с появлением таких объектов, которыми можно воздействовать на другие объекты, то есть инструментов или, если угодно, технических объектов, продолжающих скелет человека.

Возможно именно поэтому с модернизма людей букв интересуют технические инструменты — как метафоры языковой операции, литературного письма или философского метода (не забудем и о «ящике с инструментами» Витгенштейна), но также систематически подозреваемые в филогенетической связи со всеми языковыми способами действия³⁴.

В заключение этого короткого очерка о жестикуляционной трансмиссии тела и языковой инструментальности, можно заикнуться о — еще более рискованной — техно-антропологии литературного труда и том идеологическом противостоянии, которое в ней имеется.

Как известно, большая часть подручной реальности считается феноменологически прозрачной. Пока дело спорится, сознание объекта отсутствует (равно как и самосознание субъекта — они сливаются в единую операторную цепочку). Элементарным примером этого в философии (литературного) языка может служить уже упоминавшийся дровосек Барта, для которого отсутствует не только разница между технической и языковой операцией, но и зазор между субъектом и объектом, а значит и сознание инструмента как такового. О столь же бесперебойной инструментальной работе языка говорил Витгенштейн, уточняя, что пока язык не начинает бездельничать, философских проблем не возникает — равно как, впрочем, не возникает и эстетического эффекта, для которого по мне-

нию Шкловского, необходима «деавтоматизация», выведение языкового инструмента из строя. Можно привести и другие примеры предпочтения «сломанных» и отбивающихся от рук инструментов в философии, манифестов приостановки литературного производства и других форм забастовки языка. Но на данный момент мы вынуждены ограничиться тем, чтобы только наметить саму регулярно присутствующую в мысли о языке и литературе гомологию речевой и ручной изобретательности, геологический характер отношений между языком и техникой, а также антропологический фундамент для дальнейших исследований инструментальности и жеста в литературе.

34. См. современный этап дискуссии, на котором Т. Гарсия обращает эти отношения и высказывает тезис о том, что техника в принципе не существует до репрезентации (языка): как и знак, она нацелена на то, чего (еще) нет, но что должно благодаря ему/ей появиться, стать (арте)фактом. См. подробнее García T. Le cercle de la technique // Esprit 2017/3 (Mars – Avril)