

DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-3-187-193>
УДК 821.161.1.09"20"

Горелов Олег Сергеевич
Ивановский государственный университет

СЮРРЕАЛИЗАЦИЯ ЗВУКА: МУЗЫКАЛЬНОСТЬ, АУДИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И САУНД В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ (В. БАННИКОВ, В. БОРОДИН, Н. САФОНОВ)

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда,
проект № 19-18-00205 («Поэт и поэзия в постисторическую эпоху»)

В статье рассматриваются современные поэтические практики, актуализирующие сюрреалистический код через звуковой медиум. В. Банников с помощью спонтанного семплирования материала (образного и словесного) привносит в сюрреалистический монтаж и метаморфозу звуковую и слуховую константы. Его «асемантическая поэзия» являет коллажированное многоголосие шпрыхезанга, заставляя пересмотреть немзыкальность классического сюрреализма. Аудиальное асемическое письмо В. Бородина становится решением задачи поэзии «отойти от слов», сформулированной самим поэтом, но в сюрреалистическом контексте это оказывается новой ступенью объективации кода. Если автоматизм Банникова освобождает субъекта, сюрреализация Бородина освобождает саму музыкальность и аудиальную культуру (возможно, «в ущерб» поэзии). Третий альтернативный способ работы со звуком предлагает поэтическая практика Н. Сафонова. В ней происходит общая детерриториализация звука, через объективацию саунда освобождается уже само звучащее, освобождается в том числе и от человеческого. Звуковой ландшафт на равных правах включает тишину (нулевое состояние звука), сами звуки в своей материальности и шумы. Шум, понятый как пустой знак, актуализирует математическое в саунде. В сюрреалистическом коде, таким образом, математика и абстракция становятся важным условием для дальнейших частных реализаций сюрреалистической мысли и эстетики.

Ключевые слова: интерпелляция, абстрактный сюрреализм, звуковое мышление, джаз, блюз, современная поэзия, сюрреалистический код.

Информация об авторе: Горелов Олег Сергеевич, ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5718-6588>, кандидат филологических наук, доцент, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия.

E-mail: og-rus@inbox.ru

Дата поступления статьи: 11.03.2020.

Для цитирования: Горелов О.С. Сюрреализация звука: музыкальность, аудиальная культура и саунд в новейшей русской поэзии (В. Банников, В. Бородин, Н. Сафонов) // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 3. С. 187-193. DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-3-187-193>.

Oleg S. Gorelov
Ivanovo State University

SURREALISATION OF SOUND: MUSICALITY, AUDIAL CULTURE AND SOUND IN THE MODERN RUSSIAN POETRY (VADIM BANNIKOV, VASILIIY BORODIN, NIKITA SAFONOV)

This work is supported by the Russian Science Foundation under grant
№ 19-18-00205 ("Poet and poetry in the post-historical era")

The article discusses modern poetic practices that actualize the surrealist code through a sound medium. Vadim Bannikov with the help of spontaneous sampling of material (figurative and verbal) brings sound and auditory constants to surrealist editing and metamorphosis. His "asemantic poetry" reveals the collaged polyphony of the Sprechgesang, forcing to reconsider the non-musicality of classical surrealism. Vasiliiy Borodin's auditory asemic letter becomes a solution to the poetry task of "moving away from words" formulated by the poet himself, but in a surrealist context; this turns out to be a new stage in objectification of the code. If Vadim Bannikov's automatism frees the subject, the surrealistisation of Vasiliiy Borodin frees the very musicality and audial culture (possibly "to the detriment" of poetry). The third alternative way to work with sound is offered by Nikita Safonov's poetic practice. A general deterritorialisation of sound takes place in it, the sounding is freed through the objectification of sound, freed from the human as well. The sound landscape on equal terms includes silence (zero state of sound), the sounds themselves in their materiality and noise. The noise, understood as an empty sign, actualises the mathematical in sound. In the surrealist code, therefore, mathematics and abstraction become an important condition for further private implementations of surrealist thought and aesthetics.

Keywords: interpellation, abstract surrealism, sound thinking, jazz, blues, modern poetry, surrealist code.

Information about the author: Oleg S. Gorelov, ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5718-6588>, Candidate of Philological Science, Associate Professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russia.

E-mail: og-rus@inbox.ru

Article received: March 11, 2020.

For citation: Gorelov O.S. Surrealisation of sound: musicality, audial culture and sound in the modern Russian poetry (Vadim Bannikov, Vasiliiy Borodin, Nikita Safonov). Vestnik of Kostroma State University, 2020, vol. 26, № 3, pp. 187-193 (In Russ.). DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-3-187-193>.

Звук является важным элементом реализации сюрреалистического кода в новейшей русской поэзии. Классический сюрреализм настороженно относился к звуковому медиуму из-за способности аудиального помимо воли субъекта проникать в него, позиционировать себя как угнетатель, колонизатор. Действительно, субъект всегда может быть интерпеллирован музыкой и даже немusикальными звуками, но он и формируется таким образом. Поэтому более удачным понятием, схватывающим это положение, оказывается понятие *саунда*. С одной стороны, оно означает сам звук, звуковое окружение (и здесь сохраняются коннотации агрессивной интерпелляции), с другой стороны, саунд означает общий и узнаваемый характер звучания некоей музыкальной индивидуальности (будь это музыкант или музыкальный коллектив), хотя это значение (в том числе в контексте саунд-арта) можно расширить: индивидуальное звучание голоса, инструмента и вообще любой вещи или предмета. Саунд может оказаться серьезным объектом, осуществляющим сюрреалистическую *неидеологическую интерпелляцию субъекта*. Глубинное погружение субъекта в звуковой ландшафт ведет к релятивизации восприятия, открывается возможность для новой серии импровизации, понятой как обусловленность предшествующей ситуацией, но не полная редукция к ней, как застывание в промежуточной, онейрической зоне: «...утерян не только субъект, самого мира также нет, а то, что осталось, является подобием сна с его изменчивым и ломаным повествованием» [Банников].

Слуховое восприятие мира в этом моменте сходится с нюансами обонятельной рецепции. Запах, хотя и более ограничен в возможностях распространения, также свободно интерпеллирует и блокирует субъекта. В пространстве культуры он, в отличие от звука, гораздо более устойчиво связан с памятью. Запах индуцирует воспоминание, переносит и погружает субъекта в подробно реконструируемую воображением ситуацию, оставаясь при этом феноменологической слепой зоной: сам запах трудно вспомнить, можно только заново испытать его воздействие. Фоновый принцип повсеместного чтения или слушания (*ubiquitous listening*)¹, формирующий звуковую распределенную субъектность в рамках сюрреалистической гипносической стратегии, актуализирует, наоборот, *забвение*. Сон и музыка/звук понимаются как программы очищения от ненужных следов памяти, более того – это самоуничтожающиеся программы (забытый сон, забытая мелодия).

Это приобретает особое значение в ситуации информационного и культурного переизбытка. Например, необозримые и сами находящие субъекта в ленте соцсети композиции (стихи) В. Банникова также забываются почти сразу после прочтения. Такое забвение находится на трансценденталь-

ной внутренней границе темпоральной («Музыка существует только в настоящем. Ее невозможно вспомнить» [Мазин, Пепперштейн: 603]) и топологической («изъятый полёт из московского / непомнящего своих снов // неба да» [Егольникова]) реакции субъекта-объекта. Наиболее характерным вариантом подобного парадоксального забвения в мире музыкальной культуры, по словам Ж. Леграна, является джаз: «...нет более трудной для запоминания музыки и при этом более незабываемой» [Legrand: 129]. Сам Банников пишет о том, что «стихи вообще можно понимать как сгустки не вполне весомых конструкций, стремящихся скорее исчезнуть, чем нагромождать» [Банников]. Но забывание стихов после прочтения (особенно во ВКонтакте, где шире представлена музыкальная база, и эта социальная сеть многими используется как плеер) порождает соблазн составить свое собрание, книгу, «альбом» из мультижанровых и разностилевых треков-стихов этого поэта.

«Недоверие тексту», постулируемое Банниковым, не отменяет общей литературоцентричности его поэзии. Забвение, в том числе посмертное, не отменяет самой жизни, поскольку представляет собой перекомбинацию атомов материи. Поэтический атомизм новейшего (начиная с модерна) времени вырастает именно из музыкальных аналогий. А. Блок писал, что «музыкальный атом есть самый совершенный – и единственно реально существующий, ибо творческий. Музыка творит мир... Слушать музыку можно только *закрывая глаза и лицо (превратившись в ухо и нос)*, т. е. устроив *ночное безмолвие и мрак* – условия “предмирные”» [Блок: 150]. В этих размышлениях ощутимы общеромантические, даже предсюрреалистические интенции. Атомы поэтому характеризуются как незримые, они свидетельствуют о нематериальности бытия, что объясняется и тем эффектом, который производила тогда на людей теория атомной физики, показавшая, что атом – это в основном пустота, а значит, и твердой, «классической» материи больше нет. В дальнейшем атомы как в науке, так и в поэзии визуализируются, и через присваивание зрением происходит вторичное отверждение физической реальности. Но при новой философии субъекта атомы, если и остаются символами, то уже «мирскими», не отсылающими к трансценденции, но только вскрывающими имманентное постоянное движение и изменение.

Музыкально-поэтическое предшествование атомов миру замещается практикой постмузыкального семплирования, обработки всегда присутствующих атомов. Банников с помощью спонтанного семплирования материала (образного и словесного) привносит в сюрреалистический монтаж и метаморфозу звуковую и слуховую константы: «...и побежал по скользкой дорожке из атомов и синих и белых цветов / а в сердце стучит

опять этот трек» (2018, 42)². При атомизированной метаморфозе всё симультанно сопричастствует, а сам процесс превращений из-за относительности времени на малых масштабах уже не прописывается: «...сияют атомы на деревьях ушей» (2014, 153).

Первый этап освоения сюрреальной метаморфозы в русской поэзии XX века связан с реализацией линейных субъектно-объектных трансформаций. Можно условно назвать это линией Н. Заболоцкого («Мысль некогда была простым цветком, / Поэма шествовала медленным быком; / А то, что было мною, то, быть может, / Опять растёт и мир растений множит» [Заболоцкий: 505]). Банников чаще всего задействует прямую метаморфозу через ироническое отстранение: «...но только одно радуется на свете – / я русский / и то что ведь не исчезну, так как / атомы тела будут ещё очень долго // а не потому что» (2017, 135). Хотя сама идея распада на элементарные фрагменты, которые становятся материалом для дальнейшего семплирования, является важной и значимой для поэта и его поэтического атомизма. Распад, означающий забвение, но не означающий смерть, относится как к объектам поэзии: «...пока я играл, слова распались на атомы и сделались небесами» (2017, 145), так и к ее субъектам: «...атомы могут цепляться за снег и быть снегом / а поэты могут быть только атомами, потерявшими атомы» (2018, 121).

Второй этап освоения сюрреальной метаморфозы (1960–70-е гг.) сопряжен с процессами освоения пустотности и сериализма, в том числе как музыкальной техники. Любое превращение теперь происходит в нескольких вариационных рядах, атом воспринимается как пустой знак, насыщенный потенциальной валентностью и находящийся в постоянной готовности ее реализовать. Но готовность и реализация почти не различаются на малых масштабах, поэтому «версионность, двусмысленность, образующаяся в пустом секторе неразвивающейся серии» [Тюленева: 219], может запускать мифологический, сюрреалистический и/или импровизационный сценарии. Синтетический вариант обнаруживается в романе, следующем поэтической логике, «Школа для дураков» Саши Соколова. Герой-рассказчик в момент инициационной метаморфозы вроде бы тоже «мир растений множит», но факт этот уже не относится однозначно к плану финальной реальности: «Я *частично* исчез в белую речную лилию» [Соколов: 43]. Атомизированное сюрреальное забвение не приводит к смерти (платоновская языковая аномалия «исчез в»), а само «исчезновение всегда оборачивается возникновением и наоборот, превращаясь в синтетическое исчезновение-возвращение. А поскольку процесс не окончен, его нельзя считать событием – возникает эффект мерцания несобытия» [Тюленева: 233].

Банниковские композиционные (композиторские) метаморфозы одинаково отстоят и от линейности Заболоцкого, и от двунаправленности зрелого сюрреализма (и Саши Соколова), хотя учитывают этот опыт: «тогда можно тянуть, или дрожать бирюльками атомов / можно лесом стать, можно душою с улыбкой» (2013, 10). На этом этапе распространенный в сюрреализме образ зеркал начинает толковаться по-новому, зеркала уже не только промежуточная зона (не)различения, в которой субъект может увидеть свое истинное лицо, но принцип существования атомов мира: «...атомы повернутся своими зеркалами и ты меня, наконец, увидишь» (2018, 110); «...немного по-иному в ней вращаются те зеркала / что мы называем атомами пока что» (2018, 106). В такой метаморфозе элемент забвения проявляется в рядоположности элементов. Метапоэтическая версия этой конструкции обнаруживается у поэта Н. Сафонова: «Словосочетание может быть выброшено / из памяти на криву любых отражений» [Сафонов 2015: 55].

Другие аспекты гипносического забвения (даже забытья) и музыкальности текста в целом позволяет увидеть поэзия В. Бородин. Его поэтическая позиция соотносится с литературной центрбежностью (в том числе в идее «отходить от слов»), с эко-культурной установкой «не наследить». В его текстах почти нет и литературных персонажей, субъектов. Нетипичная для образа Поэта философия «l'art de vivre» определяет критическое отношение к поэтическому профессионализму, к гонке письма-публикации-признания (для Бородин актуальнее машинописный и рукописный самиздат). Легко наблюдаемый при чтении эффект – ощущение «неискусности» его стихов, как это определяет А. Порвин в предисловии к книге стихов «Лосинный остров». Впрочем, и сама музыка, к которой вернулся Бородин в 2010-е годы как автор-исполнитель, тоже воплощается как будто по касательной: несмотря на концерты на различных площадках и выпуски альбомов (что показательно, в формате лоу-фай), в основном Бородин играет в подземных переходах.

Метаморфозы у Бородин осуществляются благодаря действию принципов «снятия ограничений на сочетаемость явлений» и «инверсии объектных связей» [Житенев: 344, 345], что соотносится с неидиоматической импровизацией в контексте объектной ориентированности. Но архитектурным каркасом для поэта является уже не джаз, а блюз. В блюзе гармоническая структура более устойчивая, чем в джазе, и тексты Бородин, хотя и создают ощущение автоматизма, но в отличие от банниковских основывают свободные блуждания языковых и смысловых единиц на жесткой «пентатонике». Благодаря такой «ладовой» организации бородинской поэзии можно предположить существование особой стратегии письма, отличной

и от риторической, и от интонационной. Ладовая структура свойственна, в первую очередь, этнической и фольклорной музыке, в поэтическом тексте также она выражается в серийности и вариативности архетипических компонентов.

Однако блюзовая эстетика неотделима от блюзовой идеологии и даже этики, основными позициями которой являются индивидуальная свобода, прямота эротических и телесных выражений, любовь к малому, заступничество за всё незначительное, пустяковое, преодоление постоянной меланхолии через комизм и вдохновение. Несмотря на очевидные этические пересечения блюз, в отличие от джаза, практически никогда не объединялся с сюрреализмом ни в пространстве художественной практики, ни в исследовательском поле. Любопытно, что Бородин привлекают в основном авторы-исполнители, которые заметно отходят от блюзовой основы в сторону барокко-поп и меланхолического фолка: Дж. Си Франк, В. Баньян, К. Далтон, Н. Дрейк и др. Тем показательнее, что в собственных песенных текстах, но особенно в переводах-переложениях текстов таких музыкантов, Бородин производит настоящую сюрреализацию.

Субъект в поэзии Бородина, постоянно рассеиваясь, сам не может проникнуть в объекты природы и социума, они остаются для него темными. Мотив пронизывания субъекта обычно рассматривается в критической литературе через визуальные процессы (пронизывает свет, луч света). Но несмотря на то, что в самих текстах зрительное восприятие также доминирует, внутренний принцип как таковой основывается на акустической модели мира, на способности звуковых волн свободно распространяться и преодолевать преграды, недоступные для света.

Постепенное раскрытие этого принципа начинается с книги стихов «Лосиный остров» (2015), в которую вошли некоторые тексты из ранних сборников, что только подчеркивает происходящие изменения. В ситуациях вслушивания рождается синтез когнитивного и сенсорного: «и слыша капли что висят / он смотрит как седеет ум» [Бородин 2015: 46]; ухо становится своеобразной воронкой, в которую попадают субъекты и объекты, начиная метонимизироваться и сталкиваться друг с другом: «...конь стоит направлен в ухо <...> конь свят веткой над пятном / лбу еще предстоит мысль-око / нимбами бьются бом!» [Бородин 2015: 31]. Звук образует иммерсивный ландшафт, затягивая в свою воронку и погружая субъекты, иногда в этой функции выступает сон (воронка сна коррелирует с иммерсивностью звука).

Аудиальное становится пронизывающим фоном и для художественного мира в целом, который позиционируется как окулярный (образ «линзы, собирающей мир» [Бородин 2015: 55]). Так происходит и при линейной экспликации диететической

картинки: текст может начинаться с легких звуко-подражательных слогов («нить вить два»), сквозь которые прорастает смысл и визуально оформляется субъект мира (в этом случае стриж): «...сколько глаз хватит; / скоро / в город: вить нить» [Бородин 2015: 51]. Впрочем, и тогда фонетический контроль не ослабевает, стягивая слова в дополнительные блоки: «сколько скоро город», «хватит вить нить». Подчинение фонетической и музыкальной структурам позволяет функционировать импровизационной грамматике: «...ночью голоса и соловушкой корабля / поет дальняя кораблю земля» [Бородин 2015: 59]; нередко используется и сложное тактовое деление, выраженное особыми бородинскими анжамбеманами, вводящими смысловые синкопы (иногда усиливая ощущение «неискусности»). Таким образом, начинают взаимодействовать друг с другом, сплетаясь, диететические и недиететические звуки: «...вне земных своих слабых стран / вне границ / поёт угол колок заряд / света – звукоряд» [Бородин 2015: 30]. Аллитерационное, недиететическое сцепление образов («угол колок», «заряд света звукоряд») гораздо крепче диететических и грамматических связей, но именно благодаря этому сцеплению они возможны в принципе. Именно изначальная ладовая (бессознательная) структура позволяет обнаружить «звукоряд» реальности.

Само пространство мира создается, оглашаясь в темноте, напоминая «созвон пустот» из первой книги стихов «Луч. Парус» (2008), который устанавливает первые границы, барьеры, преграды, а значит, и объекты, но главное – границу между миром и «тем» миром. Ткань времени (ткань текста) также собирается через песенную структуру с музыкальным принципом ритмической и тематической секвенции. В дальнейшем заполнить пустоту пространства и времени могут любовь и сон, которые оказываются сильнее «знания и зренья», то есть видимости мира и его рациональности [Бородин 2015: 139].

Развивая и преодолевая чисто аллитерационную логику, стих может представлять звуковым фрагментом, построенным на цепной акустической реакции, когда между словами не остается фонетического промежутка:

жила
и шмела
и пчель
всёл
– вёл село в печаль шмель а пчела
жила огиба
пчаль как шаль и далёкие
огоньки: «бе», «рег», «ЛА»

[Бородин 2015: 72].

Отдельные элементы авангардной сонорной поэзии, появление которой связывают с экспериментами начала XX века, в особенности дадаизма и сюрреализма [Белавина], в окулярном мире этих стихов создают эффект асемического письма, кото-

рое музыкальную структуру подчиняет визуальной логике (сам Бородин является редактором рукописного журнала асемического письма «Оса и овца»).

Аудиальное асемическое письмо становится решением задачи поэзии «отойти от слов», сформулированной самим поэтом, но в сюрреалистическом контексте это оказывается новой ступенью объективации кода. Если «асемантическая поэзия» Банникова являла коллажированное многоголосие шпрыхезанга, то в аудиальном асемическом письме Бородина действует режим «говорит никто» [Бородин 2017]. Автоматизм Банникова освобождает субъекта, сюрреализация Бородина освобождает саму музыкальность и аудиальную культуру (возможно, «в ущерб» поэзии).

Третий альтернативный способ работы со звуком предлагает поэтическая практика Н. Сафонова. В ней происходит общая детерриториализация звука, через *объективацию саунда* освобождается уже само звучащее, освобождается в том числе и от человеческого. Звуковой ландшафт (в рамках исследований звука этот термин предложил Р. Шейфер) на равных правах включает тишину (нулевое состояние звука), сами звуки в своей материальности и шум. Музыкальность не рассматривается как одно из свойств поэтического текста. У Сафонова, в отличие от Бородина и Банникова, в принципе нет регулярных рифмованных стихов, поэтому ритмическая организация не подчиняется просодической инерции; аллитерационные, паронимические элементы не используются в качестве смыслопорождающих. Музыкальность может стать только предметом теоретического анализа или объектом поэтической работы, а также проектов саунд-арта. Сам Сафонов работает в последнее время в направлении *sound studies*, участвует (вместе с С. Огурцовым) в проекте электронной музыки «Were Landing As They Fell / ESIS» и является администратором архива «Общества призраков ритма» (Ghost Rhythm Society).

Звуковой ландшафт при объектно-ориентированной оптике Сафонова может формироваться в тексте в отсутствие слушателя. Но как только и если субъект (или его фрагменты) появляется, то звуковая среда сразу втягивает его в себя, а образованное имманентное внутреннее пространство дистрибутирует его во множестве акустических отражений. Асемантизм такой поэзии-«музыки» хоть и носит внечеловеческий характер, но перестает противоречить сюрреальной логике, не говоря о том, что он точно отражает основы сюрреалистического кода. Смысл является продолжением аффекта, точно так же как смысл музыкального произведения является фроттажным отпечатком ассоциаций, аффектов слушателя, вызванных самой реальностью звуков. И звуковые, и собственно языковые ландшафты демонстрируются вне субъективности и даже одушевленности, однако сама

нарративная и композиционная выстроенность книг Сафонова возвращают к мысли о поэте как регистрирующем аппарате [Бретон: 58].

С архитектурной точки зрения стихи Сафонова (здесь рассматриваются и имеются в виду тексты из книги «Разворот полем симметрии») реализуются в качестве языковых ассамбляжных композиций, в которых человек может только мерещиться: «Там, где его нет, ветер несет страницы, листы, обернутые в звук / колебаний стен, пола, ссохшейся земли, покинутой каждым» [Сафонов 2015: 55]. Избыточная фокусировка способствует появлению «двойных образов», лишь отчасти соотносящихся с параноидально-критическим методом сюрреализма, потому что эти образы воспринимаются не фигуративно, а как части общей абстракции, схемы или модели. Поэтому объектная ориентированность Сафонова не порождает объективного юмора сюрреалистов, поэт предельно серьезен и отрешен, как может быть «серьезна» и «отрешена» машина по сбору информации и квантификации ритмов аудиовизуальных пространств.

Десубъективированное воображение теперь настроено на определение и визуализацию скрытых звуковых потоков, чья виртуальность «гораздо шире актуального звукового опыта» [Сафонов 2019: 468]. Обращаясь к этому вопросу в своих исследованиях, Сафонов задействует теорию автономных аффектов Б. Массуми и пишет: «Звуковой материализм основывается на структурном тождестве звука и аффекта в понятии сигнала. Чтобы быть онтологически непротиворечивым, звук-аффект *не обязан быть слышимым* (то есть актуализированным). *Сигнал, будучи объектом звука, не слышим, но функционален*» [Сафонов 2019: 468]. Звук выносится за пределы одновременно и музыкального, и человеческого, составляя поле «ингуманистической экологии звучащего» [Сафонов 2019: 469].

Эта линия художественно-теоретической работы по объективации особенно с учетом пристального внимания к феномену звука приводит к одной из крайних форм сюрреализма – к абстрактному сюрреализму. Именно так прочитывается предлагаемый Сафоновым образ звучащих пустынь, где «распространяются частицы песка, разглаживая пейзажи и организуя ассамбляжи дюн, управляемых абстрактными машинами ветра, частичными объектами Машины Земли» [Сафонов 2019: 488]. Для удерживания таких ландшафтов в промежуточной зоне сюрреального необходим медиатизированный подход, учитывающий при этом объектно-ориентированную нацеленность на реальное: «Нечеловеческая экология звучащих пустынь требует гибкой картографии, внимательной к изменениям, вариациям и неразличимому шуму: она составляет композицию самого движения» [Сафонов 2019: 488].

Описание и картографирование абстрактно-сюрреалистских ситуаций требует ситуационного подхода к самому языку. В различных вариантах сборки пространства проявляется языковой композитор, но он уже не контролирует текст/пространство. В принципе это тот же наблюдатель, слушатель. Однако процедуре слушания всегда свойственна тенденция к упорядочиванию, означиванию, что и переводит рано или поздно субъекта в положение композитора. Этому противостоит детерриториализация³ звука, к практикам которой Сафонов относит «изобретение записи и воспроизводства звука, интеграцию немзыкальных объектов и самого пространства в событие исполнения, эксперименты с темпоральностью, импровизацией, автоматизацией, компьютерной эстетикой и пр.» [Сафонов 2019: 472]. Для подобной детерриториализации, по Сафонову, недостаточно отдельных навыков – необходимо особое звуковое мышление. Именно оно в конечном счете и должно помочь преодолеть бретоновскую нечувствительность к музыке и звуку.

Примечания

¹ Термин, введенный А. Кассабян наряду с «распределенной субъектностью». См.: [Kassabian].

² Тексты В. Банникова цитируются по тем вариантам, которые автор разместил на своей странице ВКонтакте: <https://vk.com/vadimkabanyas>. В скобках указывается год и авторская нумерация текста или первая строка стихотворения. Орфография и пунктуация авторские.

³ Делезианский словарь, как и собственно делезианская философия, принципиальны для звуковых исследований Сафонова.

Список литературы

Банников В. О стихах Ксении Егольниковой. URL: <https://syg.ma/@ekaterina-zakharkiv/vadimbannikov-o-stikhakh-ksenii-iegholnikovoi> (дата обращения: 05.02.2020).

Белавина Е. Поэты сонорные или несонорные: Фред Грио, Венсан Толеме, Себастьян Леспинас? // Новое литературное обозрение. 2017. № 6. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19348/ (дата обращения: 10.02.2020).

Блок А.А. Записные книжки, 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. 664 с.

Бородин В. Лосинный остров. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 144 с.

Бородин В. Суммарный опыт кошки [Интервью] // NG-Exlibris. 2017. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2017-10-19/10_908_experience.html (дата обращения: 16.02.2020).

Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы

XX века / сост. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 40–72.

Егольникова К. Вид за любым окном // Полутона. 2019. URL: <https://polutona.ru/?show=0618200929> (дата обращения: 05.02.2020).

Житенев А.А. Поэзия неомодернизма: монография. СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. 480 с.

Заболоцкий Н.А. Метаморфозы. М.: ОГИ, 2014. 954 с.

Латур Б. Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Изд-во Европейского университета в С.-Петербурге, 2006. 240 с.

Мазин В.А., Пеннерштейн П.П. Толкование сновидений. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 712 с.

Сафонов Н. Звучащие пустыни: шизоанализ, исследования звука и ингуманистическая экология // Stasis. 2019. Т. 7. № 1. С. 466–490.

Сафонов Н. Контронтология звучащего и проблема территориальности. 2018. URL: <https://syg.ma/@marina-israilova/shum-khaos-ritm-kontrontologhiia-zvuchashchiegho-i-problematierritorialnosti> (дата обращения: 09.02.2020).

Сафонов Н. Разворот полей симметрии. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 152 с.

Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком: романы. СПб.: Симпозиум, 1999. 352 с.

Тюленева Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика. Иваново: Изд-во «Иваново», 2006. 297 с.

Kassabian A. Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity. Berkeley, CA: University of California Press, 2013. 182 p.

Legrand G. Puissances du jazz. P.: Arcanes, 1953. 224 p.

References

Bannikov V. *O stikhakh Ksenii Egol'nikovoi* [About the poems of Ksenia Egolnikova]. URL: <https://syg.ma/@ekaterina-zakharkiv/vadimbannikov-o-stikhakh-ksenii-iegholnikovoi> (access date: 05.02.2020). (In Russ.)

Blok A.A. *Zapisnyeknizhki, 1901–1920* [Notebooks, 1901–1920]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1965, 664 p. (In Russ.)

Borodin V. *Losinyi ostrov* [Elk Island]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, 144 p. (In Russ.)

Borodin V. *Summarnyi opyt koshki: interv'iu* [Total Cat Experience: interview]. *NG-Exlibris*. 2017. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2017-10-19/10_908_experience.html (access date: 16.02.2020). (In Russ.)

Breton A. *Manifest siurrealizma* [Manifesto of Surrealism]. *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniia masterov zapadnoevropeiskoi literatury XX veka* [Calling things by their proper names: programmatic speeches by masters

of Western European literature of the 20th century], comp. L.G. Andreev. Moscow, Progress Publ., 1986, pp. 40–72. (In Russ.)

Gal'tsova E.D. *Siurrealizm i teatr: K voprosu o teatral'noi estetike frantsuzskogo siurrealizma* [Surrealism and Theater: On the Theatrical Aesthetics of French Surrealism]. Moscow, RGGU Publ., 2012, 542 p. (In Russ.)

Egol'nikova K. *Vid za liubym oknom* [View beyond any window]. *Polutona* [Halftone]. 2019. URL: <https://polutona.ru/?show=0618200929> (access date: 05.02.2020). (In Russ.)

Zhitenev A.A. *Poeziia neomodernizma: monografiia* [The poetry of neo-modernism: a monograph]. Saint-Petersburg, INAPRESS Publ., 2012, 480 p. (In Russ.)

Zabolotskii N.A. *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Moscow, OGI Publ., 2014, 954 p. (In Russ.)

Latur B. *Novogo Vremeni ne bylo. Esse po simmetrichnoi antropologii* [We Have Never Been Modern. Essays on Symmetric Anthropology]. Saint-Petersburg, Iz-vo Evropeiskogo un-ta v S.-Peterburge Publ., 2006, 240 p. (In Russ.)

Mazin V.A., Peppershtein P.P. *Tolkovanie snovidenii* [Dream interpretation]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005, 712 p. (In Russ.)

Safonov N. *Zvuchashchie pustyni: shizoanaliz, issledovaniia zvuka i ingumanisticheskaia ekologiiia* [Sounding deserts: schizoanalysis, sound research, and inhumanist ecology]. *Stasis*, 2019, vol. 7, № 1, pp. 466–490. (In Russ.)

Safonov N. *Kontrontologiiia zvuchashchego i problema territorial'nosti* [The sounding counterontology and the problem of territoriality], 2018. URL: <https://syg.ma/@marina-israilova/shum-khaos-ritm-kontrontologhiia-zvuchashchiegho-i-problie-ma-tierritorialnosti> (access date: 09.02.2020). (In Russ.)

Safonov N. *Razvorot polem simmetrii* [Reversal by a symmetry field]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, 152 p. (In Russ.)

Sokolov Sasha. *Shkola dlia durakov. Mezhdusobakoi i volkom: romany* [School for fools. Between the Dog and the Wolf: Novels]. Saint-Petersburg, Simpozium Publ., 1999, 352 p. (In Russ.)

Tiuleneva E.M. *«Pustoi znak» v postmodernizme: teoriia i russkaia literaturnaia praktika* [The “Empty Sign” in Postmodernism: Theory and Russian Literary Practice]. Ivanovo, Ivanovo Publ., 2006, 297 p. (In Russ.)

Kassabian A. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley, CA, University of California Press Publ., 2013, 182 p.

Légrand G. *Puissances du jazz* [Powers of jazz]. Paris, Arcanes Publ., 1953, 224 p.