

УДК 821.161.1"20"-192
ББК 83.3(2)64

О. С. Горелов

АКСЕЛЕРАЦИОНИСТСКАЯ И ПРОКРАСТИНАТОРСКАЯ СТРАТЕГИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ: УСКОРЕНИЕ И ЗАМЕДЛЕНИЕ МЕДИА

В статье анализируются поэтические стратегии письма в новых медиа. Предлагается характеристика проекта современного поэта В. Банникова в контексте сюрреалистического наследия. В отличие от современных сюрреалистических групп Банников предлагает акселерационистский вариант взаимодействия с медиасредой. Признавая вслед за сюрреалистами, что медиа является средством массовой деморализации и контроля, поэт своей практикой только усиливает информационный, сексуальный, собственно поэтический переизбыток. Однако акселерационистская логика, согласно которой ускорение коренных процессов существующего порядка приведет к кризису и краху этого порядка, в какой-то момент приводит банниковский проект к новой утопии, а возможно, и к третьей стадии развития сюрреализма (после первой, классической и второй стадии 1960—70-х гг.). На этой стадии ускорение желаний, увеличение медиатизации субъектности, перепроизводство поэтического не противоречит идеям воображения и чуда. Специфика акселерационистского поэтического проекта Банникова демонстрируется через сопоставление со смежной поэтикой А. Черкасова, которому также свойственна поэтическая и стиливая мимикрия с устойчивым тяготением к *found poetry*, но который выбирает путь замедления, а не ускорения. В условиях замедления речи у Черкасова становится более возможной реализация прокрастинаторского бунта против окружающего переизбытка информации и диктата результативности. Но этот бунт направлен на обнаружение различных сбоев реальности, поэтому сама фигура прокрастинации в философском измерении начинает совпадать с фигурой акселерации.

Ключевые слова: сюрреалистический код, современная русская поэзия, медиа, Банников, Черкасов, дальнейшее чтение, поэзия найденных объектов.

© Горелов О. С., 2020

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

2020. Вып. 2 •

O. S. Gorelov

ACCELERATIONIST AND PROSCRINATOR STRATEGIES OF POETIC STATEMENT: ACCELERATING AND SLOWING THE MEDIA

The article analyzes the poetic writing strategies in new media. The characteristic of the project of the modern poet V. Bannikov in the context of a surrealist heritage is proposed. Unlike modern surrealist groups, Bannikov offers an accelerationist version of interaction with the media environment. Recognizing after the surrealists that the media is a means of mass demoralization and control, the poet by his practice only enhances the informational, sexual, and actually poetic overabundance. However, the accelerationist logic, according to which the acceleration of the processes of the existing order will lead to a crisis and the collapse of this order, at some point leads the Bannikov project to a new utopia, and possibly to the third stage of the development of surrealism (after the first, classical, and second stages of 1960—70s). At this stage, the acceleration of desire, the increase in the mediation of subjectivity, the overproduction of the poetic does not contradict the ideas of imagination and miracle. The specifics of Bannikov's accelerated poetic project is demonstrated through a comparison with the related poetics of A. Cherkasov, who also has a poetic and stylistic mimicry with a steady tendency to the so-called 'found poetry', but who chooses a way to slow down rather than accelerate. In the face of a slowdown in speech, Cherkasov becomes more likely to realize a procrastination riot against the surrounding information overload and a dictate of effectiveness. But this riot is aimed at detecting various failures of reality, so the figure of procrastination in the philosophical dimension begins to coincide with the figure of acceleration.

Key words: surrealist code, contemporary Russian poetry, media, Bannikov, Cherkasov, distant reading, found poetry.

В декларируемых взглядах многих современных сюрреалистических групп оказывается достаточно элементов кибер-пессимизма, который основывается на представлениях прошлого. Постмедиаальная реакция на виртуализацию реального заключается в попытках сопротивления миру, в котором «все больше зрелища, больше виртуальных заместителей, больше *внешних проявлений фантазмов* (чтобы лучше очистить наше воображение от субъективности), больше религиозного повиновения и ужаса» [15, с. 369] (парижская группа сюрреалистов). До сих пор важнейшей травмой сюрреалистического движения постбретонского времени остается медиа- и сексуальная революция 1960-х годов. Избыток сексуальности в повседневных практиках и в медийных отражениях заставил сюрреализм в то время отказаться от прежних эротических возгонок; доступность удовлетворения желания начинает восприниматься как угроза для самого желания и воображения, для переживания чудесного в повседневном и для образа сюрреалистической женщины (собственно говоря, тема проституции, часто перифрастически выражаемая в образах куклы, автомата, киноаппарата, была проблемной уже для первого поколения сюрреалистов). В 1960-е, таким образом, начинается вторая стадия сюрреализма, которую можно назвать кондиционально консервативной.

Всплеск виртуализации в 2000-х породил точно такую же реакцию торможения от сюрреалистических групп, окончательно выявив проблему луддитства исторического сюрреализма. И если понимание медиа-ускорения

не как части прогресса, а как негативного эффекта капиталистического устройства мира укладывается в рамки левой ориентации движения, то институциональный изоляционизм может восприниматься как симптом консервативного или даже эссенциалистского застывания: «Оказывается, что сейчас есть те, кто называет себя неосюрреалистами, трансюрреалистами, массюрреалистами, кто изобретает другие раздутые -измы, но эти движения больше похожи на движение чьего-то эго на экране компьютера» [15, с. 365] (Группа сюрреалистов Лидса). Согласно современной установке на истинность отмечается постоянное искажение сюрреалистической идеи, но особенно в новой медиа-среде, в интернете: «Такие жалкие подобию сюрреалистической встречи порождают мнимое чувство общности, иллюзию коллектива в сознательном отрыве от опыта, без свойственных настоящему единству незащищенности и риска и без близости в поэтическом диалоге. Будучи результатом коллективной деятельности, сюрреализм требует гораздо большей вовлеченности, нежели интернет-форумы и чаты. Хотя Интернет и может быть доступным средством общения и новой удобной площадкой для демонстрации проявлений сюрреализма, его применимость ограничена и сильно переоценена. Интернет имеет свойство делать информацию однородной и глобальной, что может принизить ее значимость до того, что лежит на поверхности и пассивно потребляется...» [15, с. 365]. Однако их собственный консерватизм приводит к выпрямлению, приведению к однозначности изначальной теории: «Мы, сюрреалисты, всегда будем *предпочитать реальность* и насыщенную повседневную жизнь *виртуальным иллюзиям*, материальность мест посредственности киберпространства» [15, с. 366]. Это в какой-то степени обуславливается одномерностью (скорее всего не без влияния идей Г. Маркузе) человека и мира: «С одной стороны, зажатые наемным рабством, постоянно требующим от нас невозможного, заставляющим наши сдавленные голоса петь хвалу корпорациям, с другой — с предустановленным эскапистским развлечением (рисованием “сюрреальных” картин с помощью новых программ?), мы предполагаем, что настало время *быть невозможными и требовать больше реальности*» [15, с. 366]. Такова позиция исторического сюрреализма постбретонского созыва в ситуации общества Спектакля.

Стратегия современного поэта В. Банникова относительно медиа вступает в конфронтацию с позицией многих сюрреалистических групп 2000-х годов. Эту стратегию можно было бы назвать *акселерационистской*. Признавая вслед за сюрреалистами, что «реклама, медиа и культура являются средствами массовой деморализации и контроля», что «взлеты и падения художников — просто ее часть» [15, с. 385], Банников своей практикой только усиливает информационный, сексуальный, собственно поэтический переизбыток. Однако акселерационистская логика, согласно которой ускорение коренных процессов существующего порядка приведет к кризису и краху этого порядка, в какой-то момент приводит банниковский проект к новой утопии, а возможно, и к третьей стадии развития сюрреализма. На этой стадии ускорение желаний, увеличение медиатизации субъектности, перепроизводство поэтического не противоречит идеям воображения и чуда. Субъект такого поэтического высказывания, а точнее записывания преодолевает прежнюю риторику, становясь неким новым титаном своей эпохи, «титаном эпохи

возбуждения» (2018, 91)¹. Можно согласиться с В. Бородиным, что «Эпоха Возбуждения» может быть вполне точным определением новейшей ситуации русскоязычной поэзии. При этом концепт возбуждения видится контаминацией желаний, потенциала сексуальной революции и постоянного сенсорного и кинестетического реагирования на возбудителей виртуального и реального пространств.

Акселерационистскую позицию не получается полностью ассоциировать с фигурой поэта-мема, который, по мысли Н. Сунгатова, пытается «присвоить и объективировать хаотический язык сетевой (дис)коммуникации и довести его до коллапса», становясь поэтом-котиком, в том смысле, что «кот заслоняет код», а «коммуникация требует не вербализации, но как можно скорейшей передачи эмоции», и «чувственные данные резко вырастают в цене» [14, с. 4]. Фигура титана уже не отсылает к антропоцентризму и нарциссическому комплексу поэзии. И для этого Банников использует ироническую деконструкцию медийного образа (культивируемый им ЗОЖ) и собственно «автоматическую» ампутацию, увеличивающую микро-объекты, среди которых многочисленны тексты и текстики, стихи и стишки. Именно поэтому акселерационистский образ поэта всегда дополняется то постконцептуалистской частной открытостью: «внутри как школьник, а снаружи / снаружи как дошкольник» (2013, 11), то сюрреалистической открытостью уже не только повседневному, но и каждодневному чуду — в таком случае каждодневное появление стихов воспринимается как «радостный и неподдельный след жизни» (В. Бородин).

Специфика акселерационистского поэтического проекта Банникова может быть лучше понята через сопоставление со смежной поэтикой (смежность здесь скорее в смысле сюрреалистической метонимии как сближения далекого). Таковой можно считать поэтику А. Черкасова, которому также свойственна поэтическая и стилевая мимикрия с устойчивым тяготением к found poetry, но который выбирает путь замедления, а не ускорения. Одним из устойчивых элементов его текстового пространства являются паузы — обилие стиховых, графических пауз и отбивок, нарушающее синтаксическую протяженность (знаков препинания почти нет, в строке обычно не больше трех слов). Паузы и пустоты как приемы прямого действия, а также узкий динамический регистр, стремящийся к тихому произношению, характеризуют и авторское чтение стихов Черкасовым. Отчетливое воздействие минимализма делает опыт неоконцептуального сюрреализма Черкасова необычным, поскольку поэты «концептуалистской школы», как это описывает П. Стивенс в работе «Поэтика информационного переизбытка»², действуют обычно все же через увеличение скорости и умножение практик.

Черкасов, как и Банников, часто обращается к проблеме труда и абсурдизирующей машинерии, изображая посткапиталистический пейзаж, где неизменно «лампы дневного света / продолжают работу» и в принципе «все в порядке» [19], а субъект механически повторяет «я не устал / я иду» [16,

¹ 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.

² См.: [20, p. 153—176].

с. 79]. Банников переводит такие ситуации в конкретику комнатного пространства, в котором на компьютере свершается литературный труд³:

слышится, это не предательский компьютер рабочий
но то место, что внутри и близко с тобой стрекочет
и на работу хочет, трещит фигура речи
звёзды падают, конвейер безостановочно выпихивает табуретки
(2013, 83).

Радикальный дюшановский отказ от труда невозможен в контексте акселерационистского проекта, однако сами категории труда, вкуса, качества постоянно подвергаются сомнению: «славный сон, изнемогаю / не болтаюсь, но и то / трудно написать ногою / ради вкуса и труда» (2013, 18). В условиях замедления речи у Черкасова становится более возможной реализация прокрастинаторского бунта против окружающего переизбытка информации и диктата результативности. Этот бунт направлен на обнаружение различных сбоев реальности: «на бесславный автобус / поджигать ли билет? // на бесславный автобус / в государство дёсен и скул» [16, с. 7]; «весёлый водовоз / в новом качестве // ядро / кедра / в отделе специй» [16, с. 39]. Несмотря на то, что «сновидческая / наивность / сейчас не в чести» [16, с. 18], Черкасов акцентирует микро-моменты деформации обыденного: «пристанционный буфет повторно цветущий» [16, с. 28]; «жидкое тело / ждёт / плывёт / растительный свет / дети и женщины / плетут венки и корзины» [16, с. 29]; «новая чудо-форма / схема движения / в каждой капле / будущее открыто / до 5 утра» [16, с. 45]; «по дороге / теряли свойства / обменивались состояниями // вернувшись / пускались плясать / не оставляя следов» [16, с. 70]. Случайные объекты, обступаемые паузами, переходят в разряд риторических формул, открытых для воздействия минималистских смещений: «контейнер мягкий / и значки // процесс / восстановления // только в апреле» [16, с. 52]; «усталое / золото / чистых линий / на всём пути / следования» [16, с. 63]; «для искушённых / место / нашего производства / осторожно находится» [16, с. 54]. Кумулятивный порядок минимализма («не ведают / что растворять / в кристалле страшном / усталые посетители / трезвые грузчики / продавцы шейных отделов») нарушается пустотностью контекста, в котором повисают слова-канцеляриты, формульные фразы, приобретающие экзистенциальное измерение, и абстракции, наоборот, теперь тяготеющие к конкретике («или просто держат себя / убедившись в отсутствии / посторонних» [16, с. 75]). Сама фигура прокрастинации в философском измерении начинает совпадать с фигурой акселерации и пониматься как «сопротивление требованию вступить в соединения, порождающие новое (которое может быть подвергнуто немедленной квантификации, делающей его пригодным для конкурентного сравнения с другими видами нового и творческого), путем вступления в *соединения принципиально бесплодные*» [13].

В поисках принципиально бесплодных соединений и находок Черкасов не ограничивает потенциальный материал для своей found poetry: газеты, поэтические тексты, интернет, академические издания. Специфика применения этого метода в первой книге стихов «Легче, чем кажется» (2012) — в деликатности по отношению к литературной традиции (или инерции). Коллаж

³ Тексты Банникова публиковались в номере альманаха «Транслит», посвященном как раз теме литературного труда.

с продолжающими свою работу лампами дневного света может прочитываться и как элегия (но не классическая, а технотронная [7]). Подобный жест демонстрирует Бретон в манифесте сюрреализма: «позволительно будет назвать *поэмой* текст, полученный путем самого что ни на есть *произвольного соединения* <...> различных заголовков и их фрагментов, вырезанных из газет» [5, с. 68]. Приведенный пример такой поэмы сильно напоминает неоконцептуалистский или машинный текст 2000—2010-х годов.

В дальнейшем в качестве собственного автоматизма Черкасов использует технику блэкаут, которая позволяет осуществлять еще более «децентрализованное наблюдение» и учащать встречи с объективным случаем. Отчасти это пересекается с понятием *acte gratuit* А. Жида, подхваченное сюрреалистами, — «бесплатный», немотивированный, свободный акт, при котором субъект практически устраняется. Также и в блэкауте «субъект вычеркивает не для того, чтобы утвердить в вычеркивании себя, но чтобы поставить себя под вопрос, то есть скорее обозначить то, чем он не является в вычеркиваемом тексте» [11, с. 427]. Такие находки — обычные вещи, обычные «предметы нашей общественной игры» [2, с. 89] или фрагменты речи — становятся чистым *изобретением*, по Арагону. Отсутствие в них «разумного интереса» переводит эти объекты в раздел воображаемого, и запускается механизм сюрреального: «Так, установленная на тротуаре спичка подобно комете запускается в комнату одним-единственным щелчком; а если три спички поставить портиком на спичечную коробку и зажечь посередине поперечную спичку, то вся конструкция полетит, и т. д. Чистые изобретения, для которых никто не ищет ни утилитарного применения, ни даже иллюзии применения, и являются непосредственным воплощением сюрреалистического юмора вне его специальных мизансцен» [2, с. 89—90]. Такие находки, в том числе непоэтические — абсурдные и/или абстрактные фрагменты, образуемые урбанистическими предметами, встречей цветовых пятен или фактур, — Черкасов также фиксирует в своих фотографиях, которые размещает на своей странице в Фейсбуке. Рецептивно эти объекты вызывают чувство сомнения. Еще Бретон называл свои стихи «*coups de sonde*» («запуски зонда»), «и очень большая часть этих запусков зонда приносила, по его мнению, очень мало того, что поддается интерпретации... Перед их “образами” он делал широкий жест рукой — выражающий сомнение, во всяком случае, жест вопросительный...» [1, с. 232].

Актуализация таких жестов сомнения как реакции на случайную встречу с сюрреальным в постинтернет-ситуации может корректироваться изменениями в эстетическом опыте нового субъекта. М. Куртов определяет это режимом растерянности: «В интернет-повседневности растерянную чувственность воплощают, например, картинки с тегом *unexplainable* или посты и твиты (репосты и ретвиты) с сопроводительными комментариями в виде аббревиатуры WTF или фразы “что происходит?” и тому подобными. Во всех этих случаях авторы, как кажется, вполне способны развернуть свою эмоцию, свой жест (что впоследствии нередко и происходит на этапе обсуждения поста или твита), но *притормаживаются* в этом чувстве или жесте, оставляя самих себя и читателя/слушателя/зрителя в подвешенном состоянии» [10]. Эти встречи лишь отдаленно напоминают эффект полноценного контакта с прекрасным, чудесным, сакральным, который был доступен субъекту в ситуации сильной метафизики. Постметафизическая отмена бога как гаранта

смысла приводит, как пишет Куртов, к «слабой эстетике». Именно такими гипозстетическими всплесками оказываются и сюрреалистические находки, которые могут выражаться разными средствами, в частности, с помощью блэкаута. Сюрреалистические «всплохи поэтической красоты в повседневной жизни, которые мы называем Чудесным» [15, с. 378], в ситуации постметафизики могут найти подкрепление в новой утопии, оставляя фигуру божественного за скобками, но уже утопии гипозстетического. Заражаясь в медиасреде вирусами и «микробами случайности» [6, с. 323], субъект в состоянии наблюдения может только фиксировать, как эти «находки» (*acte gratuit*) встречают его сами: «Слабая эстетика исторически восходит к эстетике редимейдов и *found objects*, “найденных объектов”. Но от последних гипозстетические объекты отличает то, что они сами нас находят или сами себя производят (как, например, записи автомобильных видеорегистраторов или глитч в видеоиграх) и они не нуждаются для своего существования в “топосах” (символических пространствах, подобных музею)» [10].

Текстовые, словесные постинтернет-находки обнаруживаются Черкасовым путем стирания «лишних» слов, устранения помех, понимаемых крайне расширительно. Блэкаут (зачеркивание лишнего) Черкасова довольно быстро технически стал скорее вайтаутом (стирание, выбеливание лишнего), создающим пустые пространства страницы с нечастыми вспышками слов, по принципу, описанному когда-то самим поэтом: «все слова / в невесомости / сами собой» [16, с. 67]. В качестве механизма диалектического движения, не позволяющего поэтике окончательно остановиться, зависнуть в паузе, выступает смена материала. Так, цикл «Из стихов Лики Тилом» содержит тексты-выжимки из фейкового аккаунта *Lika Tilom*, «который был заполнен бесконечными ссылками на порно-ролики и автоматически сгенерированными оптимизационными текстами, сопровождающими эти ссылки. Тексты представляли из себя сплошное полотно из произвольно перемешанных слов, взятых, видимо, из описаний этих самых роликов и других видео, циркулирующих по социальным сетям» [18]. Получившиеся тексты в каком-то смысле тоже являются вайтаутом, они содержат не больше трех строк, в которых сталкиваются речевые объекты, которые не должны были встретиться в своей «естественной», захлавленной словами среде: «лесбиянки рф / танцующие молоко»; «зимняя спина / газель коды»; «пар спящий в очках на природе / школьницей в постели»; «бесплатный день / скрытый отец» и др. Другим примером является книга, выпущенная ограниченным тиражом, «Домашнее хозяйство», являющаяся вайтаутом советской «Краткой энциклопедии домашнего хозяйства» (1959). Слова, которые оставляет Черкасов, повисают на своих местах, пока типичный для энциклопедии набор текста в две колонки исчезает, «все лишнее стерто, выбелено <...>, порядок следования листов случаен и меняется в каждом экземпляре» [17]. Теснота страничного ряда обнаруживает новые связи и рифмы между словесными объектами. Интерес сюрреалистов к составлению энциклопедий здесь трансформируется сообразно философии случайности и «словарей» в духе Р. Рорти. Эволюция сюрреального разворачивается от доверия к некоему «окончательному» словарю до понимания условности словарей, их случайности (уже скорее контингентности).

Акселерационистская стратегия Банникова в медиа отзывается и в режимах чтения его стихов. Скоростное «видение без взгляда», автоматическое каждодневное записывание ведет не столько к новой поэтической программе,

сколько к новой технике чтения. Так, проект Банникова провоцирует на применение новых литературоведческих технологий, в частности, он идеально подходит и как будто специально создан для различных вариантов дистантного или дальнего чтения, пионером которого является Ф. Моретти. Этот способ чтения изначально мыслился как возможность с помощью количественных компьютерных методов анализа больших данных (большого корпуса текстов) добраться до «великого непрочтенного» мировой литературы, то есть тех многочисленных текстов, которые не оказались в центре того или иного канона и остаются до сих пор непрочитанными, забытыми. Визуализированные количественные результаты Моретти провоцируют ситуацию сюрреалистского *созерцания невидимого*, но только уже не в пространстве художественного вымысла, а в филологической практике, научного познания: все, что появляется на интерфейсе нового литературоведа, получено в обход пристального чтения самим литературоведом, поэтому, пишет Моретти, «эти изображения представляют то, что “не видел никто никогда”. <...> В “невидимых объектах” <...> литература не только выглядит иначе, чем мы привыкли, но и больше не “говорит” с историком: она остается совершенно неподвижной — даже инертной — до тех пор, пока ей не будет задан правильный вопрос. Таким образом, эпистемологическая несхожесть субъекта и объекта содержит в себе зерно и потенциал для критики» [12, с. 220]. Обращение к невидимым объектам П. Арсеньев связывает со спекулятивным поворотом в современном литературоведении, отсылающим к критике корреляционизма. Однако движение к достоверным внешним объектам литературы останавливается на самих медиа, средствах сбора и картографирования информации: «Графики должны были сказать что-то о социальной истории или культурной географии литературы, но неожиданно они оказались слишком интересны — как эпистемологические объекты нового типа — сами по себе (и, кроме того, весьма красивы). Мы двигались к “общей картине” литературы, но в конце этого пути набрали на намного более интересный объект, “который не видел никто и никогда”» [3, с. 32]. Уместным оказывается использование фразеологического оборота «не видеть леса за деревьями» в контексте метода дальнего чтения: «Легкость доступа оборачивается “информационными перегрузками” и отмиранием способности “за деревьями видеть лес”» [3, с. 16]. Однако анализ образного ряда Банникова показывает, что сама поэтика выдерживает герменевтическую задачу по удержанию целого и его частей, что никак не меняет положение дел читателя, вглядывающегося в темноту топографической структуры необозримых текстов.

Читатель Банникова «ощупывает слона» (Д. Суховой) каждый раз с разных сторон. Различные подборки его стихов структурируются определенным образом самим издателем-читателем. Кураторскими выставками невидимого оказываются и две книги стихов Банникова: «Я с самого начала тут» (2016), составленная Н. Сунгатовым, и «Необходимая борьба и чистота» (2017), составленная Д. Крюковым. Если первая книга, что логично, представляет по возможности разные грани Банникова, является введением в тему, которое видится пропилеями, поставленными перед заснеженным полем, то вторая книга уже более прицельно демонстрирует один из голосов, который мог бы восприниматься как центральный. Денис Крюков, отмечая, что видит в потоке Банникова «очертания сразу нескольких поэтических книг. Первая — лирическая, вторая — “панковская”, третья — экспериментальная

и четвёртая под условным названием «Портреты участников литературного процесса»» [9], выпустил в качестве «главной», первой именно лирическую. «Необходимая борьба и чистота» оказалась книгой сюрреалистических гимнов любви, не лишенной интертекстуальных переключек с другими поэтами сюрреалистического кода. Так, неряшливость автоматизма и объективный случай визионерских находок в биоморфных лесах совсем неслучайно вводит аронзоновскую линию. Поздний Аронзон также экспериментировал с «плохим» письмом, не убирая интроспективный лиризм с изломами. Так, по-аронзоновски звучит медитативная итерационность в регулярном стихе Банникова:

я буду яблочком на тёплом потолке
 весь мягкий сон в волосяной жилетке
 стекло моё, ослепшее от ветки
 сияет сединою всех лесов
 где бабочка упала на песок

мы стоим кичек, что в ушах свербят
 всего, что есть на свете, что сиренев
 где бабочка упала на песок
 сияет сединою всех лесов
 стекло моё, ослепшее от ветки [4, с. 58].

Погружение и перманентная трансгрессия внутри обыденного пространства в этой книге стихов подключает «боковую линию» русской литературы, например, в некоторых текстах слышится проза А. Николева: «я там, в убогой тьме россий / в окраинах до океана / я вижу звёзды, лошадей- / теней бесчисленные крупы» [4, с. 25]. Обращает на себя внимание и «сконструированность из клише модернистской поэзии, условных Хлебникова-Мандельштама-Аронзона, образные системы которых были доведены до психоделического предела» [8].

Так или иначе, при чтении книг стихов или подборок на сайтах возникает особое ощущение: каждому отдельному читателю изначально доступны все тексты Банникова в соцсетях, а все, что опубликовано, оказывается частью айсберга, который — условное «рукописное» измерение — «доступен», хотя это скорее всего лишь «код доступа» (в этом Банников преодолевает эксперименты позднего сюрреализма, группы УЛИПО, в частности, Р. Кено). Книга перестает быть актом выхода автора к читателю, но только отдельным, дополнительным актом институционального утверждения или издательского/кураторского высказывания. Выход к читателю уже совершен и неостановимо (неустанно) свершается, даже приобретая черты насилия (особенно при акселерационистской стратегии), но и отчасти возвращая произведению беньяминовскую «ауру».

Список литературы

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. 352 с.
2. Арагон Л. Тень изобретателя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 86—90.

3. *Арсеньев П.* Видеть за деревьями лес: О дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // НЛЮ. 2018. № 2. С. 16—34.
4. *Банников В.* Необходимая борьба и чистота / сост. Д. Крюков. М.: Белый Ветер, 2017. 76 с.
5. *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.
6. *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 290—342.
7. Книжная полка А. Штыпеля // Новый мир. 2012. № 9. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2012_9/Content/Publication6_687/Default.aspx (дата обращения: 30.01.2020).
8. Книжная полка Дениса Ларионова // Новый мир. 2017. № 8. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_8/Content/Publication6_6705/Default.aspx (дата обращения: 17.01.2020).
9. *Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И.* и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37. URL: <http://www.litkarta.ru/rus/projects/vozdukh/issues/2018-37/bannikov-opinions/> (дата обращения: 19.01.2020).
10. *Куртов М.* Рассеянность, растерянность, пористость: три режима эстетического // Colta.ru. 2016. URL: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11653-rasseyannost-rasteryannost-poristost-tri-rezhima-esteticheskogo> (дата обращения: 30.01.2020).
11. *Мартынов М. Ю.* Особенности конструирования субъекта в «поэзии вычеркиваний» // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. Berlin: Peter Lang Verlag, 2018. С. 425—440.
12. *Моретти Ф.* Дальнее чтение. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. 352 с.
13. *Резев Й.* Тезисы о прокрастинации // Художественный журнал. 2013. № 92. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/54> (дата обращения: 30.01.2020).
14. *Сунгатов Н.* Застой / быстрые коммуникации // Транслит: литературно-критический альманах. СПб., 2020. № 22.
15. Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / сост. Ги Жирар. М.: Гилея, 2018. 448 с.
16. *Черкасов А.* Децентрализованное наблюдение: Книга стихов. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2014. 80 с.
17. *Черкасов А.* Домашнее хозяйство. Избранное из двух колонок. М.: Tango Whiskyman, 2015. (Без пагинации).
18. *Черкасов А.* Из стихов Лики Тилом // Полутона. 2018. URL: <https://polutona.ru/?show=0716140209> (дата обращения: 30.01.2020).
19. *Черкасов А.* Ревизия 2006—2013 // Полутона. 2015. URL: <https://polutona.ru/?show=0603150152> (дата обращения: 30.01.2020).
20. *Stephens P.* The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2015. 240 p.