

памяти, поэтических связей и разрывов, некоего смыслового, поэтического инфрауровня.

Что касается ситуативно-имманентного субъекта, которому отдает предпочтение Виталий, то, каким бы политичным, социальным и фиксирующим свое положение в социуме он ни был, на мой взгляд, его способ самоидентификации все равно задан рыночно-капиталистическим мышлением (речевые потоки, коммуникации, горизонтальные социальные практики, которые устроены наподобие движущихся финансовых потоков, циркуляции информации, медиа и т.д.). То есть такой тип сборки субъекта — во многом и порождение, и рефлексия этого глобально-капиталистического имманентного пространства.

И еще у меня сложилось впечатление, что, когда Виталий критикует поэта-медиума, на самом деле он не столько критикует медиумичность, сколько не принимает, что через такого поэта говорит именно «сакральный» голос; но при этом Виталий вполне одобрительно пишет о чем-то ином, что говорит через поэзию или что поэзия обнаруживает в себе, например исследовательское начало, или политическая вовлеченность, или этическая задача свидетельствовать о страдании людей. То есть у поэзии есть Иное, поэт может состоять в отношениях с этим Иным, но этому Иному лучше быть весьма определенного рода.

Я предлагаю предоставить Иному свободу быть совсем Иным.

Огромное спасибо Виталию за интересную книгу, совмещающую анализ современной поэзии и философский подход. Мне бы очень хотелось, чтобы таких книг было больше, потому что я остро ощущаю, как сейчас не хватает языка для неконвенционального философского разговора о поэзии и феноменологии творчества. Я была очень рада возможности прочитать эту книгу и сформулировать для себя некоторые мысли, на которые она меня навела.

Александр Уланов Дальше, в иное?

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_210

Книга Виталия Лехциера находится в области активно обсуждаемых в настоящее время проблем — и потому сама порождает много вопросов. Название книги, видимо, связано с тем, что казалось для поэзии иным прежде — и к чему она активно обращается сейчас.

Первая половина книги — динамика, подвижность текста. Лехциер отмечает, что литература отказывается от прежней ориентации на идеальную законченность текста (ни убавить, ни прибавить, лучшие слова в лучшем порядке и т.д., с. 11). Отказывается от понимания произведения как обязательного и стабильного, чего требовали педагогика и практика массового издания (с. 13; кажется, что не в последнюю очередь и нежелание массового читателя

думать и разбираться в вариантах). Литература пришла к пониманию бесконечности создания текста (Поль Валери говорил, что стихотворение заканчивается, когда за ним приходит издатель — иначе работа над текстом могла бы продолжаться бесконечно), к пониманию сомнительности «последней воли автора» — получается, что произведение фактически завершается смертью автора в прямом смысле. Для описания того, что идет от подвижности и бесконечности работы над текстом, Лехциер использует термин М.Л. Гаспарова «поэтика черновика», которую определяет как «структурирование законченного текста по принципу черновика... когда характерные черты текста черного становятся осознанным художественным приемом» (с. 26). Можно попробовать развить эти интересные мысли, например классифицируя тексты по степени завершенности. Вполне завершены фрагменты романтиков или содержащие зачеркивания стихи Вс. Некрасова и Н. Искренко. Более изменчивы вариативные тексты, «Стеклянная улитка» М. Павича или «двойчатки» и «тройчатки» О. Мандельштама. Но и то, и другое — именно законченные тексты, лишь имитирующие черновик, и они имеют свои черновики. Возможно, ближе к черновику что-то вроде постоянной *work in progress*, например стихи Э. Дикинсон, существующие в нескольких вариантах в разных письмах, разделенных порой десятилетиями. А еще ближе — неотредактированный поток сознания или текст, написанный автором для себя и в принципе непонятный для кого-то еще. Но содержащийся в таких текстах объем неочевидных связей для дальнейшего движения читателя ощутимо ниже, и получается, что поэтика черновика далеко не всегда благо. Книга В. Лехциера показывает обилие проблем в области, работа в которой едва начинается. Эта область связана и с важными вопросами о мере порядка и хаоса в литературе.

Другая важная особенность современной литературы, отмечаемая в книге, — связь с этикой, обращение к Другому вместо замкнутости на себе. «*Этика важней онтологии*» (с. 39; курсив здесь и далее принадлежит тексту книги. — А.У.). Этому соответствует отказ от самовыражения. И здесь для Лехциера ключом оказывается чужая речь. «Поэтический текст сегодня — это, как правило, *внутренняя* речевая коммуникация, то или иное практическое (т.е. действенное, перформативное) *отношение* к чужой речи» (с. 45). Да, внутренняя коммуникация переходит в действие. Но достаточно ли будет взаимодействия с чужой речью?

В качестве редактора издания «Цирк Олимп + TV» Лехциер провел опрос «Чужая речь в авторских поэтических практиках». Характерно его замечание по поводу ответов: «*Другой* может быть разный, социально разный, так что поэт должен занять какую-то ценностную позицию в использовании чужой речи, позицию, которая не была бы только эстетической, по крайней мере в узком — автономном — смысле этого понятия. Но подавляющее большинство ответов как раз этого аспекта не содержало» (с. 43). Можно это отсутствие понимать как отказ авторов редуцироваться к социальному даже при использовании чужой речи.

«Современная поэзия ищет поэтическое в живой естественной речи» (с. 41). Но концептуализм показал, насколько эта речь полна штампов — и не очень-то жива и естественна. Постановка во главу угла чужой речи несет большую опасность растворения человека в социальной коммуникации, потери себя. Лехциер об этом риске не упоминает. Наоборот, порой предлагает сместить акцент на социальное вместо индивидуального: «...давно пора сде-

лать акцент не на *индивидуализации* за счет “чужих слов”, не на лирической переплавке чужого в собственное, а на этико-антропологической максиме *трансцендирования* к другим голосам как таковым» (с. 50). Кажется, индивидуальность тут спасти затруднительно. Литература при этом превращается в инструмент социализации. Между тем межличностное не редуцируемо к социальному. Социальное редуцируемо к типам, которые могут быть объектом научных исследований. Возможно, при редукции поэзии к социальному мы имеем дело со старым соблазном литературы как науки — выразившемся в натурализме или в структурализме.

Лирический опыт, согласно Лехциеру, «реализуется благодаря тому, что чужая речь получает всегда *эмоциональную контекстуализацию*» (с. 46). То есть на первом плане оказываются эмоции (а не многозначность, например). Важен отход от самовыражения, но он произошел задолго до обращения к социальному — например, в идеях Рильке о поэте как переводчике с языка молчания. Лехциер вспоминает о Рильке или Драгомощенко как примерах слушающей поэзии, но это Рильке периода «Новых стихотворений», а не более поздних и гораздо более многообразных «Дуинских элегий» или «Сонетов к Орфею», а Драгомощенко из сборника 1960—1970 годов, гораздо более прямолинейного, чем его позднейшие тексты.

«Поймать речь на поэзии — значит как раз поймать себя на собственной фактичности, заново обнаружить свое “вот” в конкретной ситуации» (с. 56) — но это обнаружение именно уникальности ситуации, индивидуальности, чужая речь тут ни при чем. Лехциер сочувствует поэзии как «частному делу» (с. 53), это можно только приветствовать, но для частного дела нужно гораздо больше, чем чужая речь.

Можно только согласиться с Лехциером, что искусство должно ограничивать себя перед лицом реальности, чтобы не превратиться в пустую игрушку. «Искусство может участвовать в возвращении к естественности, в движении прорыва к реальному (чувству, миру, опыту, вещам)» (с. 69). «Только становление может быть реальностью и естественностью» (с. 70). «Этическое измерение эстетического в том-то и заключается, что искусство ответственно не перед традицией, как считал Элиот, а перед незащитной естественностью жизни, постоянно находящейся на пути к себе» (с. 71). Но следует ли из этого, что «сегодня — чем больше искусства, тем меньше искусства и чем меньше искусства — тем больше искусства» (с. 72)? Реальность очень многообразна и сложна, и упрощением «чем меньше» ее становление не уловить. Интенсивность переживания в современной литературе, действительно, не в приобщении к трансцендентному миру, а во внимательности к миру здесь и сейчас. Но этот мир — не только повседневность, он гораздо сложнее дихотомии «трансцендентное/повседневное». Поэзия поворачивается к присутствию, однако присутствию не только из ближайшего социального окружения. Лехциер отмечает в современной поэзии отказ от позиции поэта как медиума высшей силы — но поэту недостаточно быть и медиумом социального.

Вторая часть книги посвящена в основном документальной поэзии, характеристикой которой, конечно же, не является документ сам по себе. Лехциер приводит точку зрения американского поэта Джессики Джонсон, что «документальная поэзия — это не новый жанр или вид поэзии, но постоянный ток, импульс, проходящий как сквозь индивидуальные поэтики, так и сквозь всю историю мировой поэзии, начиная как минимум с “Энеиды” Вергилия или

«Генриха V» Шекспира» (с. 109). Между тем никто ведь не относит Вергилия или Шекспира к документальной поэзии — видимо, потому, что у них есть еще очень многое, кроме документа, и документ подвергается значительной трансформации.

«Обычный тип социальной поэзии задается *тематически*», а новый тип характеризуется способностью «поэтического опыта к коммуникативной чуткости, интерречевой восприимчивости» (с. 40). Но документальная поэзия (где работа автора, как, например, пишет Лехциер о книге М. Малиновской, часто сводится к сбору и отбору текстов без добавления единственного своего слова) именно редуцируется к теме: «о польской общине в США», «о шахтерах Западной Виргинии», «о людях с расщепленным сознанием». Многоголосие документов ослабляет чью-либо (в том числе и автора) претензию на абсолютную истину. Но это никак не связано с поэтической формой текста. И часто тенденция автора пересиливает и отменяет многоголосие (например, в приводимых Лехциером текстах американского поэта М. Новака).

Всегда необходима альтернатива государственному дискурсу, однако возникает впечатление, что стиховая форма мало что дает этой альтернативе и, наоборот, привносит риск обесценивания свидетельств, перехода их в ранг фикции, с которой в общем сознании связана поэзия. Вызывает уважение другое — стремление автора доступными ему средствами восполнить недостаток честной и открытой публицистики. Возможно, именно в этом заключается основная причина современного интереса к документальной поэзии. Но не надо забывать, что это реакция на ситуацию данного места и данного времени.

Стоит ли рассматривать отнесение текста к стихам как какое-то повышение его в чине? Записанным М. Малиновской монологам людей с расщепленным сознанием представление их в сборнике стихов ничего не прибавляет и не убавляет. Документальная публицистика или этнографическое исследование ничем не хуже поэзии. Натурализм пытался использовать художественный текст как научный инструмент понимания мира, а до этого была натурфилософская поэзия, но литература и наука вроде бы от этого отказались? А объявление всего поэзией ведет к тому, что ничто не поэзия (что относится не только к поэзии, но к любому чрезмерно расширенному определению чего угодно). Или текст сознает свою недостаточную выразительность и нуждается в лиловой печати «документально»?

Поэзия дает эмоции, вовлеченность, но именно это порой ведет к созданию мифа вместо спокойного разговора о проблеме. Документальная поэзия выводит документ в публичное пространство — но это делает любая публикация. Поэтическая публикация имеет более широкую аудиторию? Не связано ли это только с тем, что с умной журналистикой в России совсем плохо? Нет ли у автора книги пусть подсознательных, но выживших с прежних времен иллюзий о большой аудитории поэзии? Во дворе, где считали Викторю, чей монолог приводит М. Малиновская, больной и душой (с. 157), так и будут считать, поскольку документальную поэзию там не читают. Какова аудитория документальной поэзии? Не стихи ли это для тех, кто и так согласен с автором документальных коллажей? Тогда стихи подтверждают заранее наличную точку зрения, работая по механизмам массовой культуры.

Характерно, что, защищая документальную поэзию, Лехциер полемизирует только с консервативной точкой зрения, настаивающей на «органической» или «подлинной» форме стиха, на абсолютной эстетической автономии

произведения (с. 108), но не с вопросом об узости документа для открытого произведения.

А. Авербух, о книге которого говорит В. Лехциер, строит свои тексты на основе реальных писем, любит «этой речью, ее неправильностями, точно так же, как эстетическими эффектами от постоянных переходов с русского языка на немецкий, вкраплениями идиша и эстонского» (с. 126) — но что к этому любованию добавляет документальность, почему все это не могло быть придумано автором с хорошей чувствительностью к языку, как, например, у Лескова? Порой тексты Авербуха напоминают Яна Сатуновского, который тоже обходился без документов. «Об исчерпанности вымысла» (с. 153) можно говорить разве что при воображении, отощавшем на голодном пайке контакта только с очевидно-социальным.

В документальной поэзии есть попытки найти сложность в перекодировке эстетического, в гибридности субъекта (с. 154), это интересно теоретически, правда пока не очень удается практически. Например, у Новака субъект каждый раз ясен и довольно одномерен. Видимо, включение документа в текст оправдано как один из приемов. Но не доводит ли документальная поэзия единственный прием до предела, то есть до абсурда, загоняя автора и читателя в очень небольшой фрагмент реальности, связанный с социальными отношениями, которые важны, но тем не менее являются только базой для личности, которая далее создает нечто иное уже в межличностном пространстве (где индивидуальность, насколько это возможно, стремится уйти от повторяемости социального).

По поводу стихотворения Д. Кузьмина «Вид с тринадцатого этажа» Лехциер говорит о предметности мира, столь яркой и захватывающей, что вызывает желание летать (с. 140). Но это область не социального и тем более не документа. И если повседневный мир вызывает такое желание, каков будет эмоциональный подъем и прилив сил, если всмотреться в мир чуть дальше обычно встречаемого? Хотя для этого потребуется индивидуализация поэтики, основанная на работе с языком, стандартный язык не может вывести далеко за пределы стандартного опыта.

«Мир ранней поэзии Кузьмина эмпиричен, а не трансцендентален, интерсубъективен, а не монологичен, более интенционален, чем автореферентен, антропоцентричен, а не просто объективен» (с. 143). Эту характеристику можно отнести ко всей современной поэзии, способной что-то находить, отказавшейся от старых штампов. И эта поэзия идет дальше.

Лехциер говорит о произведениях, в которых вещи присутствуют, как «вынутые из фрейма повседневного пользования, переставшие быть подручными, не ставшие *наличными*... сдвинутые со своих обычных мест, вступившие в состояние становления» (с. 37). Не это ли отвечает поэтике черновика? Но отрицается ориентацией на поэтику «чужой речи» или документа, не становления, но наличного, ставшего. И несомненно, важная этика оказывается замкнутой в наличной ситуации, обреченной на ее самовоспроизводство.

В книгу на равных помещены рецензии на поэтов и на фотографов — и действительно, арт-фотография развивает ту же предметную ассоциативность. Но и здесь Лехциер непоследователен, утверждая преимущество речи: «Жизни нет, если она не выговаривает себя в речи» (с. 147). Без речи прекрасно обходится искусство, а часто и человеческая практика (слова «я тебя люблю» либо ясны из всего, что человек делает, либо являются ложью). С другой сто-

роны, жаль, что отсутствуют упоминания о прозе — притом что в современной литературе проза часто организована по сходным с поэзией принципам и решает сходные задачи.

И замечательно, что Лехциер вспоминает о радости, которой очень не хватает в современной литературе — и в мире. «Бытие-в-мире, осуществленное как реальный опыт чувственной вовлеченности в неприметно проходящее событие жизни, может порождать полноценную, неинфантильную, невинную радость соприсутствия, пусть даже возникающую и существующую, лишь пока длится художественный образ» (с. 182). Будем надеяться, что литература идет к этой радости при помощи более иного и что радость благодаря этому оказывается прочнее.

Евгения Сулова

Поэтический разум и социальное действие

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_215

В книге «Поэзия и ее иное» Виталия Лехциера на многих страницах часто повторяется формула «поэтический разум». И это то, с чего мне хотелось бы начать рассмотрение книги. Автор понимает поэзию как практику, размещающую себя особым образом в отношении реальности, и на первый план выходят два аспекта: эстетический и эпистемологический. Поэзия как опыт и поэзия как познание. Неспроста автор упоминает о «дивергентной поэтической рациональности» (с. 62).

Чтобы попытаться ответить на вопрос о том, как действует поэтический разум, можно начать с размещения поэзии в определенной области. И такой областью для автора служит парадоксальная на первый взгляд связь между феноменологическим и политическим, и ее характер в полной мере раскрывается в социальной и документальной поэзии.

Свое исследование поэзии В. Лехциер начинает с рассмотрения феномена чернового письма и его значимости для современной поэзии, «чернового художественного сознания» (с. 22), которому противоположно сознание чистовика. Черновик как *текст в любом порядке* и *текст для себя* вышел на языковую сцену в романтическую эпоху в виде фрагмента, но, как отмечает автор, «лишь сейчас настоящие литературные наброски, этюды, концепты вполне убедительно выглядят как самостоятельные произведения» (с. 46). Рифма современности с романтической эпохой здесь существенна. Это время, когда «постметафизическое мышление» в искусстве начинает набирать силу в управлении репрезентацией. И именно тогда происходит рефлексивный скачок, позволяющий вырабатывать очень специфические интроспективные режимы