

ДРАМА И ДВИГАТЕЛЬ ИСКУССТВА

Виталий ЛЕХИЦЕР о вестнике современного искусства «Цирк “Олимп”+TV», феноменологии, личных поэтических траекториях и опыте хронических болезней.

Беседовал **Владимир КОРКУНОВ**

– Виталий, во второй половине 1990-х Самара стала одним из центров литературной жизни страны – во многом благодаря созданному Сергеем Лейбградом изданию (тогда газете) «Цирк “Олимп”». В город приезжали классики андеграунда Всеволод Некрасов, Геннадий Айги, Лев Рубинштейн... Каким было для вас это соприкосновение? И не оно ли – и вся атмосфера – предопределило ваше обращение к инновативному письму, поиску того, чего не было ни в конвенциональном письме, ни в андеграунде?

– Да, во многом именно оно. Конечно, Сергей Лейбград благодаря своему теперь уже легендарному вестнику современного искусства «Цирк Олимп» (1995–1998) создал потрясающую литературную и артистическую атмосферу в городе, и многое из того, что читалось, говорилось, звучало на литературных акциях, организованных Сергеем в конце 90-х и начале нулевых, на меня, разумеется, сильно влияло. Прежде всего, в плане преодоления постакмеистической инерции письма и освоения эстетики конкретизма и концептуализма, вообще речевой основы поэтического высказывания. Мне кажется, в этом заключалась одна из сквозных линий ЦО 1990-х – и плане публикаций, и в плане приглашаемых Сергеем в Самару авторов, многие из которых – классики русской неподцензурной литературы. Однако к этому нужно добавить, что в 1998 году я защитил кандидатскую диссертацию по феноменологии художественного опыта, а писалась она, как положено, три года и в итоге вылилась в мою первую монографию «Введение в феноменологию художественного опыта» (2000). Эмпирический материал диссертации был существенным образом поэтоцентричен. Я тогда прочитал, по-моему, все на свете касательно философии искусства и литературы. Такая работа сильно продвинула мое осмысление литературы и, в том числе, собственного поэтического опыта. Отметил бы еще два обстоятельства. В 1996 году я получил грант Института «Открытое общество» и провел в Самаре в партнерстве с Самарской Гуманитарной Академией трехдневную и многоформатную литературную акцию, пригласив на нее ряд известных литераторов (с кем давно хотел познакомиться), которые не только читали стихи и выступали с сообщениями, но и вели мастер-классы для молодых авторов из Самары и Тольятти. На этой акции я, например, впервые услышал программный доклад Михаила Айзенберга «Власть тьмы кавычек». Также очень был любопытен состоявшийся публичный спор, короткий, но показательный, между Михаилом Айзенбергом и Евгением Рейном – вокруг фигуры Всеволода Некрасова. Все это заснято, оцифровано и размещено на нашем канале на Ютубе. А также в 1997 году я принимал участие во Втором съезде молодых европейских писателей в Хорватии, на о. Крк. Стоит ли упоминать, насколько меня ошеломило все, что я увидел на этом европейском празднике молодой поэзии и перформанса.

– А ваш интерес к феноменологии – как возник? Что она значит для вас?

– Вероятно, с философских семинаров профессора В.А. Конева в Самарском государственном университете. На семинарах мы штудировали Гуссерля, Хайдеггера, Сартра, Деррида и т.д. Тогда (как раз в середине 90-х) я вчитался в классические феноменологические тексты и влюбился в строгость феноменологического анализа, который парадоксальным образом был близок поэзии – не строгостью, конечно, а тематически, своим предметом – опытом. Потом

было много чего – стажировка в РГГУ, где функционировал Центр феноменологической философии (руководитель – профессор В.И. Молчанов), участие в семинаре выдающегося немецкого феноменолога Бернхарда Вальденфельса, который он проводил в Минске (2004) в рамках философской школы Европейского гуманитарного университета (тогда он еще базировался в Минске, с 2004 г. и по настоящее время – в Вильнюсе). Вообще летние философские сессии в Минске и Литве, и также короткие в Киеве и других городах, проходившие по несколько лет подряд в середине, а потом с небольшим перерывом в конце нулевых – главное событие в моей интеллектуальной жизни. Общение с Владимиром Фурсом, Татьяной Щитцовой, Ильей Инишевым и целым рядом приглашенных на сессии зарубежных профессоров – это была мощнейшая профессионализация, о которой я вспоминаю с огромной ностальгией. Эти школы дали возможность переосмыслить свой философский опыт, изменить его. Участие в егущных семинарах открыло мне глаза и на многие неприглядные вещи в философии, которые я раньше не замечал и которые, к сожалению, с избытком процветают в отечественной философии и, тем более, в Самаре, и в стенах нашего университета в том числе, и у тех людей, которые двадцать лет назад казались другими.

На философских школах и между ними – бесконечные разговоры с коллегами из Киева, Питера, Минска, Москвы, Вильнюса, Екатеринбурга, Томска. У нас образовался тогда дружеский трансграничный круг феноменологов, который и сейчас отчасти существует как *invisible college*. Для многих моих друзей феноменология стала главной историко-философской темой, меня же вдохновляла скорее сама идея эмпирического философского изучения (аналитического описания) сущности человеческих переживаний, актуализация методов феноменологии для анализа того или иного региона этого переживания, например, опыта боли, художественного опыта или опыта спора (это некоторые темы моей докторской диссертации). И когда по разным причинам я ушел из философии и стал больше заниматься социальными науками, все-таки феноменологический бэкграунд остался для меня важным, потому что феноменология повлияла и влияет до сих пор на очень многие явления в современной социально-гуманитарной науке.

– В ваши поэтические тексты, я заметил, некоторые феноменологические мотивы проникают уже с первого серьёзного сборника – «Книга просьб, жалоб и предложений» (2002). Можно ли сказать, что ваша поэтическая и философская работы существуют не автономно, а крепко спаяны между собой?

– Да, так сказать можно, добавив сюда еще мои исследования в области медицинской антропологии. Но, действительно, поэзия как феноменология – моя давняя тема, начиная с кандидатской диссертации и первой монографии и заканчивая совсем недавней открытой лекцией (я выступал в качестве приглашенного лектора) в лаборатории трансцендентальной философии НИУ ВШЭ. На материале американской и русской поэзии я рассказывал о близости поэтического опыта и опыта феноменолога. Некоторые мои стихи, например, в книге «Своим ходом: после очевидцев» строятся как транспонирование (разными способами) в поле поэзии лекционных или научных высказываний. В «Книге просьб, жалоб и предложений» фиксируется фактическая ситуативная речь из домашнего мира. Правда, то обстоятельство, что здесь применимо гуссерлевское понятие *Heimwelt*, я понял уже сильно после... Но в целом исследовательская, рефлексивная установка в поэзии – это то, что для меня растет из феноменологии и – в последние годы – из антропологии.

– Что сейчас самое интересное происходит в феноменологии? – поясните для обычного человека.

– Много всего, это целый мир. История «Феноменологического Движения» (Г. Шпигельберг) далеко не закончена. Есть прикладное применение феноменологии, например, в психотерапии.

По-прежнему ведутся историко-философские исследования текстов феноменологов-классиков, издаются новые переводы. Краткий обзор того, как повлияла феноменология на американскую и русскую поэзию, можно прочитать в моей статье «Поэзия как феноменология». Но я бы привел пример одного прекрасного исследования, которое я пару лет назад рецензировал для журнала «HORIZON. Феноменологические исследования» – это книга профессора Китайского университета Гонконга Саулюса Гениусаса «Феноменология боли» (Saulius Geniusas, «The Phenomenology of Pain», 2020). Выдающийся систематический анализ опыта боли, имеющий и методологическое значение, и прикладное – попытка скорректировать то понятие боли, которое было принято в 1979 году Международной Ассоциацией Исследования Боли (International Association for the Study of Pain) и признано Всемирной Организацией Здравоохранения.

– Кстати, вы сразу чувствовали – что будете преподавать? Что вы видите в этом: некий отдаленный долг, воспитание людей со схожими взглядами? Какая у вас сверхцель как у преподавателя?

– Преподавать начал с аспирантуры, хотя работал и санитаром в больнице, и журналистом. У преподавания несколько целей: передача профессиональных знаний, обучение исследовательским навыкам и, поскольку университет – это политический институт, то (формулирую сверхцель) обязательно формирование ценностей демократии и критического мышления. Работы на общество, а не на власть, и верности истине. Социологов, которым я преподаю, это касается в первую голову, потому что в будущем они, как это обычно происходит, могут быть развращены госзаказами. Ну а после 24 февраля прошлого года – создание когнитивной и языковой альтернативы тому, что льется на головы студентов отовсюду и, к сожалению, от многих преподавателей тоже.

– Вы были близки к проектам Дмитрия Кузьмина – «Вавилону», а после «Воздуху». И несколько книг в его издательстве/под его редактурой выпустили. Про Кузьмина говорят многое (и подчас противоположное), а каков он в ваших глазах?

– Надо уточнить, что близок исключительно эстетически, не организационно, то есть с точки зрения понимания того, что такое поэзия и как возможно поэтическое высказывание. Это как раз темы инновационности, экспериментальности, актуальности и т.п. Мы одного поколения – и возрастного, и литературного. Дмитрий Кузьмин в известной статье «Поколение Вавилона» (2008) упоминает много имен, и когда обращает внимание на российские регионы, а он делал и делает это всегда, то в том числе упоминает и меня. Я, безусловно, горжусь этим славным фактом, как и тем, что несколько моих книг выпущено, как вы верно заметили, в его сериях, при его редакции. Ну и, простите, если уж вы спросили, не могу не упомянуть его речь на вручении мне Премии Белого в Питере в 2019. Упомянуть еще и потому, что там, в частности, сформулировано самое адекватное понимание того, что я делал как литкуратор, исходящее из всего контекста моей литературной и научной работы. Вообще Дима, о чем бы или о ком бы ни говорил, всегда или почти всегда удивительно точен в формулировках. Вы брали у него интервью, вы это знаете: он проблему просто раскладывает по полочкам, очень убедительно. Вот такую аналитическую точность, адекватность предмету разговора, основанную, разумеется, на обширных знаниях, я не видел почти ни у кого в литературном мире. Сложно сказать коротко, кто такой Кузьмин в моих глазах, если вообще возможно. Абсолютно уникальный эксперт в области современной русской поэзии, а также украинской и американской, создатель самых крутых литпроектов, журналов и поэтических издательских серий, прекрасный переводчик с нескольких языков, интересный поэт (я писал о его стихах). Человек, который не боится яростно, но аргументированно спорить с мейнстримными идеями и брать огонь на себя. Часто в публичном поле резкий (это порой и вправду нужно), но в жизни, по-моему, деликатный и мягкий. Мне также импонирует, что он понимает поэтическую актуальность, не редуцируя ее к какому-то одному, пусть и продвинутому,

типу письма, и руководствуется в своих редакторских и кураторских решениях только профессиональными критериями. Вот это вообще редкое качество в литературном мире. А верность профессиональным критериям имеет, между прочим, и политическое значение.

– Кто для вас в литературном поле также является ориентиром? Чтобы сузить круг (поскольку, я понимаю, у редактора, много лет держащего руку на пульсе поэтического литпроцесса, этот список может быть велик) давайте ограничимся пятью самыми важными для вас поэтами. Можете ли назвать также и несколько поэтических книг, которые вас потрясли в течение последних лет?

– Именно в качестве ориентира назову Александра Скидана. Человек огромной культуры, абсолютного литературного слуха, тоже совершенно уникальный эксперт, прекрасный поэт, и плюс ко всему он органически демократичен, что действительно поразительно при таком масштабе личности. Кроме того, мне чрезвычайно импонирует его идея работающего сообщества в литературе, идея, которую он долгое время реализовывал в Санкт-Петербурге. Я учился этому у него, когда пытался сделать нечто подобное в Самаре. Но у меня все-таки не получилось. Вообще Кузьмин и Скидан для меня – две координаты актуальности и экспертизы в поэзии, установки на этичность, политизацию и профессионализм. Это уникальные люди – вот изыми их кураторскую, издательскую, редакторскую деятельность из литпроцесса... мне даже не хочется вообразить такое. Поскольку и до 24 февраля в России не сложилось хоть сколько-нибудь нормальной институциональной среды в литературе, особенно в поэзии, а по многим параметрам она буквально близка к нулю, постольку институты у нас – это конкретные личности, их персональная квалификация и энтузиазм. По крайней мере, так было. А поскольку мы здесь, в России, остались без будущего, то говорить теперь можно только о прошлом.

Что касается современных поэтов, важнейших для меня, то я назову четверку (иначе придется называть и десять, и двадцать, причем из разных поколений): Станислава Львовского, Елену Фанайлову, Александра Скидана и Дмитрия Голынку. Среди новых книг, меня потрясших, упомяну «#температура земли» Ирины Котовой, «Ненаглядные пособия» Марины Тёмкиной, «Периоды» Полины Андрукович, «То, о чем следовало рассказать с самого начала» Константина Шавловского и совершенно поразительные стихи Ии Кивы (Украина) в книге «Подальше от рая».

И я не могу не упомянуть некоторые имена в другом отношении – кураторском. Вот есть город Челябинск, мне довелось там участвовать целых два раза в едва ли не лучшем поэтическом фестивале «InВерсия», включавшем массу новаторских форм взаимодействия и предъявления литературы, в том числе инклюзивный проект «На языке тишины», который курировали вы, Владимир. Я хочу назвать Наташу Санникову. Чувствую с ней общность судьбы. Мы с ней живем в городах, созданных не для надежды, а для отчаяния, не для мечты, а для заведомого поражения. Это все фатальные последствия «внутренней колонизации» (термин А. Эткнда) в организации России. Все, кто претендует на что-то серьезное, уезжают из таких городов, и правильно делают. И в этой атмосфере Наташа с коллегами каждый раз формировала такую содержательную литературную программу фестиваля и создавала на нем такую атмосферу, что ты чувствовал любовь, неподдельное внимание и перспективы. Я бы ставил памятники таким людям. А потом они, жительницы Челябинска и Екатеринбурга (Наталия Санникова, Екатерина Симонова, Юлия Подлубнова), создали офигительную поэтическую книжную серию. Я вас уверяю, сделать серию такого уровня в российском регионе практически невозможно, но они сделали. Низкий поклон за помощь в этом проекте издательству «Кабинетный ученый» и его директору Фёдору Еремееву.

– В 2011 году вы были одним из тех, кто возродил закрытый после дефолта «Цирк “Олимп”» – уже с припиской «+TV». Почему вы решили вернуться к остановленному изданию? И чем для вас были эти 11 лет работы соредактором?

– Это решение возникло само собой весной 2011 года под конец нашего совместного (с Сергеем Лейбградом, Ириной Саморуковой и Ириной Тартаковской) ужина в японском ресторанчике на углу улиц Фрунзе и Ленинградской. Я думаю, что нами руководили чувство ностальгии по 90-м и одновременно желание самоаффекации, попытка мотивировать себя жить дальше, опираться на какой-то серьезный смысл или хотя бы его иллюзию, поскольку наступала самая настоящая «глухота паучья», и существовать, особенно в провинции, было совсем уж тошно. Я говорю, прежде всего, о своих ощущениях в то время. О «сейчас» нужен разговор особый. А потом, да, эти 11 лет. Я постепенно, не сразу стал понимать, насколько должна быть профессиональна работа редактора. Редактура статей, эссе, рецензий требует особой научной и литературно-критической экспертизы, но вообще все, что публикуется, стихи, проза, привлечение определенных авторов, выстраивание эстетической политики журнала, обозначение лейтмотивной проблематики (а она обновилась в 2010-е годы по сравнению с 90-ми), международные контакты, постоянные принятие решений – реально большой экспертный труд, систематическая (практически ежедневная) профессиональная работа. Когда я говорю «профессиональная», я не оцениваю свою работу и работу моих коллег, об этом пусть судят авторы и читатели, а отмечаю характер этой деятельности, требования к ней предъявляемые.

Редакторская работа – это возможность лучше узнать поле, следить за тем, что происходит в литературе. Это, безусловно, плюс, как и то, что ты понимаешь, что можешь реально участвовать – вот прямо из этого безнадёжного угла, из колониальной Самары – в определении литературных ценностей по гамбургскому счёту. Более того, что ты создаешь в провинции полноценные институты профессионального признания. Кажется совершенно фантастичным, но все-таки это произошло. Знаете, сколько очень известных поэтов хотело опубликоваться в нашей книжной серии! Конечно, когда ты редактор – ты на виду, ты заметен. В последние до [Роскомнадзор] годы едва ли не каждый амбициозный молодой поэт создавал свое литературное медиа, потому что это и механизм самораскрутки тоже. Однако должен предупредить, что как только ты перестаешь быть редактором или издателем, что-то резко происходит с твоей востребованностью. Это прямо драма поэта-редактора. Но вообще я бесконечно благодарен этим одиннадцати цирколимпийским годам и Сергею Лейбграду за выданный мне карт-бланш: ЦО+TV реально помог не задохнуться и более или менее осмысленно прожить все эти годы.

– А с чего берёт начало ваш интерес к документальной поэзии? Внутри себя мучаюсь вопросом: с американских опытов 1930-х годов, когда она производила фурор и провоцировала скандалы, или, скорее, с наших опытов, текстов, скажем, Станислава Львовского и Михаила Сухотина?

– К документальному письму как работе с документами я пришел самостоятельно примерно к 2013-му году, когда начал поэтически осмыслять тексты интервью, документы из семейного архива, публичные документы, пробовать поэтически-социологическое освоение биографических нарративов и писать так называемые «социологические верлибры», первые из которых были опубликованы в блоге известного социолога и правозащитника А.Н. Алексеева «Cogital.ru» в 2015 году. И уже в рамках теоретического и историко-литературного обоснования docupoetry (готовился к конференции, проводимой в Институте языкознания РАН профессором и поэтессой Наталией Азаровой) я вчитался в замечательные тексты Михаила Сухотина, Станислава Львовского, Кирилла Медведева и многих американских поэтов. Безусловно, я их знал и ранее, отмечая для себя их разную по форме работу с «чужими словами», но все это до поры до времени не складывалось в один документальный фрейм.

Другая ветвь docupoetry, а именно ситуативное документирование чужой речи – это то, что мне было всегда интересно, начиная с «Книги просьб, жалоб и предложений». Но тогда я не называл это документальным. В целом для меня осознанный приход к документализму, то есть к текстам, в которых создан фрейм документальности, стал продолжением, если угодно, ра-

дикализацией конкретистских поэтических логик, связанных с фиксацией фактической чужой речи. С другой стороны, продолжением эпистемических логик социальных наук, которыми я стал заниматься примерно с 2010 года. Этнографирование, с одной стороны, работа с документами в социологии, их качественный анализ, с другой – все эти вроде бы гетерогенные поэзии вещи для меня стали новым ориентиром для письма, взламывающим безнадежно устаревшие в постконвенциональном мире эссенциалистские, имманентные или метафизические трактовки искусства, и поэзии в частности. Работая с документами, поэт-документалист делает примерно то же самое, что и социолог или антрополог – он, прежде всего, интересуется другими людьми, их речью, их позицией, главное, выходит за пределы себя любимого, исследует, типологизирует, интерпретирует социальную действительность с точки зрения человеческого опыта, – это если мы имеем дело именно с человеческими документами. Понятно, что в поэтическом тексте в отличие от научной статьи такое исследование приобретает особую эмоциональную контекстуализацию.

– Как вы для себя решаете спорные моменты, связанные с docupoetry – и этический вопрос, связанный с вторжением в жизнь информанта, апроприацией чужого опыта, и некоторую схожесть этой работы с журналистикой?

– Здесь такая же ситуация, как при работе с документами в социальных науках. Если поэт берет интервью, устное или письменное, то он, конечно, должен получить согласие на его поэтическое использование, оговорить анонимизацию. Правда, иногда называние имен может входить в авторский замысел, как у Лиды Юсуповой. Получить согласие поэт должен также и в том случае, если хочет поэтически использовать под своим именем личную/приватную переписку. Если поэт имеет дело с документами, которые уже находятся в публичной сфере, например, открытые блоги или комментарии в Сети, то согласие не нужно. Или если это исторические документы, свидетельствующие о людях, которых уже давно нет в живых. Или если ты имеешь дело с собственным семейным архивом – это тоже отдельная история, здесь работают внутрисемейные конвенции. Когда ты имеешь дело с человеческими или официальными документами других людей, то, как правило, нужна анонимизация, и нужно в некоторых случаях транспонирования документов, извлечения их из локальных контекстов и переноса на большие литературные просторы, смотреть, чтобы такой перенос не навредил живому конкретному человеку. Особенно это важно, когда имеешь дело со свидетельствами, касающимися сенситивных тем – травмы, насилия, болезни, уязвимости. Здесь нужно сделать так, чтобы человек не был узнан по твоим документальным текстам, если только человек сам по каким-либо причинам ни захочет быть узнанным.

Этические вопросы в поэтической документалистике – это то, что ей присуще по определению. Точно такие же проблемы постоянно обсуждаются и в документальном театре актерами и режиссерами, создающими вербальные постановки. Характерно, что сегодня этические вопросы ситуативного документирования речи своего визави становятся, как в стихах Марии Малиновской, предметом самого документального стихотворения, реализующего таким образом метадokumentальную рефлексию. Такую же рефлексию, даже с избытком, мы видим в недавно изданном прекрасном романе Анастасии Вепревой и Романа Осминкина «Коммуналка на Петроградке». Там много – про «эмансипированные эпистемологии» и этическую позицию писателя-документалиста.

Передо мной тоже вставали этические вопросы документирования. Для себя я их решил. Например, если я документирую речь условного «врага», я спрашивать у него разрешения не буду, тут поэзия – инструмент полемики. Если я документирую речь друга, близкого человека, то разрешаю это себе ровно до того момента, пока это не вызовет его протест. В одном моем старом стихотворении (вошло в книгу «Своим ходом: после очевидцев») такой протест говорящего, которого документируют вместо того, чтобы поддерживать беседу, запечатлен: *«здесь очень важно это "со" / в слове собеседник / а ты только сачки расставляешь»*. Кроме того, если я использую

метод этнографирования устного дискурса конференций (мне он давно очень нравится), то с недавних пор стал ссылаться под стихотворением и на конференцию, и, если нужно, на докладчика, как это принято в научных публикациях.

Есть еще одна тема, о которой нельзя не сказать. Это публичное поведение поэта-документалиста, особенно работающего с нарративами травмы других людей и реализующего тем самым этическую миссию документальной поэзии. Сейчас таких авторов с каждым днем становится все больше. Мне кажется, тут вступают в силу особые этические требования к поэту, по крайней мере, я их озвучиваю для самого себя. Не заботиться о личном капитале, зарабатываемом именно на такой поэзии, например, не просить рецензии и тому подобное. На любой другой поэзии – пожалуйста, но не на этой, поскольку дело тут не в поэте, а в тех, чьим рупором он является. Прекрасно, когда такой капитал складывается сам собой, когда для автора это результат чьей-то сторонней оценки, как очень удачно произошло с «Кайманией». Конечно, публично просить рецензии на свои книги – дело привычное для нашего литературного брата, все это хорошо укладывается в законы экономики внимания, и грешат этим почти все авторы, как с громкими именами, так и не очень, но именно для поэтов-документалистов-трансляторов чужой беды лучше этого не делать. Это тонкий, но этически важный момент – именно здесь располагается основная мишень для тех, кто не принимает досюреэту в принципе, не принимает как стратегию. Такие критики не правы по существу, но в чем-то, я думаю, нужно прислушаться и к ним.

Про «апроприацию» я скажу отдельно. На самом деле апроприация – суть писательского труда. Обычный писатель все, что видит вокруг себя, все, что слышит, чужие истории или истории семьи, вставляет в свою прозу. Трансформирует ее в лучшем случае и использует. Только его анонимные «соавторы» при этом так и остаются безвестными. Как правило, о них не упоминается. А вот в документальной поэзии как раз подчеркивается, что такой-то материал имеет такое-то происхождение, что это чужое высказывание. Часто в тексте или под ним указывается, откуда взяты документы или цитаты из них. Поэтому, даже если документы привлекаются ради какой-то тенденции, то, как говорит американский поэт-документалист Марк Новак, происходит демонополизация авторского голоса. В этом смысле документальная литература гораздо этичнее, чем та, которая делает то же самое, но без всяких ссылок и обозначений, для которой это просто внутренняя кухня.

– С особым теплом и вниманием вы относитесь к документальной поэзии Марии Малиновской – в «Цирке “Олимп”+TV» выходила одна из частей её «Каймании», вы дважды номинировали Марию на Премию Аркадия Драгомощенко; одноимённая книга Малиновской вышла в прижурнальной серии. Насколько важна для современной документалистики «Каймания»? И вообще: что происходит в молодой документальной поэзии сегодня (к развитию которой вы, несомненно, приложили руку¹), какой опыт ей нужен и не предвидится ли её исчерпанность?

– «Каймания» – уникальный жизненный и поэтический проект Марии Малиновской. Такого документализма по материалу и радикальности ни в русской поэзии, ни, насколько я могу судить, в англоязычной, нет. Неслучайно фрагменты «Каймании» уже переведены на несколько иностранных языков и опубликованы за рубежом. «Каймания» имеет большой этический смысл, но и исследовательский тоже, ее можно использовать как материал по медицинской антропологии, дающий нам непосредственное представление о расколатом сознании, о людях, страдающих от особенностей своей психики и от стигмы. Эта книга, безусловно, будет вызывать споры, некоторых читателей она шокирует, но без нее современная русская документальная поэзия уже непредставима. Я рад, что Маша по мере спонтанной реализации своего проекта приняла идею

¹ Имеются в виду и лекции Виталия Лехциера о документальной поэзии, прочитанные в разных городах, и организация, а затем публикация переводов текстов англоязычных практиков и теоретиков документальной поэзии, их научное редактирование, и фундаментальная статья в НЛО о Марке Новаке, но и вообще о принципах докупэтри и др.

docupoetry, прониклась ею и дальше продолжила ее осознанно применять, в том числе, рефлексировав над самим типом документального письма. Кроме того, «Каймания» является примером жанра long poem, собственного американской поэтической традиции, но для нашего контекста более чем редкого. В общем, я рад, что некоторым образом причастен к появлению этой книги на свет и ее легитимации в нашем профессиональном литературном поле. Я также признателен Маше за согласие стать соредактором ЦО+TV, которым она была с 2021 года до момента вынужденного закрытия журнала весной 2022 года.

Что касается молодой документальной поэзии, я могу только сказать, что обращение к документу стало буквально трендом в последние годы. В каждом номере ЦО+TV я печатал что-то подобное. Есть практики обращения к документам, репрезентирующим сферы опыта, с которыми люди соприкасаются редко (например, различные эксклюзивные медицинские темы). Но есть и практики работы с документами, публично доступными, отражающими текущие дела в политике. Здесь docupoetry конкурирует с медиасредой, насыщенной документальными свидетельствами. Мне не всегда хватает в подобных поэтических композициях исследовательского начала и оригинальных концептуализаций. Есть интересный прием ситуативного документирования речи оппонента (в основном взятой из сетей). Здесь docupoetry – и инструмент политической полемики, и исследование консервативного сознания. Но в целом, я думаю, что пока рано делать большие обобщения. Наверное, какое-то чувство истощенности приема наступить может, но тут дело за индивидуальными логиками обращения к документу, они могут быть самыми разными. Кроме того, размах второго крыла docupoetry, а именно самостоятельное этнографирование, документирование, может быть поистине безграничен.

– Ваша поэзия от книги к книге достаточно сильно отличается – если в сборнике «Побочные действия» (2009) мы видим совершенно оригинальный, но регулярный стих, то в сборнике «Своим ходом: после очевидцев» (2018) перед нами новая поэзия, отточенная, социально напряжённая, с многочисленными акцентами, ведущими в разные сферы опыта. С какой целью вы решились на этот переход и насколько просто/сложно он вам дался?

– В «Побочных действиях» есть верлибрический и разговорный цикл «Новые просьбы и старые страхи», восходящий к «Книге просьб, жалоб и предложений», но вы правы, он здесь по остаточному принципу. И в книге «Фарфоровая свадьба в Праге» (2013) ничего нового по отношению к самому себе я не сделал: трехстишия, травелог и т.п. Вообще это самая неудачная моя книга. А вот последующие годы были временем очень существенной переработки собственных поэтических привычек, абсолютного расставания с регулярным стихом, открытия документального измерения поэтической речи, эстетической продуктивности идеи транспонирования, которую я почерпнул у гениального социолога Ирвинга Гофмана, лекции о котором читаю. И это еще время работы над главной для меня научной монографией, которая вышла в Вильнюсе, в Европейском гуманитарном университете «Болезнь: опыт, нарратив, надежда. Очерки социальных и гуманитарных исследований медицины» (2018). Все, таким образом, сошлось. Я реально чувствовал, что делаю нечто новое. И ощутил полную свободу поэтического высказывания. Ставил эксперимент за экспериментом: несколько поэм с привлечением документов разного типа (реализация и тематизация семейной памяти, мемориальной культуры), транспонирование научного дискурса (в основном медико-антропологического, но не только), искусствоведческое расследование, концептуалистский текст «Поведение рептилий», сшитый из названий научных статей, этнографирование путешествий и конференций и т.д. Кроме того, за эти годы дважды случилась любимая и мной, и женой Италия: Рим и Сицилия. Ожидаемо ошеломительные и очень познавательные поездки, давшие много бесценного эмпирического материала, особенно Сицилия, где мы были вместе с друзьями и облазили там все в поисках древностей, в том числе весьма далеких от туристических маршрутов. Итальянские мотивы в книге нашли разнообразное отражение.

– В статье Дениса Ларионова, предваряющей тексты из сборника «Своим ходом...», мне кажутся очень важными мысли о вашем неангажированном исследовании, нахождении в стороне от героя; создании (через его речь и ваши слова) базисной ситуации, которую можно анализировать в разных направлениях – от поэтических до социологических. Каковы самые важные принципы подобной работы для вас? Что для вас в поэзии приемлемо, а что нет?

– Денис обычно пишет очень точные и глубокие предисловия к авторским сборникам или рецензии на них. Например, предисловие к книге выдающегося поэта Дмитрия Голынка «Приметы времени», издать которую в 2017 году, в книжной серии «Цирка “Олимп”+TV», мне выпала честь. Невероятно печально: она стала последней книгой Дмитрия. Уверен, что поэзию Голынка ждет большое будущее.

Предисловие Дениса к моей книге – не исключение, в том смысле, что там тоже все точно, за что я ему благодарен, как и Нине Савченковой, написавшей послесловие как бы со стороны философии. Да, неангажированность в вопросах обращения к чужой речи и ситуация/ситуативность – это два важных связанных между собой понятия и одновременно принципа моей поэтики. Ангажированная позиция заключается в том, что заранее размечается некая онтологически и ценностно привилегированная территория, с которой поэт ведет речь сам или подключается к совершенно определенной чужой речи. Такое подключение выполняет медиумическую функцию: поэт хочет быть голосом не иначе как «бытия», или, например, классовых или гендерных интересов. Первое смешно: мы уже наслушались глашатаев «бытия» в XX веке, обычно многословная установка на «бытие» заканчивается миллионами жертв. А вот второе – нужный политический и поэтический ход, но у меня все же ход другой: постметафизический, то есть этический. Следуя за конкретистской некрасовской максимой «ловли себя на поэзии», я полагаю, что абсолютно любая жизненно-речевая ситуация может быть источником интерречевой, коммуникативной или документальной структуры стиха, и абсолютно любой другой достоин оправдания, того, чтобы быть услышанным, а значит, признанным. Именно так устроена алеаторическая ситуативная субъективность, рождающаяся в поэзии каждый раз заново на основе игры, случайности и необходимости.

– Александр Житенёв называет важнейшей интуицией вашей теоретической книги «Поэзия и её иное: философские и литературно-критические тексты» – «понимание, что эстетическое “бесконечно закрывает мир вместо того, чтобы его открывать”». Могли бы вы пояснить эту мысль – и попутно: как эстетическое может (и почему должно?) открывать мир?

– Прежде всего, я хочу поблагодарить Александра Житенева за его публикации рецензий и эссе в ЦО+TV, я всем рекомендую их читать, как и книги Александра – он один из лучших специалистов в современной русской поэзии. Кроме того, я рад, что он согласился на предложение нашей редакции и в 2020 году вошел в редколлегию нашей книжной серии (как, кстати, и Денис Ларионов).

Что касается эстетического как закрытия мира... Об этом у меня есть статья «Корзина искусства: необходимость и прием...» Основной тезис можно понять, только приняв мысль об историчности эстетического опыта, как и любого другого, мысль о том, что, как писал Ортега-и-Гассет, «художник никогда не остается с миром наедине». Суть в том, что искусство периодически сталкивается с собственной избыточностью и поэтому вынуждено ограничивать себя, как бы отправлять в корзину – ради того, чтобы восстановить способность слышать голос реальности. Наступает момент, когда художник всматривается в реальность, но натывается только на «художественные образы», их бесконечное и все время увеличивающееся количество. Это драма, но одновременно и двигатель искусства, поэтому один «изм» в историческом развитии искусства обязательно сменяет другой. Потому что предыдущий, как полагают новые художники, превращается в жаргон, канон, некий коллективный идиостиль, который уже ничего не выражает – ни

объекта, ни субъекта, ни реальность, ни субъективный опыт, а только бесконечно воспроизводит сам себя. То есть закрывает мир, заведомо набросив на него балдахин из конвенциональных эстетических и онтологических категорий и поэтик. Например, открытие речевого измерения поэзии русскими конкретистами было полемично по отношению к акмеистическому/советскому канону, который стал закрывать мир. Срывая этот балдахин конвенций, поэт/художник получает шанс прорваться к первичному опыту мира («от слов к самим вещам», как говорил Эдмунд Гуссерль). Гарантий тут ни у кого никаких нет, но мирооткрывающая функция искусства/эстетического начинается в этот момент работать.

– А вот Алла Горбунова, критикуя некоторые положения книги, замечает, что её нужно читать/изучать в первую очередь желающим «понять современную поэзию и испытывающих с этим трудности, потому что они мыслят в рамках “старой парадигмы”». Это очень интересно вынести отдельно от книги – в каком именно ключе, на ваш взгляд, нужно сейчас понимать поэзию? Я понимаю, что ответом на этот вопрос служит вся книга, но мне хочется увидеть некое резюме в нашем интервью, причем проговорённое вами, а не критиками.

– Я думаю, Алла имела в виду формулируемые мной принципы «постметафизического мышления» в поэзии, первенства этики над онтологией, социальности нового типа, исследовательского начала и т.п. Но ответить на вопрос, в каком ключе следует сейчас понимать поэзию, очень сложно, потому что он предполагает недопустимую генерализацию. Моим ответом на него служит скорее публикационная политика «Цирка “Олимп”+TV» в рубрике «Поэзия». Но я бы все-таки добавил пару слов. Мы живем в эпоху дивергентной поэтической рациональности, эстетической плюральности, и здесь каждый выбирает стратегию для себя. Мне интересна та поэзия, в которой есть антипоэзия, есть вопрос о ней самой, интересны те стихи, которые с ходу даже не идентифицируются однозначно как стихи. Вот это сразу-узнавание-текста-в-качестве-поэтического-и-только поэтического – вот это как раз тот самый балдахин, добровольная и напрасная дань прожорливым историческим конвенциям и общественному вкусу, выдающим себя за «сущность» искусства. Дело вообще не в том, чтобы писать очередные хорошие стихи. В этом нет никакой проблемы. Хороших стихов – море, и поэтов хороших немерено. Задача заключается в том, чтобы нарушать властные поэтические инерции, экспериментировать, навязывать поэзии гетерогенные логики, продумывать их, извлекать ее из имманентной литературной традиции и включать в широкие, «посторонние» интеллектуальные и социальные контексты. Чем дальше от привычного, родового, сладкозвучного и т.п., тем лучше, потому что тем интереснее и содержательнее, особенно если ставить при этом серьезные эпистемические задачи. Тем проблема поэзии внутри самой поэзии или на ее границах (например, с нон-фикшн) ставится радикальнее. Разумеется, часто в таком деле может помочь «назначающий жест», о котором писал Дмитрий Пригов.

– Ваша новая книга «Гейдельбергский человек», которую я видел в рукописи (стихи 2018–2021 годов), стилистически продолжает предыдущую – и выглядит убедительно на весах баланса своей (в первую очередь) и пойманной речи. Но не только. В ней широкий спектр тем, недостаточно исследованных в русскоязычной поэзии. Речь и об этнографическом письме, и отсылках к антропологии; уникальными кажутся и поэтические интерпретации научных исследований... Как у вас происходит такая работа научная и поэтическая: параллельно или что-то превалирует? Был бы рад примерам.

– Да, там, с одной стороны продолжают предыдущие мои линии, связанные с разного рода этнографированием, работой с семейным архивом, экфрасисами и политическими стихами. И совершенно верно, что многое в книге переплетено с антропологией, начиная с названия (гейдельбергский человек – отдельный вид в эволюции человека, предок неандертальцев) и заканчивая

циклами, в которых поэтически осваиваются новые научные открытия (например, цикл «Исследования»). Что касается науки и литературы, то я занимаюсь и тем, и этим, но влияние, по крайней мере, на уровне дискурса или проблематики происходит у меня со стороны науки на поэзию.

В книге есть стихи, рефлекслирующие пандемию, и внезапно возникший новый для меня с точки зрения поэтики раздел «Агенты теоретического конфликта», почти визионерский, использующий сильное метафорирование. Это, наверное, какое-то мое позиционное отступление. И, конечно, есть стихи, написанные в 2022 году.

– Сохранение семейной памяти – одна из важных тем в вашей поэзии. Реконструировать прошлое в лицах и событиях – скорее поэтическая или личная задача?

– И та, и другая. История моего деда Семена Борисовича Готлиба, литовского еврея, приехавшего в Россию строить социализм, героя гражданской войны, «пламенного революционера», троцкиста, сосланного в 1937 в ссылку в туркменский город Ташауз (где через поколение родился я), а затем, в 1947 году отправленного в Карлаг, а также история его родных братьев Гирша и Мирона, которые выбрали совсем другой путь, уехали в Америку строить капитализм, мне бесконечно интересны. Полярные судьбы. Я ездил в Литву, пытаюсь найти следы Готлибов в городке Алитус, но нашел только большое кладбище в лесу, где похоронены евреи, расстрелянные фашистами. Среди них, я знаю, есть и Готлибы. Читая документы семейного архива, начинаешь чувствовать трагический XX век совсем иначе, он перестает быть отчужденной темой учебников и монографий, становится осязаемым, почти личным. Конечно, сейчас я бы очень о многом поговорил с дедом. Мне нравится проводить своего рода историческое исследование, чтобы восстановить или уточнить все детали из архива, брать интервью у родственников, связываться с региональными тарутинскими краеведами (так было при работе над документальной поэмой «Йончик»). Это захватывает. Но мы знаем, например, по книгам Алейды Ассман, что подобные практики семейной памяти – черта нашего времени.

– Что побудило вас обратиться к социальным и гуманитарным исследованиям медицины (речь о книге «Болезнь: опыт, нарратив, надежда»¹)? Мне видится тут общая человеческая хрупкость и боль, которую мы испытываем и в медицинском, и в художественном смысле (ведь и поэзия – работа с болью).

– Я думаю, собственный, увы, немалый опыт хронических болезней. Я часто лежал в больницах. Но это было потом. А сначала, со школы, я хотел быть врачом. В последнем классе школы и год после него (когда не добрал один балл на лечебный факультет самарского меда, а на другой факультет я не пошел) работал санитаром, в больничной аптеке и в отделении госпитальной хирургии, причем работал в операционной. О том, что я там видел и слышал, могу рассказывать бесконечно – и о врачах, и о пациентах. Но в тот же период я увлекся литературой и уже на следующий год поступил на филфак. А через много лет медицина стала для меня предметом изучения в другом смысле – со стороны социальных и гуманитарных наук. Я занимаюсь этим больше 10 лет, вхожу в совет Ассоциации медицинских антропологов России (ИЭА РАН). Сказать абсолютно честно, я очень устал от этой тематики, она реально морально трудна. И вижу свою задачу сейчас в передаче эстафеты: в этом году по социологии медицины защитилась одна моя аспирантка и ближе к концу года, надеюсь, защитится другая.

– Философ Александра Володина в рецензии на вашу книгу «Болезнь: опыт, нарратив, наде-

¹ Учтём и это издание: Лехциер В.Л., Готлиб А.С., Финкельштейн И.Е., Шекунова Ю.О. Между выбором и заботой: очерки социально-гуманитарных исследований пациентского и врачебного опыта / Под ред. В.Л. Лехциера. – Самара: ООО «Слово», 2022. – 380 с.

жда...» (вышедшую, кстати, в Литве) отмечает, что в ней исследуется в том числе момент, «где кончается "я" и начинается "болезнь"», который напоминает мне о вопросе Милана Кундеры: какова доля искажения человека (например, в художественном произведении), что позволяет ему оставаться узнаваемым? Насколько – если заглянуть внутрь исследований – болезнь отнимает у нас «я» и как его можно вернуть?

– Это важная тема гуманитарных исследований медицины. Если говорить коротко, то, как правило, мы переживаем болезнь посредством трех основных нарративов: «restitution narrative» («нарратив восстановления»), «chaos narrative» («хаотический нарратив») и «quest narrative» («поисковый нарратив»). Я излагаю сейчас ведущую теорию по этому вопросу, принадлежащую канадскому социологу, этику и онкопациенту Артуру Франку (A. Frank), человеку легендарному и одному из ключевых авторов современной медицинской гуманитаристики. Так вот в первом нарративе «я» не затронуто, болезнь воспринимается как временная и устранимая поломка. Это наиболее медиализированный и объективированный нарратив, касающийся в основном острых и несложных заболеваний. Второй нарратив – это как бы сам «раненый рассказчик», антинарратив, чистый голос страдания, раздающийся здесь-и-сейчас, но специалист может и обязан, чтобы помочь, расслышать историю человека и в нем, хотя это чрезвычайно сложно. А вот в третьем случае «я» затронуто сильно – причем так, что все привычные самоидентификации больше не релевантны. Человеку нужно заново себя собирать, переосмыслить, выстраивать идентичность, новые сценарии будущего и интегрировать – на уровне самопонимания – болезнь в свою жизнь. Это случаи серьезных хронических болезней, которые не могут быть излечимы. Человек в лучшем случае достигает ремиссии и становится жителем «общества ремиссии» (термин А. Франка). «Я» возвращается, но модифицированным. Человек учится жить иначе и даже извлекать благо из случившегося с ним. Поисковый нарратив – это нарратив о благе, которое может принести хроническая болезнь и для самого пациента, и посредством него для других людей.

– В Самаре сложилась своя поэтическая школа – с достаточно яркими именами: от Александра Уланова, если говорить о старшем поколении, до ярко вошедшей в литературу Кати Сим. Наверняка вы, постоянно взаимодействуя с самарскими авторами, смогли бы вкратце обрисовать её особенности, основные черты, которые отличают её от прочих поэтических школ.

– Я не очень люблю слово «школа» – ни по отношению к науке, ни по отношению к литературе. Мне кажется, что от «школ» в нашем веке ничего не осталось, все авторы движутся своими путями, но собираясь, если получится, в сообщества ради профессиональной работы – семинаров, фестивалей, изданий. В Самаре очень много глухого и провинциального, вызванного давней местной изоляционистской и крайне вредной мифологией, являющейся обратной стороной колониального устройства российской жизни. Но мне кажется, что сейчас для большинства молодых авторов, чьи тексты вошли в антологию самарской актуальной поэзии «Движение на грани стекла», составителем которой был я («Цирк "Олимп"+TV», 2020), это уже не так. У Кати Сим в 2021 году в «АРГО-РИСКЕ» вышла первая книжка стихов, некоторые авторы (Катя Сим, Алексей Ларин, Татьяна Губанова) вошли в лонг-лист ныне закрытой Премии Аркадия Драгомощенко, готовится к выходу большая книга стихов Семена Безгинова, Саша Шалашова реализуется в профессиональном литературном поле и как поэт, и как прозаик. В принципе эти авторы понимают, что есть что и кто есть кто в современной поэзии в ее глобальном измерении, а другого измерения у нее нет. Их профессионализация происходит.

Я, конечно, не могу не отметить влияние на некоторых самарских авторов поэтики Александра Уланова. Но она, слава богу, уже разбавлена у них социальными темами. Главное сейчас, когда из-за [Роскомнадзор] России в Украине абсолютно все изменилось, чтобы для ребят Са-

мара не стала могилой их таланта, потому что этот потенциал у нашего города – быть огромным волжским могиликом, городом без шансов, чушкой из известной блоковской фразы – очень большой. Мы это видим, в том числе по абсолютной деградации всех институций в Самаре, имеющих отношение к литературе. Нынешним молодым, кроме наступившего конца эпохи свободного высказывания, не повезло еще и в том отношении, что в городе нет филфака, способного хоть что-то инициировать и поддерживать в сфере актуальной литературы, в особенности в поэзии – в этом отношении вообще все абсолютно мертво. В отличие, например, от филфаков Нижнего Новгорода или городов Урала. Чтобы у самарских поэтов были шансы, нужно как минимум систематически, ежедневно отделять себя от «поэтической» попсы, государственно-консервативного сегмента литературы, и продолжать профессионализироваться, работать над собой, используя глобальные сети.

– В переписке вы не раз упоминали, что выехали за реку – на остров. У вас там дача? Наверное, удивительной красоты места, где можно скрыться от городского шума...

– Да, это очень красивые места! Я рад, что у внуки теперь есть свое место, где с поздней весны, когда уровень воды в Волге спадает, и до поздней осени можно погулять по лесу, покататься на семейной лодке по озеру, посмотреть, как вспархивают от испуга цапли, погоняться по озерной глади за бобром, научиться отличать парящих орлов от коршунов, покормить семейство уток, подплывающих к твоей веранде к завтраку... Но для меня цапли там тоже политические, они сторонники озёрной демократии. Если без шуток, то Заволжье действительно имеет политический смысл. Город – территория, неизбежно находящаяся под контролем вертикали, а летом Волга «оккупирована» государственными праздничными фестивалями, поддерживающими чувство, что хорошо в стране такой-то жить. А Заволжье по-прежнему свободно. Это оппозиция Волге коллаборационистской, городской. Я за Волгой проводил поэтические Озёрные чтения, которые снова в нашей истории уже можно называть неподцензурными.