

Почему в современной России не популярна поэзия, или Ценностные основания гуманитарного кризиса в современном мире*

Е.В. ТЕРЕЩЕНКО

Гуманитарный кризис в современном мире в статье связывается с ценностной редукцией. Ценности свободного фантазирования и ценности эмоционального ряда “вымываются” из общественного сознания. В индустриальном обществе, с присущим ему механизмом и прагматизмом, этот процесс выражается в подавлении воображения и “атрофии души”. Однако диалектика возможного, предпосылающая фантазию, и эмоциональная состоятельность - необходимые условия искусства, и прежде всего поэзии. Воображение и метафорическая образность - ее субстанция. Именно поэтический упадок - важнейший индикатор культурного неблагополучия. Представляя собой сферу свободы и творческого изобретательства, невозможных без полета фантазии, поэзия расширяет ценностный универсум, доступный культурному человеку.

Humanity crisis in modern world is caused in statue with value reduction. The values of unbound fantasy and feeling are depressed in cultural space now. Mechanism and pragmatics of industrial society leads to suppression of imagination and soul atrophy. At the same time potential dialectics, generating fantasy, so as reach feeling are the important conditions of art and above all the art of poetry. Metaphorical imaginary is a poetry heart. Poetry crisis indicates the cultural degradation exactly. Poetical oeuvre is impossible without imagination, free fantasy and creation so prefaces enlargement of value world, that can be opened by man in culture.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: гуманизм, культура, искусство, поэзия, фантазия, подавление воображения, “атрофия души”, ценность, ценностная индифферентность, ценностное чувство, метафорическая образность, индустриальное общество, механизм, техничность, творчество.

KEY WORDS: humanism, culture, art, poetry, fantasy, suppression of imagination, soul atrophy, value, value indifference, value intuition, metaphorical imaginary, industrial society, mechanism, technicality, oeuvre.

Вряд ли покажется безосновательным утверждение, что, несмотря на рост возможностей для авторских публикаций, публичных выступлений и самого разнообразного чтения (прежде всего в Интернете), современные люди перестали нуждаться в поэзии - особенно, если понимать ее не только как вид искусства, но и как часть самой жизни.

Имеется четкое определение поэзии как вида искусства, однако, если говорить о ней как об отражаемой в языке реальности, однозначное понимание вряд ли возможно. Современный французский поэт Жан-Клод Пенсон понимает под поэзией «...некое таинственное измерение реальности, не поддающееся никакому подсчету и безразличное к меркантильным соображениям. Слово “поэзия” обозначает, таким образом, “Неуловимое”, которое похоже на обещание другого, вполне возможного мира» [Пенсон 2004]. При этом поэтический опыт транссубъективен и объективируется не только в сообщаемых другим переживаниях, но и в определенных ценностных рядах. Правда, опыт этот глубоко экзистенциален и не “схватывается” в общезначимых категориях, но взывает к бесконечному изобретению выразительных средств. Последние включают в себя образность, ассоциативность, иносказательность, суггестивность, смысловую, а подчас и тематическую неопределенность и, как следствие, герменевтическую открытость: поэтический текст обновляется с каждым прочтением, щедро предоставляя возможности для проявления новых смыслов. И вот эта поэтическая реальность становится все менее “востребованной”, а быть может, и все менее доступной для восприятия.

Ряд особенностей современного общества, пораженного кризисом поэтического мироощущения, можно связать с конкретными ценностно-мировоззренческими установками. В западноевропейской философии осознание предопределивших этот кризис тенденций возникает уже в XIX в., в творчестве С. Кьеркегора - впервые среди философов он заговорил о человеке-кукле, неживом, “искусственном” человеке (см.: [Гайденко 1997]). Как известно, Кьеркегор испытал влияние романтиков, и особенно Гофмана, в творчестве которого противопоставление автомата - человеку с живой душой, “истинному” человеку - одна из самых значимых тем. Гофман, что важно отметить, был современником и почти ровесником Гегеля. А ведь именно в гегелевском истолковании исторического процесса (“исторический субъект” - марионетка в

* Статья подготовлена в рамках исследований по проекту “Ценностный конфликт и продуктивное воображение в культуре”. Грант Президента Российской Федерации для поддержки молодых российских ученых МК-3098.2011.6.

руках мирового духа), по сути, и возникает идея обезличенного человека, в какой-то мере - автомата. Эту идею и не принял Кьеркегор, выступивший против “торжества системной всеобщности”.

Крупнейшие мыслители XX в. - представители франкфуртской школы Маркузе и Фромм, рациовиталист Ортега-и-Гассет¹, по сути, высказываются в том же ключе: индустриальное общество ориентировано на принцип механицизма, его мировоззренческая основа подразумевает автоматизацию не только производства, но и социальных процессов, а в конечном итоге, и автоматизацию сознания. Конвейер - основа и главный признак современного общественно-экономического уклада, а человек-автомат - его порождениеⁱⁱ. И в смысле общественного проекта, и в смысле крайне распространенного социального типа. Эти особенности индустриального общества и предопределяют односторонние ценностные предпочтения, приводящие к узко-прагматической и утилитаристской ценностной редукции. Ее следствие - эмоциональное оскудение и подавление продуктивного воображения, способности к свободному фантазированию, лежащему в основе художественного творчества и поэтической иносказательности.

Атрофия души

Вопреки “классической” культурной максиме, “осуществление души” не является ныне главной целью человеческой жизни. Скорее приходится говорить об “атрофии”, а не об “осуществлении”. И в этом - одна из причин поэтического кризиса современности. Отметим несколько взаимосвязанных проявлений современной культуры, определяющих то, что в данном случае подразумевается мною под “атрофией” души.

Гуманитарный кризис нашего времени не в последнюю очередь обусловлен тем, что индустриальное общество культивирует духовно пассивного человека-потребителя. Потребительская способность становится мерилем личности, и, стремясь к соответствующей самореализации, люди вместе с деньгами зарабатывают и потерю самобытности. Целерациональные действия приобретают статус единственно конструктивных, а адаптивные аргументы возводятся в высший ранг. “Порядок сердца”, со всем характерным для него набором ценностей, который Паскаль противопоставлял “порядку разума”, в современном обществе (на уровне массового сознания), по сути, отменяется.

Систематизация ценностей, даже в контексте представлений об их упорядоченном строе, разумеется, весьма условна: царство ценностей - открытый мир; тем более, когда это касается сферы чувств. “Порядок сердца” - одновременно и очень емкое, и очень неопределенное выражение. К чему он тяготеет - только ли к этическим и сакральным смыслам? Определенно одно: он не подразумевает чистую стихию чувственных переживаний. Таким ценностям скорее соответствуют те проявления душевной жизни, которые не исчерпываются сентиментальностью (ее можно обнаружить и в сочетании с крайней ограниченностью), но оформляются на определенном уровне личностного развития. Богатство, глубина и интенсивность душевной жизни, включающая яркую эмоциональность, свободную мечтательность, богатое воображение, спонтанность, искренность, чуткость, чувствительность, способность к эмпатии, восприимчивость - вот то что, пожалуй, необходимо для развития ценностной интуиции и что формирует “доводы сердца”.

Эмоциональная состоятельность человека становится, таким образом, важнейшим условием его целостности. Эмоции - знаки на пути самопознания, это язык, которым говорит с нами не только наше тело, но и наше сознание в его самых сложных проявлениях. И потому в качестве ценности может быть названа сама способность к интенсивным, глубоким душевным переживаниям — способность давать эмоциональный отклик, эмоционально отражать (и сосредотачиваться на этой эмоциональной рефлексии) собственную природу, внешний мир и свои взаимодействия с ним. Именно эмоциональные проявления определяют неповторимый индивидуальный облик человека и характер его поступков. Субъект как носитель волевых качеств в гораздо меньшей степени “индивидуален”, воля направляется общей социокультурной нормой (выбор между возможными способами действий у “культурного” человека достаточно ограничен), и только сопутствующие волевым актам чувственные переживания суть то, чего не отнять никакому внешнему порядку. Показательно, что курс на без-субъектность выстраивается, начиная с подавления личных переживаний: открытые эмоциональные реакции не одобряются в ситуациях, предполагающих нейтрализацию индивидуального начала, что, по сути, всегда выражает стремление устранить не только “субъективность” (в смысле предвзятости и ограниченности), но и субъекта как такового. Однако где нет субъекта с его личными переживаниями, там нет и ценностей. Ценностное познание невозможно без развитой способности чувствовать. Не случайно эмотивный интуитивизм М.

Шелера предполагает иррациональное постижение ценности - угадывание ее “сердцем”, так напоминающее акт симпатии или даже любви. В “Ordo amoris” Шелер отмечает, что ценностные переживания сопровождаются и как бы означаются именно чувством любви (в ее универсальном понимании).

В том-то и дело, что ценности извлекаются из мира их идеального бытия в пространство жизненного мира только субъективным актом любви: невозможно принудить человека ценить то, что ему ценным не представляется - что он не переживает как ценное. Ценности всегда - личное достояние. Поэтому по отношению к ценностному чувству убеждение, рациональное в своей основе (и тем и отличное от веры), является чем-то значимым, но все же внешним. И потому не что иное, как вера, объединенная с доброй волей, заключает в себе исключительный созидательный потенциал. Так, эмпирическая историческая реальность ежечасно доказывает абсурдность высочайших культурных ценностей, и все же тот, кто открыл для себя их безусловную значимость, “абсурдно” приносит им личные жертвы, которые при этом как жертвы и не переживаются.

Коротко говоря, само по себе богатство эмоциональной жизни уже есть гуманистическая ценность. Кроме того, если рассматривать весь мир душевных переживаний как объект ценностного отношения, нам придется учитывать и такие - “анти-эмоциональные” - как хладнокровие, самообладание, собранность, невозмутимость и даже бесстрашие. Сюда же можно отнести однозначность, упорядоченность, устойчивость, которые, характеризуя материальные объекты, в определенных ситуациях в качестве требований переносятся и на “мир души”. Однако эти дополнения, пары к очевидным ценностям эмоционального ряда, более всего связанные с волей, необходимой для самоограничения, им не противостоят. Противоположностью их является только то, что представляет угрозу эмоциональной полноте, которая возникает вследствие ценностной редукции, независимо от того в ущерб какому из конкретных взаимодополняющих ценностных рядов она происходит (подобным образом, к примеру, не противостоят друг другу, а выступают в качестве носителей взаимодополняющих ценностей литературные герои Гончарова Штольц и Обломов). Когда хладнокровие замещается повсеместно культивируемыми рассудочностью и бессердечием, идеальным социальным типом становится не просто, к примеру, инженер, а инженер своего успеха, или же менеджер, высчитывающий исключительно уровень продаж, или художник, программирующий “оригинальность”.

“Атрофия души” это также результат утраты способности общаться. Общение - не просто обмен информацией, а духовное единение и сопричастность, подразумевающие самые разные эмоциональные состояния и соответствующие им ценности. Поэтому элемент анонимности не позволяет рассматривать контакты в Интернете как равноценную альтернативу общению реальному. А ведь именно потребность в эмоционально насыщенной личной коммуникации и определяет “спрос” на поэтический жанр - лирику, в которой, как известно, выражаются чувства и глубоко личные смыслы. Современный человек участвует в таком многообразии контактов, которое делает невозможным общение как сопричастность, изматывает и приводит к оскудению душевных сил. Способность к единению постепенно утрачивается, теряет ценность.

Искусство как прием. Поэтический конвейер

Таким образом, именно эмоциональная бедность современного человека является причиной смещения поэтического в область интеллектуализма, привносящего в стихи риторичность и особый, поэтический “расчет”. Последнее отличает тексты публикуемых (и в этом смысле признанных) поэтов, относящихся к авангардному направлениюⁱⁱⁱ. Можно отметить две крайности: либо избегание эмоционально насыщенного письма как “простоватого” “психологизма”, либо очевидное стремление искусственно “накачивать” тексты сентиментальностью - так зачастую выглядит предельное, практически “документалистское” уменьшение дистанции между автором и его лирическим героем (в духе личного дневника)^{iv}. Подобное выпячивание “щемящей ноты” выглядит рассудочным, как доказательства теоремы, а прозаизм такого рода текстов, с их хроникерством, атмосферой документальности, “буквальностей”, не может закамуфлировать никакое подчинение синтаксиса специфическим требованиям стихотворной строки.

Кроме того, ситуация выглядит так, как будто современные поэты лишены воображения и не способны создавать метафорическую образность. Поэтическое творчество уподобляется индустрии языковых “неожиданностей”^v. “Технологический продукт” (текст) существует в лучшем случае на уровне виртуозной “техники”, искусной игры словами, но при этом, в силу своей очевидной “сделанности” - “сконструированности”, лишается качества, которое аудитория воспринимает как излучение психической энергии (исходящей не от личности автора, а от его творения). Произведение лишается “души”,

способности оказывать воздействие.

Еще в позапрошлом веке, то есть значительно раньше написания Шкловским ОПОЯЗовского манифеста “Искусство как прием” и оформления устойчивого крена к формализму, Стефан Малларме выразил мысль, что “поэзия начинается со слов”. И, к несчастью для поэзии, это высказывание, как правило, понимают слишком буквально, хотя сам Малларме, очевидно, подразумевал главенство формы для искусства - в противовес дидактике и риторичности, но отнюдь не сведение поэзии к игре словами. Что же касается манифеста Шкловского, здесь речь идет, безусловно, о том, что художественный текст - это прежде всего искусство, нечто “специально” создаваемое с помощью определенных навыков и приемов. Но при этом смысловой центр всех рассуждений, изложенных в манифесте, очевидно, имеет гораздо больше общего с магией, теургией, чем с “производственной технологией”, на что, прямым упоминанием теургии, и указывает сам автор^{vi}.

Коротко говоря, выбор в пользу приема (кстати, синонимический ряд к этому слову: “техника”, “способ”, “хитрость”) был сделан современной словесной эстетикой не потому, что формалисты оказались более убедительны, чем, скажем, Антонио Мачадо со своей таинственной поэтикой, и не потому, что этому направленно учат в литинститутах. Это выбор эпохи, теряющийся в многомерности образного языка и переживающей крах перед тем, что невозможно свести к объяснению и сделать управляемым, желательно автоматически - подобно техническому устройству.

Подавление воображения. Ценность метафоры

Еще одна причина наблюдаемой трансформации “поэтического” - подавление воображения, способности фантазировать.

Уникальность человека во многом определяется богатством фантазии, способной и самую заурядную действительность превратить в нечто исключительное и тем самым обусловить переживание необычного психологического опыта. Фантазируя, человек развивается, раздвигает в воображении границы своего жизненного мира. В то же время с фантазией связаны и психологические риски - самообманы, неправильная оценка условий, в которых действует человек. И это - угроза прагматике. С чем и связаны широко тиражируемые установки в духе “невозможное возможно”. По существу, они выражают тенденцию к разрушению диалектики возможного и тем самым наносят прямой удар по способности фантазировать, работающей только в виду различия “возможного - невозможного”, “реального - вымышленного” - планирования будущего и грезы.

Когда “все может быть” (все “равноценно”), идея культуры утрачивает смысл. Это, по существу, мы и наблюдаем в настоящий момент: ценностная индифферентность - непосредственное порождение гармонизирующего плюрализма. Ценностная индифферентность, что важно отметить, не связана с нигилизмом. Последний означает нечто иное, чем безразличие: за ним закрепились довольно агрессивные коннотации, и он сопровождает кризисные, переломные моменты истории. Безразличие же является скорее свидетельством культурного тупика, а не болезненной трансформации; в основе его - не отрицание, а утрата способности ценить, когда ценностное чувство не оформляется в принципе. “Анна Каренина” “вперемешку” с чипсами на экране телевизора - это и есть выражение подобной ситуации^{vii}. Причем речь идет не только о способности устанавливать ценностную субординацию, но и о потребности в ней. Ценностной индифферентности неизбежно сопутствует культурная амнезия: индивид абсолютно уверен в собственной полноценности, ибо не осведомлен относительно возможного богатства душевной жизни, полета фантазии, утонченности эстетического вкуса и оптимистично катится по направлению к дегенерации.

Смысл поэтической культуры и ее социальная ценность

Частью подобного гуманитарного “тупика” и является “умирание искусства” [Вейдле 2001]. От подавления фантазии рукой подать до кризиса изобразительных искусств^{viii}, ведь вымысел, метафора, основанная на сближении явлений разного порядка, - это субстанция, основа художественности.

Требующая развитого воображения метафора каждый раз, в каждом своем словесном воплощении являет языковое открытие. Смысл поэтического творчества, или, по крайней мере, одно из его важнейших предназначений, заключается именно в открытии новых языковых способов отображения поэтического измерения человеческой жизни. Художественное открытие обогащает не только язык, но и нашу жизнь, проявляя скрытые в ней возможности. Если для естественного языка характерно закрепление опыта в словах, его обозначающих (номинативная функция языка), то в поэтическом творчестве мы извлекаем опыт из самих слов. При этом художественная метафора - “штучный экземпляр”. Тиражирование

ее невозможно: искусство и конвейер “суть вещи несовместные”.

Даже обычное словесно-понятийное закрепление определенного опыта, если оно происходит впервые или впервые осмыслено, вписывается в культурный код. Тем более это справедливо для искусства слова, формирующего образцы закрепления опытов в словах (текстах - научных, художественных, религиозных, философских). Так, любовная лирика Катулла - это не просто изобретение изображения любви как психологического состояния, так называемой “романтической” любви, это изобретение соответствующего психологического опыта как такового [Гаспаров 1997]. Коротко говоря, поэтическое слово формирует культурную реальность и через нее направляет исторический процесс. Это блестяще выразил Ролан Барт: «Поэзию следовало бы включить в “Права человека”... она разрушает стереотипы; разрушая стереотипы, поэзия утверждает жизнь» (цит. по: [Пенсон 2004])^{ix}. Поэтический культ неуловимого (неопредмечиваемого) и “бесполезного” отражает самый высокий уровень культурной сублимации. Пока человеческое сознание способно вступать в контакт с тайнами бытия, взывающими к осмыслению и вербальному выражению, человечество развивается, расширяя свой экзистенциальный и культурный опыт.

Современный же поэтический язык в его модернизированных проявлениях больше не способен оказывать такое формообразующее воздействие, ибо утратил свои сущностные черты. Углубление этого процесса угрожает забвением не только тропов как способа поэтического речения, но самого того, что выражается поэзией, угрожает забвением реальности, творчески потенцирующей сознание, утончающей и обогащающей восприятие мира.

Это означает, что целая область царства ценностей остается непознанной нашими со современниками, несмотря на то что культура выработала возможность приобщения к ней. И может стать, что этот процесс, ведущий к неполноценности, окажется необратимым. А ведь культурный прогресс измеряется расширением сферы ценностного опыта, но никак не сокращением его или редукцией.

ЛИТЕРАТУРА

- Вейдле 2001 - Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества// Вейдле В.В. Умирание искусства. М., 2001.
- Гайденок 1997 - Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997.
- Гаспаров 1997 - Гаспаров М.Л. Катулл, или Изобретатель чувства // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. I. О поэтах. М., 1997.
- Кузмин 1923 - Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923.
- Кузмин 1989 - Кузмин М. Письмо в Пекин // Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989.
- Кузмин 1924 - Кузмин М. Эмоциональность как основной элемент искусства// Арена. Пг., 1924.
- Левина-Паркер 2007 - Левина-Паркер М. Две крайние точки Михаила Кузмина // НЛО. 2007. №87.
- Маркузе 2003 - Маркузе Г. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества// Маркузе Г. Эрос и цивилизация. М., 2003.
- Ортега-и-Гассет 2003 - Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2003.
- Пенсон 2004 - Пенсон Ж.-К. По-прежнему ли важна сегодня поэзия?// Филологос. 2004. Вып.4.
- Уайльд 2009 - Уайльд О. Упадок искусства лжи// Уайльд О. Перо, полотно и отравы. СПб., 2009.
- Фромм 1998 - Фромм Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу. М., 1998.
- Фромм 1998 - Фромм Э. Иметь или быть? М., 1998.
- Хайдеггер 1991 - Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии. Логос. 1991. № 1.
- Хайдеггер 1993 - Хайдеггер М. Слово ПХайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993.

Примечания

ⁱ Наиболее показательные в этом отношении и широко известные произведения соответственно: “Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества (1964 г.) [Маркузе 2003], “Иметь или быть?” (1976 г.) [Фромм 1998] и “Восстание масс” (1930 г.) [Ортега-и-Гассет 2003].

ⁱⁱ В начале XX в. процесс обездушивания жизни и культуры остро ощущает и русский поэт Михаил Кузмин, тонко уловивший, что эмоциональность, как свойство всякой одушевленности, тесно связана с органикой художественного творчества. В эссе “Эмоциональность как основной элемент искусства” (1924) [Кузмин 1924] он выражает протест “против механизации, автоматизации, расчленения и обездушивания жизни, против технической цивилизации, приведшей к войне и ужасам капитализма”. Нужно отметить, что позиция Кузмина была не просто самостоятельной, но и весьма не типичной для современного ему литературного процесса, отражавшего реалии индустриализации (это и теория “искусства как производства” левовца Н. Чужака, и формализм ОПОЯЗа, и деятельность пролеткультовцев, утверждавших культуру “машинизма”). Годом раньше в дневнике Кузмин пишет о встреченных им людях-автоматах, нагоняющих на него ужас. Идея продуктивного человека в противоположность “некрофилу”, тяготеющему ко всему “мертвому”, также отчетливо оформляется у Э. Фромма, красной нитью проходит через все его

творчество (“Душа человека. Ее способность к добру и злу” [Фромм 1998] и др.).

iii Целью этой статьи не является разделение пишущих авторов на поэтов и не-поэтов, но все же, в связи с отраженным в ней пониманием поэзии, невозможно не отметить следующее. То, что делают современные сочинители, подвизающиеся на ниве новаторства (Айги, Горалик, Воденников, Гейде), вряд ли может быть квалифицировано как поэзия. Высказывание односторонне критических оценок всегда дает повод заподозрить их автора в предвзятости, и потому, пожалуй, не будет лишним пояснить. Современный литературный процесс содержит и другие образцы словесного творчества, созданные в рамках традиционных стратегий письма и, без сомнения, являющиеся поэзией. К их числу можно отнести, к примеру, поэтические произведения Анны Гедымин и Валерия Дударева. Притом стоит подчеркнуть, это авторы, чье творчество расцвело уже в условиях той культуры, о которой идет речь в статье, в отличие от Александра Кушнера, являющегося, пожалуй, самым значительным поэтом отечественной современности, но сформировавшегося, очевидно, в другой культурной реальности.

iv Можно привести характерные пассажи: “Зародыш... приближение угрозы... иголка, прокалывающая плаценту...” Подобной “правде жизни” из творчества Линор Горалик место, скорее, в публицистическом выступлении.

v Название одного из Дебютовских сборников 2001 года — “Анатомия ангела — можно смело поставить в один ряд с рекламными текстами в духе “Мы конструируем мечты, генерируем чувства, изобретаем эмоции. BMW”. Дальше эффекта неожиданной лексической сочетаемости такой прием не идет, к тому же от него явно веет манией механической деконструкции.

vi Следует оговорить, что идеи Шкловского были, тем не менее, поняты и как тенденция к механизму: против такого подхода к искусству с ответным словом выступил М. Кузмин в статье “Письмо в Пекин” (1922) [Кузмин 1989]. В этом небольшом критическом произведении Кузмин, сторонник эмоционизма в искусстве, клеймит формализм как “остатки цехового бездушного мастерства”. Его собственное поэтическое кредо выражено в этом же тексте в словах: “Никаких привычек, никаких приемов, никакой набитой руки!” [Кузмин 1989]. В другой статье того же года (“Крылатый гость, гербарий и экзамены”) он пишет: «“Литература” не есть искусство. Рифмачество не есть поэзия» [Кузмин 1923, 173]. В 1924 г. эти идеи были развиты им в эссе “Эмоциональность как основной элемент искусства”: “Мастерство или новизна формальная без новизны эмоциональной пустая побрякушка” [Кузмин 1924, 7-10].

vii Можно предположить, что постмодернизм получил распространение в качестве широкого культурного движения именно в силу того, что в своем мировоззренческом строе прекрасно дополнил политические реалии “одномерного общества”, описанного Маркузе.

viii Эта идея в заостренной форме выражена в диалоге О. Уайльда “Упадок искусства лжи . См.: [Уайльд 2009].

ix Барт выразил это блестяще, но отнюдь не впервые. Так, М. Кузмину было присуще убеждение, что искусство не только способно передавать эмоции, но и «обогащать существующий спектр человеческих чувств своего времени новыми, небывалыми по своей сложности и переутонченности ощущениями» [См.: Левина-Паркер 2007]. Действительно, по большому счету, поэты занимаются прежде всего тем, что истолковывают эти бесконечно разнообразные, для разума подчас невнятные, знаки души, реальность которой наиболее адекватно опредмечивается музыкой и поэтическим языком. Только в поэтических строках имеет смысл что-то подобное: “...Под чьей-то рукой / Я зыбки качанье / В пещере пустой... / Молчанье! Молчанье!” (Поль Верлен, пер. Ф.К. Сологуба).

Независимо от Кузмина в 1926 г. подобную мысль, отмечает Левина-Паркер, высказал Т.С. Элиот: в поэзии “the world of sense is actually enlarged”. Перенесение этого наблюдения в контекст ценностной рефлексии дает возможность понимать его так: поэтическое чувство и связанные с ним прозрения, закрепленные в поэтическом языке, открывают новые “пространства” ценностного мира. Идеи эти опять же отнюдь не оригинальны, приписывание искусству медиумических и теургических свойств (со-Творения и со-Бытия) весьма распространенное видение. Здесь можно упомянуть, по меньшей мере, и “Философию искусства” Шеллинга, и концепцию ясновидения Артюра Рембо, и философию Хайдеггера.

Представление о теургических свойствах языка, как известно, вещь очень древняя. К примеру, буква рунического алфавита “Асс” символизирует поэта, мастера и пророка - фигуры, для древних неразделимые. Поэт соединяет небо и землю. Иными словами, теургия не удел языка вообще, а удел языка особенного - поэтического. Кроме того, художественный язык неоднороден, здесь также важно различие поэтического и литературного вообще. Существует целый пласт литературы по этому вопросу: историческое развитие художественной идеи, в частности, тонко осмыслено Вейдле в эссе “Умирание искусства”. Однако у Хайдеггера поэзия попросту оказывается на службе у философии: например, обращаясь к творчеству Гельдерлина (эссе “Гельдерлин и сущность поэзии” [Хайдеггер 1991]), мыслитель предпринимает сугубо философскую герменевтику (эссе “Слово”- образец “выуживания” рациональных идей из поэтического мифа, см.: [Хайдеггер 1993]). Это, разумеется, не наносит ущерб художественному произведению, если только не упускать из вида, что, имея его автор стремление к философскому самовыражению, он писал бы философские трактаты, а не поэмы и лирические стихотворения. И при этом Хайдеггер, конечно, отдает себе отчет в том, что поэзия и философия располагаются, цитируя его слова, “на весьма отдаленных островах”.

На таких же отдаленных островах располагаются - еще раз подчеркну - язык вообще и язык художественный. Любой теоретик искусства отлично понимает, какая пропасть между естественным языком, вырастающим из “из-реkania” (к которому склонны, к слову сказать, и высокоорганизованные животные), и языком искусства. Любой лингвист понимает, какая пропасть между разговорной речью и литературным текстом, между стихией спонтанного говорения и литературным языком (грамотным, стилистически образцовым). Собственно, об этом статья Шкловского: художественная речь - не столько результат спонтанного самовыражения, сколько интеллектуальный авторский труд, именно благодаря которому язык и раскрывает свои высшие возможности (метафизические, теургические, эстетические, культуросозидающие). Критическое рассмотрение основ философии языка может стать предметом отдельного исследования. Здесь же стоит еще раз подчеркнуть, что осмысление сущности поэтического критиками и поэтами закономерно порождает более конкретное видение проблемы. Поэтому обращение к их идеям представляется более плодотворным в рамках небольшого очерка, посвященного связи поэтического с ценностной структурой универсума, с его отдельными областями (эстетическое, эмоциональный спектр, воображение).