



ЭСТЕТИКА: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

О НОВЫХ УСЛОВИЯХ ПОЭТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

© В. А. Лехшиер

Лехшиер
Виталий Леонидович
доктор философских наук
профессор кафедры
философии
гуманитарных факультетов
Самарский
государственный университет

В статье делается попытка постметафизической тематизации условий и возможности поэтического высказывания. Наряду с утверждением о длительном историческом периоде рефлексивной структуры художественного опыта, о проблематическом характере поэтического высказывания, статья описывает некоторые принципиально новые социальные и эстетические условия актуальной поэтической речи.

Ключевые слова: поэтическое высказывание, условие, диверсификация, постметафизика.

1. «Как возможно?»

Разговор об условиях поэтического высказывания — не навязчивый синдром трансцендентализма, не оммаж в сторону европейской метафизики, занятой поиском причин и оснований, наоборот, он продиктован совсем другими мотивами — прежде всего абсолютно эмпирической интуицией историчности нашего опыта, зависимости его содержания и перформативной интенсивности от целого ряда исторических констелляций. Это *постметафизический ракурс*, постметафизика эмоций, постметафизика поэтической речи. Постметафизическое мышление направлено на раскрытие ситуированности и лингво-социальной контекстуальности любого опыта, а тем более высказывания. Высказывание — плоть опыта, его фактическое осуществление.

В этом смысле искусство всегда сопротивлялось метафизике, на всем протяжении «рефлексивного традиционализма»¹, по край-

¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 151.

ней мере уж точно с момента осознания своей специфичности. В живописи это произошло раньше литературы. Начиная с Яна ван Эйка и Беласкеса живописное искусство строило свое высказывание как высказывание о мире и одновременно как аналитику условий живописного опыта. Сервантес, Гриммельсгаузен, Стерн начали имманентную критику романа, в которой точка зрения повествователя обнажалась в том числе и как эффект совершенно конкретной социальной фактичности. Конечно, рефлексия всех опосредований в классическом искусстве была упрятана внутрь канона и, как правило, вытеснялась в тексты по поэтике и риторике, то есть за рамки произведения, а само оно строилось как догматическое метафизическое суждение, не помышляющее о своей обусловленности никакими привходящими обстоятельствами. Чаще всего это выражалось в готовой и безоговорочно принимаемой жанровости выбранной автором точки зрения на мир, жанровости героя, языка, всего формата высказывания. Однако червь антиметафизических сомнений многие столетия проедал ткань художественного мышления изнутри.

И это неслучайно, так как художественный опыт обладает онтологической структурой переходности, к его существованию принадлежит исходным образом совершающаяся проблематизация собственной идентичности, он никогда не дан, но всегда задан самому себе. Конечно, теория онтологической самокритики искусства имеет все черты ретроспективности, она могла родиться только в XX веке, и это совершенно очевидно. Так же как и то, что мы ведь и не можем никак иначе заниматься герменевтикой любого фактического опыта, как только *sub specia resentis*. Начиная с Сезанна и вплоть до концептуализма и постконцептуализма, искусство приобрело подлинно рефлексивный характер, стало осуществляться как критика собственных оснований, границ и условий, а кантианский вопрос «как возможно?» стал просто конститутивен для художественного опыта. И если поначалу эта рефлексия носила исключительно имманентный характер и была направлена на анализ средств, возможностей письма, рисунка, цвета, формы, фактуры, жанровых и видовых границ, то есть разворачивалась как бы в сфере трансцендентально-чистого эстетического разума, то впоследствии к ней добавились и совершенно новая, постметафизическая по существу, институциональная рефлексия, и вообще осознание себя в широком контексте социальных зависимостей и уже накопленных исторических реализаций.

Для поэзии тот факт, что «художник никогда не остается с миром наедине»², означает наличие привилегированной сферы беспощадных опосредований — собственно самого языка, языковых реализаций, «свойства синтаксиса, // свойства великого русского языка // управлять государством»³. Осознание этого обстоятельства — довольно позднее событие в русской интеллектуальной истории. Можно, конечно, при большом желании найти проблему высказывания еще в переписке Гершензона и

² *Ортега-и-Гассет*. Эстетика. Философия культуры. М. : Искусство, 1991. С. 251.

³ *Сатуновский Ян*. Среди бела дня. М. : ОГИ, 2001. С. 54.

Вяч. Иванова, также бесспорно, что второй авангард потратил на это немало усилий, которые, правда, предпринимались в рамках новой метафизики, новой языковой утопии, последних надежд на абсолютное совпадение слова и существования.

Но все-таки проблема высказывания, по крайней мере в том идейном и эмпирическом континууме, которому мы все еще принадлежим, началась с конкретизма, с возвращения к естественности говорения, с некраповской метафоры ловли себя на поэзии. Я еще раз подчеркну, что речь идет не о тех невозможностях, которые подстерегают художественный опыт согласно его онтологическому статусу. Само собой, что отношения выражения и смысла, выражения и экзистенции, процессуальности и завершенности, вещи и языка, пассивности и активности играют с художником в непростую игру, а черновое зачеркнутое слово как символ невозможности и фатальной тщеты выражения свидетельствует не только о конечности материального знака, но и о конечности смысла перед лицом бытийной задачи. Однако проблема возможности высказывания, его условий звучит всякий раз по-разному в зависимости от конкретных исторических обстоятельств. Та же конечность смысла, о которой можно говорить на языке онтологии, становится эмпирической, будучи погруженной в реальное состояние языка со всем его отработанным мусором, инерциями или, наоборот, дремлющими новыми возможностями, в реальное положение исчерпанной или продуктивной поэтической традиции, в реальный контекст интеллектуальных завоеваний.

Состояние языка — это не столько состояние словаря, сколько состояние его употреблений, их способов и форматов, это вереница институтов и ритуалов, структурирующих наличный языковой опыт мира. В каком-то отношении это даже сама атмосфера (воспользуемся этим образом-понятием современной немецкой эстетики), служащая предпосылкой для высказывания, для поэтического дыхания.

И еще очень важно, что проблема условий и возможности поэтического высказывания — не сугубо поэтическая проблема, то есть не сугубо технически-вербальная. Поэзис — это ведь и производство присутствия. «Возможность высказывания, в сущности, равна, равноприродна возможности *существования*. Автор художественно решает ту главную, если не единственную задачу, которая стоит перед человеком, перед *каждым*. Он берется доказать, что реальность существует»⁴.

2. Диверсификация. Перепроизводство. Индустрия досуга

Ситуация с возможностью поэтического высказывания сегодня настолько неоднозначна, что вопросительность — чуть ли не единственно адекватное состояние, в котором поэтическое высказывание может себя заставить. Еще десять-пятнадцать лет назад все было более или менее ясно. Ясно было, что поэтическое высказывание — это проблема, практическая и рефлексивная проблема каждого автора, если он хочет состояться как

⁴ Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М. : Гендальф, 1997. С. 19.

автор, обладающий лица необщим выраженьем. Ясно было, как эту проблему решать. Тут персональные поэтические изобретения шли рука об руку с биографически мотивированной событийностью и обостренным чувством языкового штампа. Изобретения, события, языковая чуткость могли быть разными, но негласные конвенции по поводу главного смысла литературы, поэзии в частности, были, как ни странно, общими. Поэзия опознавалась всеми как возможность персонального выживания в мире отчуждения, как возможность *своего* — там, где все чужое. Экзистенциальный, приватный смысл поэзии, который новейшая русская литература сохранила благодаря советскому андеграунду и активно воплощала вплоть до 90-х годов, был несомненен и централен. Даже несмотря на то, что литература выполняла и другие социальные функции, например, именно она рассказала правду о сталинизме, будучи наиболее точной формой исторической памяти, до сих пор, кстати, опережая на этом поприще отечественную историческую науку, и именно она продолжала быть способом языкового и ценностного самосознания общества.

А что же сегодня?

Вроде бы все то же самое. Разве перестал поэтический опыт быть способом приватизация собственного существования? Разве перестал он генерировать семиотически (сейсмически) активную среду смыслов, в которой каждый может кружиться, как хочет. Разве исчез игровой смысл поэтического слова, рожденный одновременно слепой игрой жизненных сил, бесконечными ресурсами языка и всей той неумолимой серьезностью, с которой играет с нами в шашки наша собственная смерть? Все это вроде бы никуда не исчезло. Однако в то же время все изменилось. Есть ощущение, что все изменилось, но что именно, понять сложно. Видимо, изменилась в очередной раз ситуация художественного высказывания. Она в очередной раз мутировала, причем и в социальном, и в эстетическом, и в экзистенциальном смысле. Прежде всего, кажется, что настала эпоха всеядной и всепримиряющей *эстетической плюральности*, эпоха, в которой эстетические войны, бои за эстетическую истину кажутся смешными. Все спокойно разошлись по своим компаниям, нишам, сообществам, так что заинтересованная и неформальная полемика выглядит искусственной, излишней, истеричной. Сходную ситуацию мы наблюдаем и в мировой философии — главное определиться со своей методологией, своим кругом общения и институтами признания. Попытки определить эстетический мейнстрим, будь то гламур или патриотическая риторика, неубедительны. Мейнстрима нет. Все условно, и все это знают. Поэтому жест эстетического (стилистического) противостояния становится нерелевантен. Да даже если бы этот новый мейнстрим вдруг снова возник, то, как сказал недавно Александр Бараш, ничем кроме как навязанной повесткой дня, навязанным дискурсом он бы не стал, трансформации в области исходных условий художественного высказывания, видимо, связаны с более глубокими причинами. Сегодня художник должен как-то отнестись к новому феномену эстетической плюральности, маркирующему общество как современное, диверсифицированное, постмодерное.

Мы, конечно, видим и другие тенденции — архаизацию поэзии и ее социального статуса, попытки вернуть ей магическое значение, власть над вещами и умами. Примечательно, что в этом дерзновении сходятся и левые социалистические поэты, настаивающие на классовом смысле литературы, на поэтической прагматике, на восстановлении прямой ответственности поэтического слова, способного пробудить в адресате классовую совесть, и крайне правые поэты-фундаменталисты, мечтающие руководить космосом, как шаманы, стяжать мистические энергии, прикасаться к священному. Но и те, и другие, и третьи, и четвертые делают в конце концов одно и то же — издают коллективные и персональные сборники, выступают на одних и тех же акциях, участвуют в одних и тех же фестивалях, ведут свои блоги, группируются в сообщества, задействуют все рычаги медиа для продвижения своих идей и имен. Все существуют по законам эстетической плюральности, всеядных социальных сетей, маркетинга и социальной множественности.

Второе обстоятельство, повергающее в ступор, — невероятное количество авторов и текстов. Их уже не просто много. Их невероятно, необозримо много. Значит ли это что-то для отдельного автора или нет? Думаю, еще как значит. Восстание масс в поэзии, наводнение интернета поэтическими текстами, очевидное перепроизводство поэтических строчек — новый исторический фон высказывания, совершенно новая атмосфера персонального поэтического слова, новые условия для дыхания. Искусство неоднократно сталкивалось с собственной избыточностью, когда, желая иметь дело с реальностью, упиралось лбом только в собственные исторически наработанные продукты. В таких случаях искусство обычно запускало *очистительную аксиологию количества*⁵, заключающуюся в релятивизации любого художественного жеста, для того, чтобы дать проявиться самой реальности. Сработает ли эта стратегия сегодня, когда медиа довели избыточность искусства до предела? Кто-то предлагает совсем замолчать. Это и будет согласно такой позиции наиболее честным художественным словом. Кто-то предлагает работать с избыточностью искусства разными методами, а кому-то, кто не озабочен рефлексией ситуированности собственного высказывания, вообще нет до этого никакого дела. Я вижу здесь серьезную проблему.

И третье: поэзия перестает быть частью галактики Гутенберга и ищет новые-старые способы контакта с читателем/слушателем. Просто книжное поэтическое слово расписывается в собственной слабости. В условиях «непрерывного церебрального шока», на «рынке синтетического, симультанного восприятия», наконец, «из ощущения девальвации, неэффективности слова как такового, нуждающегося... в компенсации, в энергичной аудиовизуальной подпитке»⁶, тоскуя по утраченной мифической

⁵ Лехциер В. Л. Корзина искусства: необходимость и прием (этическое измерение эстетического опыта) // Вестник Самарской гуманитарной академии. 2009. № 2 (6). С. 57.

⁶ Скидан А. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации // Воздух. 2007. № 2 (<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-2/skidan/>)

действенности, поэтическое слово ищет поручни, костыли, всевозможные приспособления, ищет невербальных союзников в деле выражения своих смыслов.

Это уже не авангардный синтез классического типа, не неосинкретизм, но что-то другое. Это не авангардное исследование слова на предмет его звуковых, изобразительных и других возможностей, это не исследование внутренних и внешних границ искусства. Когда «Авангард-3»⁷ трансформировал слово в перформанс, когда Рубинштейн читал по карточкам, когда Виктор Коваль выпевал и театрально интонировал свои тексты, когда наиболее яркие представители консервативной поэтики, такие, например, как Евгений Рейн, гремели на всю аудиторию, потрясая кулаком в воздухе, — за всем этим было что-то имманентное самому поэтическому слову: будь то личная органика или темперамент, с одной стороны, или концептуально выверенный поэтический жест, существующий на институциональных границах художественных жанров, ставший таковым в силу особой языковой чуткости... Сегодня это что-то другое: нынешний акцент на прагматике, а не на семантике высказывания, на выстраивании максимально эффективной коммуникативной ситуации, на демонстративности, на форматах предъявления и раскрутки поэтического слова — что-то здесь другое... Что-то от вынужденного компромисса с эпохой шоу, эпохой видео, эпохой медиа, кажется, что поэзия хочет занять свое почетное место в индустрии досуга, в культурной индустрии, хочет не отстать от времени.

Но, может быть, я ошибаюсь. У меня нет ответов. Ясно только, что атмосферное давление изменилось. Оно стало больше и стало другим по своему составу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзенберг, М. Взгляд на свободного художника. — М. : Гендальф, 1997. — 272 с.
2. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика. — М. : РГГУ, 2001. — 320 с.
3. Казарина, Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда. — Самара : Изд-во «Самарский университет», 2004. — 620 с.
4. Лехиер, В. Л. Корзина искусства: необходимость и прием (этическое измерение эстетического опыта) // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». — 2009. — № 2(6). — С. 53—59.
5. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. — М. : Искусство, 1991. — 588 с.
6. Сатуновский, Ян. Среди бела дня. — М. : ОГИ, 2001. — 112 с.
7. Скидан, А. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации // Воздух. — 2007. — № 2 (<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-2/skidan/>)

⁷ Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара : Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 412.