

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

**хронопоэзис, собственное время феноменов, поэзия и живопись, Поэзис мира, спонтанность, происхождение тела.**

Кандидат философских наук,  
доцент Института философии  
Санкт-Петербургского  
государственного университета.

**Адрес:** Университетская наб., д. 7–9,  
199034, Санкт-Петербург, Россия.

**E-mail:** asekatki@mail.ru

*В статье поэзия рассматривается как важнейший продукт хронопоэзиса, спонтанного производства времени. В этой связи ставится вопрос о соотношении души поэзии (которая сама есть легкая душа мира) и ее возможного тела и проводится развернутое сравнение поэзии с ближайшими к ней «формациями духа» — с музыкой и живописью. В результате стихотворение (опус) предстает как точка кристаллизации сквозного поэтического измерения всего сущего и происходящего. Поэтические приемы рассматриваются как операции внутри самого времени, своего рода темпоральные комбинации, что позволяет сопоставить опыт поэзии с современной физикой. При этом поэтическая интуиция (и интуиция художника в целом) предстают как демиургические практики, эксплицитное освоение которых выглядит чрезвычайно перспективным.*

*В свою очередь поэзия (как и искусство в целом), будучи символическим производством, может быть разделена на чистую*

*процессуальность, создающую опусы, а также эффекты поэтической очарованности, и продукт, отличающийся характером устойчивости и воспроизводимости. Это, например, архив созданных и признанных стихотворений и набор приемов, которые можно изучать — хотя бы для того, чтобы от них оттолкнуться. При этом тело поэзии, как и тело музыки, является чрезвычайно пластичным и гибким, оно подлечит самым разнообразным трансформациям, но всюду остается приближенным души или, если угодно, универсальной способности поэтического схватывания мира.*

*Отношения поэзии с телом повседневности, с рутинным режимом присутствия не предполагают никакой регулярности — ведь поэзия кончается как раз там, где предсказуемая регулярность вступает в свои права. Из-за этого таким трудноуловимым оказывается преобразующее воздействие искусства: все, что присвоено сознанием как часть сенсориума, получает статус естества — и теряет следы своего происхождения.*

\* Статья написана при финансовой поддержке гранта Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 16-03-00669 «Логос и поэзия: философская герменевтика русского поэтического высказывания».

Если представить совокупную поэзию мира как некий космос, то вопрос о его устройстве напрашивается сам собой. Необходимо предусмотреть множество его измерений и проекций, где решающее место, наверное, будет принадлежать анализу поэтической образности — но, возможно, исключительно потому, что именно об этом больше всего сказано и помыслено. Стоит, однако, задуматься и о других способах раскадровки, например, о характеристиках собственной и *несобственной* поэзии: тогда первая будет представлена в качестве того или иного признанного стихотворения, а несобственная поэзия образует множество орбит, отчасти трансцендентных друг другу — что-нибудь вроде «поэзии будней», спектра поэтических настроений, поэтической аранжировки метафизического или публицистического текста.

Процесс поэтической конденсации, в свою очередь, может быть представлен как *поэзис* — быть может, осуществляемый автором, но быть может, и помимо автора как поэтичность самого сущего, отчасти имеющаяся задолго до появления поэзии опусов, но опознаваемая задним числом, когда собственная поэзия стихотворений уже существует. Суть, однако, в том, что любая поэзия требует опознания, она не может регистрироваться автоматически и не может быть *поставлена на автопилот* — как и сама душа. Поэзия обретает себе тело по мере того, как движется к полноте воплощенности, но сущностно она принадлежит к смутно очерченным пространствам раннего мира.

Человеческие феномены определяются тем, к какому времени они принадлежат, и речь идет не о проекции на плоскость циферблатов и календарей, а о собственном времени всякого сущего. Так, в философии истории Шпенглера присутствуют элементы телеологической датировки, когда объяснение определенного явления (например, сосредоточения всей духовной жизни в столице или степени «распущенности» общества) будет состоять в указании на соответствующую стадию в развитии культуры-цивилизации<sup>1</sup>. Но прозрения Шпенглера до сих пор не утратили смысл, а рассмотрение истории как хронопоэзиса с тех пор не продвинулось ни на шаг.

Сейчас даже самые приблизительные полевые изохронные наблюдения имеют высокую ценность — как раз по той причине, что они не помещаются в освоенный наукой диапазон истины (см.: Секацкий 2016а).

Так, например, мы могли бы попробовать ранжировать искусство по степени «обработки руды», т. е. выведения заставленного, загроможденного настоящего из состояния повтора, самоповтора и зацикленности. Если искусство действительно связано с обновлением мира, с преодолением его рутинизации — а именно об этом свидетельствуют такие эпитеты или, если угодно, атрибуты, как живописность, поэтичность, музыкальность, — то живопись, с точки зрения телеологической датировки, предшествует поэзии.

1 См. его «Закат Европы» (рус. пер. К. А. Свасьяна: Шпенглер 1998).

Живопись имеет дело со своего рода «самоклеящимися обоями», т. е. с перегруженной, избыточной визуальностью, неважно, предстает ли она в качестве сплошной рекламной заставки больших городов или в качестве такой же избыточности природы. Художник совершает жест «размыливания», благодаря чему как бы освежается и протирается *замыленный глаз*, т. е. преодолеваются стереотипы восприятия, в данном случае — апперцепции в кантовском смысле. Тут только важно иметь в виду, что стереотипы восприятия — это ничто по сравнению со стереотипами самой природы, которая непрерывно копирует не только чахлые кустики, бурелом и «бессмысленные кучевые облака», но словно бы тиражирует и уже установленную, однажды найденную живописность... Вот художник и восстанавливает светимость инобытия, *сдирая обои*, выбирая ракурс. То есть обогащая руду путем отбраковывания пустой породы.

И его деятельность, понятно, многомерна. Ведь к пустой породе в другом, стыковочном измерении примыкает «уже сделанное». Если очевидно, что художник не выбрался из этого *сделанного прежде*, из искусства хранимого, он останется лишь эпигоном. Видимо, есть немалая разница в том, быть ли эпигоном обыкновенного темпорального, т. е. природы как простого наличного бытия, или эпигоном уже найденного и сделанного — эта разница, например, существенна для постмодернизма, где наивное обращение к «самому существу» исключается. Но магия искусства ни в том, ни в другом случае не срывает, чудо не свершается, если не происходит *обновления миров*.

Поэзия отличается от живописи еще и тем — а может быть, и в первую очередь тем, что имеет дело с более обогащенной рудой. В ее распоряжении несравненно более разветвленный хроноресурс — слово. Или — слова, слова, слова... Поэтому здесь дело не может ограничиться только сменой ракурса, выбором новой точки обзора — поэзия должна предложить еще и новую, необычную комплектацию миров, что парадоксальным образом требует возвращения к более ранним развилкам<sup>2</sup>, когда предметность миров еще не устоялась и нет другого принципа для их регистрации, кроме собственной поэтической точности. Одновременно *миры поэзии* оказываются и более автономными, ведь они не столь зависимы от самоклеящихся обоев природы, — если угодно, для поэтического эффекта годится «любой кусок» повседневности, чего не скажешь о «живописности», находящейся под более сильным воздействием гравитации наличного сущего.

Рифму можно рассматривать как демиургическую подсказку поэзии, как бы нацеленной на производство странных комплектаций. Ведь рифма в каком-то смысле есть лучшая модель суперпозиции: благодаря ей поэзия изначально обладала эффективным потенциалом освежения восприятия, обновления мира. Но фактор «розы — морозы» сделал свое дело, тем более

2 См. рассмотрение аналогичных идей уже применительно к устройству Вселенной в целом на материале современных космологических теорий: Кэрролл 2017, 451–483.

в русскоязычной поэзии, где потенциал рифмовки особенно велик. Белый стих и верлибр, являют собой свидетельство того, что поэзия больше не полагается на рифму как на главный принцип и движущую силу. Но одновременно они свидетельствуют, что поэзия прошла обучение рифмовкой и теперь может обойтись без нее. Принцип *остранения* (Шкловский), необычной комплектации миров, при подсказке рифмы иногда соблюдается сам собой — до тех пор пока словарь рифм в свою очередь не погрузится в замыленность. Но к этому моменту школа пройдена и поэт уже знает, что от него требуется: интуиция поэзии предстает как особая разновидность интуиции времени — со встроенной аллергической реакцией на повтор, на самоклеящиеся обои.

Наконец, мультипликация и кино также являются примерами того, как работает искусство *за именем и за неимением времени*. Так, мультипликация есть работа с простейшим хроноресурсом, потому-то и удивления здесь хватает ненадолго, многие мультики представляют собой как бы элементарные космологические развертки, и выясняется, что всякий раз создавать мир с нуля — это не такое уж захватывающее занятие как может показаться. В отличие от анимации-мультипликации кино имеет дело с установившимся, устоявшимся миром. Этот мир в действительности очень упрям, и художник (режиссер) не может делать с ним, что угодно. Но зато попадающие в кадр вещи могут прийти на помощь и рассказать сами о себе, особенно если в них отложилось время, если оно уложилось слоями, которые просвечивают друг сквозь друга. Тем более человеческие тела и лица — кажется, что иногда режиссер просто полагается на них, надеясь, что зрители найдут, что рассмотреть, чем себя занять, — и, в сущности, не зря надеется. Наверное, поэтому не бывает абсолютно бездарного и непригодного кино (что случается в других жанрах искусства и сплошь и рядом происходит в политике).

Поэзия же устремляется за самым трудноуловимым хроноресурсом с минимальной воплощенностью, и ловчей сетью становится уникальный порядок слов. Поэтому столь уязвимо словосочетание «душа поэзии» — кажется, что она, поэзия, вся есть душа.

## 2

И все же. Есть ли тело у поэтического творения? В каком-то смысле — да. Оно не похоже, конечно, на тело картины, и даже на тело музыки. Добродетели типа «основательности», «дельности» крайне далеки от достоинств поэтического творения, но все же об элементах воплощенности поэзии говорить возможно. В своем воплощении поэзия совершает работу негативности, не давая душе безвозвратно укорениться в незатейливых, легко вычислимых регулярностях. Но как произведения, как творения стихотворения содержат еще некое «в себе», имеющее форму позитивного иночувствия. Через мимолетные настроения поэзия дает побыть *телом весны*, телом тумана, опустившегося украдкой на поля и рассеивающегося под воздействием солнца и пристальных взоров прохожих, идущих мимо, оседающего на белесых фигурах

крестьян, уже приступивших к дневным работам. Для них телесность весны, тумана и утренней росы не столь уж мимолетна, но у беззаботных прохожих есть надежное средство для того, чтобы не попасть в ловушку тяжелой телесности: подходящее по случаю стихотворение — или уже имеющееся поэтическое настроение, позволяющее держать дистанцию от рутины мира. В любом случае поэзия есть опыт необычной, альтернативной тематизации присутствия.

Ведь что понимается под нетленностью поэзии? Не тот факт, что носители ее, будь то бумага, папирус или цифровая последовательность совершенно факультативны, так что пожелтение бумаги, например, никоим образом не влияет на качество напечатанного стихотворения. Но нетленность не означает и раз и навсегда обретенной фиксации времени, не значит того, что поэзия внесена в некое герметичное пространство, где она укрыта от времени, неподвластна ему, неподвластна переменам, флуктуациям. Есть и ее собственные флуктуации, ничуть не похожие на метаморфозы вселенной вещей, то же пожелтение бумаги, хотя в чем-то и похожие на них... В каком-то смысле они суть версии прочтений и характеризуют не степени отклонения от единственно возможного понимания-запечатления, а пульсацию и внутреннюю жизнь того, что есть поэзия.

В действительности лишь особая причастность времени и обеспечивает эффект возрождения и возможность регенерации. Тело поэзии сверх-текстуально, и поэзия должна входить в него, входить как произносимая и озвучиваемая, по крайней мере, мысленно. Она должна быть *как-то проживаема*, чтобы ее назвали неподвластной времени. И уместно предположить, что такова вся подлинная поэзия, от Гомера до Эшбери и Александра Еременко. Так она *со-стоит вместе с формой* (Хайдеггер<sup>3</sup>), в данном случае — вместе с пульсом времени. В условиях полной герметизации поэзия выдыхается, ее семена теряют всхожесть, а ее проявления — самотождественность.

Как метко заметил Пелевин, *по прошествии времени добро скисает, а зло выдыхается* — и это как раз потому, что они остаются в своем времени, сохраняют нерасторжимую привязку к моменту, никак не меняются в потоке. В текущем времени они не регистрируются и не укореняются. А вот тело поэзии и тело музыки умирают и возрождаются — лишь потому сама поэзия остается жива и, если угодно, нетленна — и то же самое можно описать в терминах периодической востребованности. Ведь тело, в сущности, и есть повторение, причем повторение настойчивое, в чем кроется некая опасность для поэзии, всегда бросающей вызов регулярностям.

Но остается еще один момент: статус классики, работающий в режиме самовозобновления хроноресурса. Здесь количество воплощений не дискредитирует творение, а скорее обеспечивает его новые подключения и воплощения.

3 См. его «Исток художественного творения» (рус. пер. А. В. Михайлова: Хайдеггер 1993).

И это, пожалуй, самое таинственное в статусе классики. Мы понимаем, что классика есть уникальный способ хранения, долгосрочной консервации некоторых продуктов духа (как производных времени). Но «хранить в состоянии строгой самотождественности» — это отнюдь не самое простое действие, отнюдь не рутинная операция, как могло бы показаться. Это развитая темпоральность, насчитывающая целый ряд операций. И в нашем случае (сохранение классики) самотождественность восстанавливается через моменты различия и даже противопоставления — можно было бы сказать через гегелевское «снятие», но следует заметить, что снятие снятию рознь. Сохранение, например, классических текстов осуществляется через процедуру реанимации, отдаленно напоминающую искусственное дыхание. С некоей периодичностью, условно говоря, раз в поколение, необходимо *новое прочтение*, которое, несомненно, является и новой авторизацией, пусть даже всегда промежуточной. И вот закономерный вопрос: похож ли тот, кто осуществляет новое прочтение, на спасателя, который энергичными жестами возвращает почти уже готового покойника с того света?

Получается следующее. Творение может иметь тело изначально (как картина, как некий зримый эйдос воплощенности), а может обретать временное тело по мере выхода из анабиоза: тело пробуждается жестами востребования, отогревается воспламененными взорами. Так обретается сила возрождения, воскрешения, направленная в противоход неизбежному оскудению и истощению. Среди прочего это означает, что герметичная хроноизоляция не позволяет сохранить произведения духа: они должны «дышать» подобно многим другим продуктам брожения и в подтверждение тезиса «дух дышит, где он хочет». Только это не автоматическое, ровное, сонное или полусонное дыхание — это реанимирующее вмешательство, требующее задействия формы Я.

Как только мы присмотримся к искусству с этой стороны, со стороны хронопоэзиса, некоторые обстоятельства станут более понятными, а некоторые, напротив, потребуют иного осмысления. Коль скоро дух может быть представлен как нечто соприродное времени, быть может, как само время, начиная с некоторого момента, т. е. как обогащенный, хорошо темперированный хронопоэзис, — тогда производительная сила времени предстанет как нечто само собой разумеющееся. Мы можем отследить *работу времени* как практику повторений и соотношений, как некую операцию, из которой возникает самотождественность того или иного сущего. Но поэта не слишком интересует устойчивое и заведомо гарантированное самому себе. Его влекут пробные миры и диковинные способы их привязки к повседневному существованию.

## 3

Обратимся к сравнению поэзии с *ворованным воздухом*, оно поможет нам прояснить, как соотносятся внутри поэзии время, тело и душа.

Это определение поэзии, данное Мандельштамом<sup>4</sup>, само есть прекрасный образец поэзии. Оно сообщает нечто важное о природе времени, по крайней мере, одну из особенностей, которую поэзия способна ухватить лучше, чем традиционная аналитика времени, увязшая в играх с линейкой. Итак, задумаемся, что общего в этом ряду: создавать стихотворение, дышать украдкой, восстановить хроносенсорику далеко за пределами ее «естественной» компетенции?

По существу, когда мы говорим о поэтическом эффекте, перед нами перебой в длительности, не превышающий кванта настоящего, эффект самопричинения времени, той минимальной темпоральности, которая есть даже у тех времен, которые не имеют и направления, т. е. непрерывности различия между прошлым, настоящим и будущим, — такой перебой извне не замечается и не меняет спектра происходящего. Лучшую иллюстрацию к этому я нашел в «Сказке» Даниила Хармса. В ней есть вставная сказка о кузнеце:

Жил-был кузнец. Вот однажды ковал он подкову и так взмахнул молотком, что молоток сорвался с рукоятки, вылетел в окно, убил четырех голубей, ударился о пожарную каланчу, отлетел в сторону, разбил окно в доме брандмейстера, пролетел над столом, за которым сидели сам брандмейстер и его жена, проломил стену в доме брандмейстера и вылетел на улицу. Тут он опрокинул на землю фонарный столб, сшиб с ног мороженщика и стукнул по голове Карла Ивановича Шустерлинга, который на минуточку снял шляпу, чтобы проветрить свой затылок. Ударившись об голову Карла Ивановича Шустерлинга, молоток полетел обратно, опять сшиб с ног мороженщика, сбросил с крыши двух дерущихся котов, перевернул корову, убил четырех воробьев и опять влетел в кузницу, и прямо сел на свою рукоятку, которую кузнец продолжал еще держать в правой руке. Все это произошло так быстро, что кузнец ничего не заметил и продолжал дальше ковать подкову (Хармс 1997, 178).

В этой изящной истории сформулирован фундаментальный принцип времени, который по справедливости следует назвать *эффектом Шустерлинга*. Этот эффект является универсальным и действует для всех времен, выпадающих из постоянства связи причин и следствий, размерности прошлого, настоящего и будущего. Температура жидкого гелия, ближайшая к абсолютно нулю, губительна для всего живого. Но если буквально «на минуточку» погрузить руку в жидкий гелий и тут же ее выдернуть — *ничего не случится*, никто просто «ничего не заметит». Причинения не происходит. Вспомним наглядный опыт из школьной физики: стакан, до краев наполненный водой, накрывается листом бумаги, а затем резко переворачивается — и вода не разливается. Но стоит промедлить — вода выплеснется, жидкий гелий

4 «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» («Четвертая проза») (Мандельштам 1994, 171).

разрушит живую ткань, молот не попадет на рукоятку, кузнец не докует подкову<sup>5</sup>.

Поэзия являет эффект Шустерлинга на уровне высших хронопотоков. Отсылающее сравнение погружает нас в жидкий гелий иного — но благодаря скорости и сжатости мы не выбиваемся, нас не выбрасывает с лодки на берег, мы не застреваем в непривычном смысловом ряду и все же отчетливо распознаем даль иного, понимая, какая это была дальняя даль.

В полдень слышишь колосья  
Славы.  
Все они беспощадны,  
Потому что они вырастают.  
И темны небеса.  
И давно уже (слишком давно)  
Середина июля.

(Александр Пылькин<sup>6</sup>)

Если промедлить, задержаться для проверки сопоставления, распадется целое, если промчатся, не заметив глубины инаковости, поэтический эффект даже не возникнет. Все дело в том, чтобы украдкой, словно вдыхая ворованный воздух, вдохнуть и мемориальную беспощадность славы, не покидая поля растущих колосьев. Так конституируется авантюрное время с непрочной, лучше сказать — хрупкой как скорлупа, хроноизоляцией.

Итак, темпоральной особенностью поэзии является хрупкость хроноизоляции. Контактная оболочка стихотворения никогда не зарастает подобно темечку младенца. Из всех времен семиозиса время поэзии самое открытое, несмотря на собственную, герметизирующую гравитацию вкуса: то, что для других темпоральностей стало бы рассеянием, роковым отвлечением, прекращающим связь постоянного в явлениях, для поэтического рискованного времени является конституирующим фактором. Поэзию можно спугнуть, но нельзя отвлечь, поскольку она сама возможна лишь в условиях тотальной отвлеченности.

Поэтическое смещение в спектре времен по аналогии с красным смещением в физическом универсуме свидетельствует о разбегании: в отношении времен семиозиса это, безусловно, самая внешняя кромка, — из чего можно сделать вывод, что поэтическое схватывание есть авангардное освоение, экспериментальное конструирование постоянного-в-явлениях, относительно которого можно только сказать: уцелеет — будет жить. В стихии поэзии обитают самые диковинные и трепетные хронохимеры, но это не ферма кентавров, ибо ворованный воздух не допускает прямой предметной визуализации. Жизнеспособные животные невиданной красоты, обитающие на архипелаге

5 Подробнее см. мою статью «Проблема времени у Канта, Даниила Хармса и Чжуан-цзы» (Секацкий 2016б).

6 Из цикла «Летние и осенние стихи о лете, зиме и осени» (Пылькин 2005, 25).

поэзии, не мозолят глаза, а дышат в затылок — таков способ выживания хронохимер.

Мы опирались на сухие плечи  
Больных столов и выброшенных стульев,  
Но было несколько минут — под вечер  
Заглядывало солнце к нам, сутулясь.

(Людмила Пуханова<sup>7</sup>)

Будь эти уродцы явлены воочию, они распугали бы постоянное-в-явлениях, — но они как бы одалживают друг другу свое зрение, присутствуя не воочию, а вприглядку. Именно этот способ присутствия, превосходя стабильную человекообразность восприятия, повышает хроноизмещение: поэзия и являет себя как иллюзион времени по преимуществу.

Эти мгновенные схватывания-без-фиксации, которые производит поэзия, могут служить моделирующей системой темпорального аутопоэзиса вообще. Огромный размах маятника способен найти странную зацепку — допустим, зацепиться за сопровождающий эпифеномен, который в результате повторения становится знаком. И приключения самокопируемых молекул в белковых оболочках — это тоже своего рода поэзия, строжайшим, но необходимым редактором которой выступает ДНК.

В этом-то все и дело: тератология живого, если сопоставить ее с выводком хронохимер, порождаемых собственно поэзией, поэзией опусов подвергается более жесткой редакции. Индивидам в белковой оболочке не удастся дышать украдкой, дышать ворованным воздухом, — и все же интуиция Мандельштама (например, в стихотворении «Ламарк») достойна восхищения:

Мы прошли разряды насекомых  
С наливными рюмочками глаз.  
Он сказал: природа вся в разломах,  
Зренья нет — ты зришь в последний раз<sup>8</sup>.

Еще одна особенность пробного, нерегулярного времени, особенность, которая хорошо поддается иллюстрации на примере поэзии, — это поглощение разнородных фрагментов происходящего и укрупнение квантов времени. Ведь что такое минимальный поэтический кирпичик, который можно было бы назвать «поэтемой», поскольку слово поэма уже занято? Этот квант пойманного (украденного) времени представляет собой цепочку слов максимальной длины, не допускающую промежуточной утечки образа или смысла. То есть это задержанное дыхание, та отметка глубины, которую может набрать искусный ныряльщик. Жемчуг поэзии и встречается только на определенных глубинах, а ее драгоценные камни измеряются в поэмах, как в каратах.

7 Пуханова 2004, 109.

8 Мандельштам 1994, 62.

Ворованный воздух стиха и задержка дыхания поэта характеризуют стихию поэзии и само поэтическое в каждом слое времени.

Поэзия стоит особняком во всей изохронии мира, отличаясь в этом отношении даже от музыки. Поэмы, и даже поэтемы, с которыми имеет дело поэт, насыщены одновременностью не только по способу полифонии и контрапункта, они характеризуются еще недоступным для «плавной музыки» мгновенным сопряжением разнородного. Возьмем еще одно стихотворение Александра Пылькина.

По всему видно, Георгу  
Нынче не бывать в небе.  
Заколов змея,  
Он ускачет в поле,  
Ярко-красный.  
«Конь свят тоже?» —  
Спросили дети, видя  
Как удалялся Георг смелый.  
Они нашли змея  
И, верно,  
Он был повержен<sup>9</sup>.

Что можно сказать об устройстве этой удивительной поэтемы? Мы видим, как удерживается запрет передозировки прямой экспозиции, которая в своей спокойной возможности рассмотреть одно за другим не годится для поэзии. Здесь все реалии, и называемые, и подразумеваемые, — Святая Русь, непорочное (но с хитринкой) детство, удадь молодецкая, чисто поле, напрямую общающееся с небесами. Каждая из составляющих еще должна быть взята, схвачена в некоем ракурсе — так, чтобы присутствовать без представленности и все же быть узнаваемой, притом неожиданно узнаваемой. А работа узнавания должна быть проделана на всем скаку: конь свят тоже.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Кэрролл Ш. (2017) *Вечность. В поисках окончательной теории времени*. М.; СПб.: Питер (New Science).
- Мандельштам О. (1994) *Собрание сочинений в 4-х томах*. Т. 3. *Стихи и проза 1930–1937 гг.* М.: Арт-Бизнес-Центр.
- Пуханова Л. В. (2004) *До*. СПб.: Геликон Плюс; Амфора.
- Пылькин А. А. (2005) *Времена года (с прологом и эпилогом). Стихотворения*. СПб.: Геликон Плюс.
- Секацкий А. К. (2016а) «Проблема истины и безнаказанность познания». *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика*. Т. 16. № 1. С. 51–55.

<sup>9</sup> Из цикла «Летние и осенние стихи о лете, зиме и осени» (Пылькин 2005, 27).

- Секацкий А. К. (20166) «Проблема времени у Канта, Даниила Хармса и Чжуан-цзы». Секацкий А. К. *Философия возможных миров. Очерки*. СПб.: Лимбус-пресс. С. 335–356.
- Хайдеггер М. (1993) «Исток художественного творения». Хайдеггер М. *Работы и размышления разных лет*. М.: Гнозис (Феноменология. Герменевтика. Философия языка). С. 47–116.
- Хармс Д. (1997) «Сказка». Хармс Д. *Полное собрание сочинений*. Т. 3. *Произведения для детей*. СПб.: Академический проект. С. 175–179.
- Шпенглер О. (1998) *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*. Т. 1. *Гештальт и действительность*. Т. 2. *Всемирно-исторические перспективы*. М.: Мысль.

## SPIRIT OF POETRY AND ITS BODY

Alexander Sekatskiy

*PhD in Philosophy, Associate Professor of the Institute of Philosophy of the Saint Petersburg State University.*

**Address:** 7/9 Universitetskaya emb., St. Petersburg 199034, Russia.

**E-mail:** asekatski@mail.ru

**KEYWORDS:** *chronopoesis, inner time of phenomena, poetry and painting, Poesis of the Universe, spontaneity, the origin of the body.*

In this article, poetry is treated as the most important product of chronopoesis, which is spontaneous time production. In such a regard, a question is raised about the relationship between the soul of poetry (which itself is the light soul of the world) and its possible body, and a detailed comparison of poetry with the closest to it “formations of the spirit” — music and painting — is performed. As a result, the poem itself (opus) appears as a point of crystallization of the through poetic dimension of everything that exists and what is happening. Poetic techniques are considered here as operations within time itself, a kind of temporality combination that allows us to compare the experience of poetry with the modern physics. At the same time, the poetic intuition (and the intuition of the art as a whole) appear as demiurgical practices, the explicit development of which looks extremely promising.

In turn, poetry (as well as the art in general), being a symbolic production, can be considered as pure procedurality creating opuses, as well as the effects of poetic charm from one hand, and a product characterized by sustainability and reproducibility from the other hand. It might be, for example, an archive of created and acknowledged poems and a set of techniques that can be studied — at least in order to start with. At the same time, the body of poetry, like the body of music, is extremely plastic and flexible, it is subject to a variety of transformations, but it everywhere remains a refuge of the soul or, if you like, a universal ability of poetic grasp of the world.

The relationship of poetry with the body of everyday life, with the routine mode of presence does not imply any regularity — because poetry ends just where the predictable regularity comes into its own. Because of this, the transformative effect of art appears quite elusive: everything that is assigned to consciousness as a part of the sensorium, receives the status of nature — and loses the traces of its origin.

## REFERENCES

- Carroll S. (2017) *From Eternity to Here: The Quest for the Ultimate Theory of Time*. Moscow; St. Petersburg: Piter (New Science). (in Russian).
- Heidegger M. (1993) “Istok hudozhestvennogo tvoreniya” [Der Ursprung des Kunstwerkes]. Heidegger M. *Raboty i razmyshleniya raznyh let* [Works and reflections of different years].

- Moscow: Gnozis (Fenomenologiya. Germenevtika. Filosofiya yazyka [Phenomenology. Hermeneutics. Philosophy of language]): 47–116. (in Russian).
- Kharms D. (1997) “Skazka” [A Fairy Tale]. Kharms D. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 3. *Proizvedeniya dlya detej* [Complete Works. Vol. 3. Works for kids]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt: 175–179. (in Russian).
- Mandelstam O. (1994) *Sobranie sochinenij v 4-h tomah*. T. 3. *Stihi i proza 1930–1937 gg.* [Collected Works in 4 vol. Vol. 3. Poems and prose of 1930-1937] Moscow: Art-Biznes-Centr. (in Russian).
- Pukhanova L. V. (2004) *Do* [Before]. St. Petersburg: Gelikon Plyus; Amfora. (in Russian).
- Pylkin A. A. (2005) *Vremena goda (s prologom i epilogom)*. *Stihotvoreniya* [Seasons (with prologue and epilogue). Poems]. St. Petersburg: Gelikon Plyus. (in Russian).
- Sekatsky A. K. (2016a) “Problema istiny i beznakazannost’ poznaniya” [The Problem of Truth and the “Safety” of Knowledge]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika*. T. 16. № 1 [Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: Philosophy. Psychology. Pedagogy. Vol. 16. No. 1]: 51–55. (in Russian).
- Sekatsky A. K. (2016b) “Problema vremeni u Kanta, Daniila Harmsa i CHzhuan-czy” [Problem of time in writings of Kant, Daniil Kharms and Zhuangzi]. Sekatsky A. K. *Filosofiya vozmozhnyh mirov. Ocherki* [Philosophy of eventual worlds. Essays]. St. Petersburg: Limbus-press: 335–356. (in Russian).
- Spengler O. (1998) *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Bd. 1. *Gestalt und Wirklichkeit*. Bd. 2. *Welthistorische Perspektiven*. Moscow: Mysl’. (in Russian).

*The present study is a part of the project No. 16-03-00669, “Logos and Poesis: A Philosophical Hermeneutics of Russian Poetic Discours”, implemented with a financial support of the Russian Foundation for Basic Research.*

ESSE: Studies in Philosophy and Theology. Vol. 4. No. 2. 2019. P. 5–16.

© Alexander Sekatskiy 2019