

В. П. Раков

## БЕСФОРМЕННОСТЬ, ТОЧКА И ЧИСЛО В СТРУКТУРЕ РЕЛЯТИВИСТСКИХ СТИЛЕЙ

1. Речь идет о доструктурных элементах в составе стилей неклассического типа. Начнем с того, что бесформенность есть такой ингредиент телеологически сформированной структуры, без которого ее бытие невозможно. В ранее опубликованных статьях<sup>1</sup> мы предложили к использованию термин «меон», содержание которого разработано в трудах А. Ф. Лосева, в частности, в его книге «Философия имени»<sup>2</sup>. С этим концептом связан целый ряд значений, но в данном случае мы актуализируем одно из них, именно, указание на неструктурированное пространство, вовлеченное в словесную сплошность стиля. Собственно говоря, неизвестно, что здесь выступает в страдательной, а что – в победительной модальности. В системе изучаемых нами стилей происходит взаимодействие и борьба вербальных масс с их инаковостью, то есть как раз вот с этим самым меоном, из чего и складывается стиль как синтез того и другого в его процессуально-становящейся целостности.

В поисках более эффективных, нежели в классике, выразительных ресурсов литература Серебряного века обращает взоры, как писал А. Белый, «за грань оформленного»<sup>3</sup>. Это было знаком новой парадигмы художественного творчества, однако литературоведение весьма сонливо реагирует на значимость неструктурированного пространства в тексте; оно недооценивает феномен бесформенности и не изучает его в качестве содержательного и формального фактора эстетического высказывания. Тенденция невнимания к проблеме прослеживается, начиная с трудов Р. Якобсона, М. М. Бахтина<sup>4</sup> и кончая исследованиями современных авторов, размышляющих над вопросами художественного стиля<sup>5</sup>. И это при том, что тема *разрыва* и *пустоты* в речевом потоке была очерчена Ф. Ницше, А. Белым, Р. Бартом, М. Фуко и другими мыслителями и художниками как нельзя более ясно.

2. Для конкретности дальнейших размышлений приведем пример, где творческая установка автора на новый тип выразительности представлена во всей своей очевидности.

«. . . . .»

Удивителен я: одевают – в шелка, в кружева; и кокетливо вьются темнейшие кудри на плечи; и лоб закрывают – до будущей лысины; –

–Я–

– точно девочка.

Кудри откинута: –

– лоб изменяет меня; ротик – чуть-чуть увеличен; он – дернется полуулыбкой, лукавой, двусмысленной, а из бессонных глазенок, прищуренных, севши в круги, отемневших, огромнейших орбит, проступит глазами –

– празелень: страшная! –

– Локоны, платице, банты – личина: орангутан приседает за ней!

. . . . .»

Поскорее ему котелок,  
Поскорее ему сюртучок  
И суконные тонные брючки:  
Засовывать ручки!  
. . . . .»<sup>6</sup>

Прежде всего бросается в глаза оригинальное начало эстетического речения: приступ к делу положен не словом, а – отточием, знаменующим доструктурный генезис вербальных средств, следующих за этой символизацией. Не лексическая предметность или – на другом, высоком языке – Логос залегают в основании стиля, но нечто бесформенное, не лишённое, впрочем, значения, которое воспринимается нами как энигматическое. Этот же компонент завершает текст, успевая на своем пути к конечному пункту разрушить стилевую сплошность («тесноту», как выражался Ю. Н. Тынянов) и дать рождение катрену, по форме вполне

традиционному. Таким образом, словесные массы охвачены точечными рядами в начале и в конце фрагмента. Их присутствие мы видим также в глубине текста, в позиции его срединности, что, конечно же, обнаруживает композиционно-регулятивные функции этих символов.

3. Только что мы произнесли термин «генезис», связав его с возникновением слова, которому предшествует точечная оформленность страничного пространства<sup>7</sup>. Точка пророчествует о будущем тексте. Когда же она оказывается в ситуации завершения, то обретает качество смыслового пульса в постсловесном неисследимом, в том мареве, которое расстилается за пределами речевой выразительности.

4. Теперь зададимся вопросом: если точка и ее множественность выступают в роли основности текста, то нет ли некоего фактора, который был бы каузальным аргументом в пользу самого бытия точки? Бесспорно, такой фактор имеется. Ведь, рассуждая логически, можно сказать так: поскольку существует нечто, в данном случае – точка, то должна быть и ее *инаковость*. Мы имеем в виду не какое-то не знакомое нам понятие, а как раз вышезафиксированную бесформенность. Она и есть та *безосновная* просторность, где возникает точка. Строго говоря, мы имеем в виду *пустой меон*, на фоне и в глубине которого находит свое место обсуждаемый знак.

5. Введение точки в мареву бесформенности преобразует ситуацию. Меон от этого не становится структурой, но вынужден быть позиционированным и соотнесенным с центром, роль которого берет на себя точка. То, что произошло, может быть показано с привлечением «Черного квадрата» К. Малевича. На полотне изображена просторность бесформенности. И сам художник, и его почитатели, в том числе и нынешние, говорят и пишут, что картина выражает идею неких потенций, способных эволюционировать в формы воплощения замыслов творящей личности. Но вот на стадии бытия воспроизведенного меона нет никаких морфологических и структурных показателей, содержащих в себе не иллюзорную, но вполне обоснованную надежду на развертывание

творческих упований. Точка же есть символ реальных надежд на успех. Она демонстрирует способность к переходу в известную множественность, что означает экспансию ею топографического безграничья. С другой стороны, само это пространство как бы свертывается в точку, чтобы источаться из нее. Следовательно, бесформенность и точка нуждаются друг в друге, заставляя осмысливать их в неразрывном единстве<sup>8</sup>.

6. Этот вывод сулит исследователю продвижение к пониманию конфигуративной специфики стиля, управляемого довербальной его областью. Но сейчас необходимо сделать следующий шаг, могущий приблизить нас к уяснению импульсов, исходящих от того, что мы назвали бы элементами геометрической оформленности меона.

В наших ранее опубликованных работах говорилось о взаимодействии точки с вербальным уровнем эстетического высказывания и о погруженности последнего в пространство смысловой дали. С точкой мы связывали идею космичности как первопринципа новых стилей. И это находит поддержку со стороны эстетики, в частности, античной, когда она стремилась создать космологическую поэтику в виде учений Левкиппа и Демокрита. Указанная традиция, обогащенная представлениями Аристотеля и Плотина о *числе*, в наше время нашла свое развитие в трудах А. Ф. Лосева<sup>9</sup>.

7. Как-то один из друзей мыслителя задал ему вопрос: «Что такое точка?», на что тот «ответил очень неожиданно и оригинально: «Это есть бесконечность, данная как неделимый факт». – «А что такое бесконечность?» – продолжал вопрошатель. Ответ гласил: «Это есть любое конечное число, взятое как принцип становления»<sup>10</sup>

8. Вспомнимся в приведенный текст А. Белого. Мы отметили, что он начат отточиями, но всякий раз, когда они повторяются в пространстве фрагмента, количество точек – неодинаково. Иначе говоря, речь идет об индивидуализированных контекстных ситуациях, выражаемых с помощью чисел. В свое время нами изучался вопрос о миметическом потенциале синтаксических знаков. Теперь пора сказать о таком же свойстве

математических категорий, внедряемых художником в стилевую ткань произведения. Этот вопрос чрезвычайно сложен, и здесь мы затронем его лишь в самом общем плане.

Очевидно, что, если знак заряжен возможностными энергиями, о чем уже сказано, то с собственно вербализованным текстом он находится не в формальной, а в органической связности. Таким же образом обстоит дело и с числом, выраженным точечным множеством. Оно, то есть число, должно пониматься «не как голая и механически-безжизненная схема, но как жизненно трепещущая структура»<sup>11</sup>. Но в чем трудность понимания в такой форме представленного числа?

Вероятно, прежде всего в том, что знаки его воплощения вполне условны: ведь точка – всего лишь символ ничтожности, о содержании которой мы мало что знаем. И все же ничтожность, что бы о ней ни говорилось, не может быть исключена из сферы неких, хотя бы абстрактных, денотатов, создающих известное ноологическое поле. Лосев написал так: «Смысл не есть, но значит»<sup>12</sup>.

Традиционная поэтика, до сих пор не избавившаяся от вируса позитивизма, может усмотреть в нашем подходе к новым стилям признаки энтропийности и даже лирики, как полагал, например, М. Л. Гаспаров<sup>13</sup>. Однако реальность состоит в том, что текст А. Белого включает в свою составность точечное множество в качестве числового компонента стиля. При изучении морфологии телеологически организованных структур пренебречь этим явлением невозможно. Но – продолжим наш анализ.

Несколько ранее мы занимались исследованием лексической морфности текстов релятивистского типа. Их составность далека от однообразия, будучи образованной как из языковых единиц с отчетливо манифестированной семантикой, так и с помощью вербальных средств «заумного» характера. К настоящему времени накопилась труднообозримая специальная литература, где тематизированы актуальные проблемы новой поэтики. Одна из них связана с тем, что передается термином *hile*<sup>14</sup>. Его

содержание объемно, но главное, что нужно знать, заключается в причастности гилетической сферы – меону. До сих пор мы говорили о так называемом *пустом* меоне, гилетическое же дает пример морфной его специфики. Такой морфностью могут быть звуковые комплексы «заумного» характера, что так любили некоторые футуристы<sup>15</sup>, а также синтаксические построения, где каждое слово понятно, а вот высказывание в его целом пребывает в состоянии семантической затемненности.<sup>16</sup> И все же такого рода речения, в отличие от слепого меона, обладают определенной дозой смысла, хотя и находятся, по выражению Лосева, «вне окончательной интеллектуальной явленности и очерченности»<sup>17</sup>.

9. Подобным же образом может быть понят и числовой уровень стиля. При этом заметим, что не только релятивистская поэтика, следуя принципу «стыдливости формы», дает названный уровень не прямо, но прикровенно. В классике мы также встречаем намеренную «скромность», что свойственно традиции, идущей из древности с ее, в частности, мистическим и художественным восприятием жизни чисел. Так что начала и концы в культуре нередко совпадают в своих тенденциях. Поэтому, имея в виду тот ряд чисел, с которым мы сталкиваемся в новой поэтике, правомерно говорить об их соответствии «так называемым "негомогенным" числовым комплексам архаических культур и некоторым современным (архаизирующим) попыткам семантизации чисел в мифопоэтических построениях литературы и искусства»<sup>18</sup>.

10. Итак, сейчас можно формулировать следующее. То, что бесформенность залегает в основе релятивистски организованного стиля, нам ясно, как ясно и то, что точка выступает в качестве инаковости по отношению к ничтожности. Этот синтаксический символ, вводимый в меональную просторность, заставляет ее стать измененной – уже в системе неких оптических координат. Умножающая себя точка охватывает стихию неисследимого, разрушая непрерывность длительности и привнося в ее бытие известную упорядоченность. Меон, таким образом, предстает не в

своей слепой, но числовым способом организованной форме. Однако понятно и то, что точечные ряды несут в себе содержание, не избавленное от признаков смутности и, следовательно, не доведенное до стадии логической прозрачности.

11. Теперь спросим себя: каков эффект числовых ингредиентов стиля и в какой степени этот эффект отражает художественную специфику творчества? Перефразируя Лосева, можно поставить вопрос и так: «Каково отличие словесно-эстетической стильности от "точечного множества"»? <sup>19</sup>

Ответ на эти вопросы подразумевает знание исследователем научного контекста эпохи. Серебряный век живет в атмосфере релятивистских воззрений, а теория относительности вызывает ажиотажное любопытство в кругах интеллигенции того времени. Идеи Г. Кантора также были хорошо известны в университетской среде России<sup>20</sup>, его теория множеств<sup>21</sup> горячо обсуждалась не только математиками, но и гуманитариями, в частности, символистским сообществом<sup>22</sup>.

12. Литературные стили новой формации возникли на острие методологических исканий мыслителей и художников, и эта сторона дела ждет своих исследователей. Что же касается вышесформулированных вопросов, то наш ответ на них здесь будет по необходимости кратким.

Прежде всего, представляется бесспорным приятие А. Белым идей Г. Кантора. Для писателя, стремившегося расширить границы текста, это было желанным сюрпризом: ведь «учение о множествах есть учение о некоторой несомненной идеально-оптической фигурности»<sup>23</sup>. В поэтологической системе Белого оптика стиля играет важнейшую роль, начиная от внешнего его устройства и кончая глубинными, в первую очередь, миметическими особенностями.

Художественный мир произведения в его сложной структурности строится с привлечением созидательных ресурсов числа; именно оно «вообще лежит в основе всякой раздельности и всякой расчлененности, поскольку если нет числа, то нет и никакого перехода от одного к другому, а

есть только нераздельный и нерасчлененный беспросветный туман неизвестно чего»<sup>24</sup>. У Белого число – гилетично; оно брезжит, мерцает смыслом, не доводя его до ступени чувственной достоверности, потому что точечная множественность – не искусство, «а математика, потому что и здесь, "глядя на" оптическую идеальность, конструируется в сознании все же не сама эта оптическая идеальность и уже давно не ее выражение, а концентрируется отвлеченный смысл взаимоотношения элементов множества»<sup>25</sup>. Но что это значит? Понимать ли это так, что бесформенность, осваиваемая точечным наступлением, остается вне эстетической значимости, являясь каким-то инородным ингредиентом в органической ткани стиля? Нам хотелось бы высказать следующие соображения.

13. Космичность как принцип морфологической организации стиля предполагает онтологическое условие, без которого не осуществимо никакое телеологически явственное построение. Речь идет о том, что «всякая точка возможна только в том случае, когда она мыслится на общем и уже внеточечном фоне»<sup>26</sup>, каковым в литературном произведении следует признать стихию неисследимого и разбросанную в ней словесную предметность. Такая картина текста прямо указывает на разные степени образной насыщенности и «уплотненности» речевой ткани произведения. Одни участки текста образно-предметны и живописны, другие же – менее интенсифицированы<sup>27</sup>. Однако теоретическая поэтика вовсе не намерена превозносить ценность первого типа высказывания – за счет второго. Напротив, она пытается уяснить роль самых разнообразных средств выразительности. Лосев, например, выдвинул плодотворную типологию, в которой, наряду с живописной, найдено место и для «образности нулевой или близкой к нулю»<sup>28</sup>. И все это встречается не в каких-то художественно посредственных писаниях, а – в гениальных творениях литературы.

14. Как известно, вопросы аритмологии сильно занимали Белого, поэтому наше восприятие нулевой образности в аспекте ее ритмической функциональности можно считать приближенным к интересам писателя.



Надо ли оговаривать, что аниконизм в данном случае мы связываем не со словом, а – с числом, данным в точечной схемности. Заметим также, что эту схемность мы трактуем «не только в безусловном и неподвижном смысле, но обязательно в виде становления»<sup>29</sup>, подобно тому, как это наблюдается в работе дирижера, отсчитывающего безмолвные такты следующей за ними мелодии. Музыка, следовательно, начинается в молчании, в «красноречивом молчании»<sup>30</sup>, в котором художник слышит «"несказуемый сказ" <...> неизреченный и несравненный»<sup>31</sup>, сказ, спроецированный на «*tabula rasa* – неисписанный белый лист: несказуемое переживание»<sup>32</sup>. Автор, этот «композитор языка»<sup>33</sup>, слышит и видит создаваемый им текст, страницы которого являются источником лоном безмолвия и звука, образов, тайных смыслов и глубин их небытия. Белый лист – арена встречи логосного света и мглы, бесплотного и морфного, структурированного и того, что размыто меоном. Из этого богатства возникает телеологически организованная ткань стиля, несущая на себе печать не одной, а многих логик, постижение которых возможно лишь на основе *антиномического* обозначения их единства, вроде таких формул, как «"неслитно соединены" и "нераздельно разделены" и т. п.»<sup>34</sup>. Ныне пришло время адекватного изучения релятивистской поэтики...

## Примечания

<sup>1</sup> См., напр.: Раков В. П. Меон и стиль // Anzeiger für slavische Philologie. Graz (Austria), [1999]. Bd. 26; он же. – (...) + а etc(К теории языкового кванта) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовск. сб. научн. тр. Иваново, 2004. Вып. 6 и др.

<sup>2</sup> См.: Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1990.

<sup>3</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 332.

<sup>4</sup> Об этом см.: Раков В. П. Языковой квант в системе релятивистской поэтики // Научно-исслед. деятельность в классич. ун-те: ИвГУ – 2004. Материалы научной конференции 3-5 февр. 2004. Иваново, 2004. С. 245-246.

<sup>5</sup> См., напр., итоговое определение стиля, где *ничтожность* или бесформенность не включены в составность этой дефиниции: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1. С.456.

<sup>6</sup> Белый А. Крещеный китаец // Белый А. Серебряный голубь. Повести, роман. М., 1990. С. 572.

- <sup>7</sup> О порождающих энергиях точки см.: *Раков В. П.* Стиль как чудо: точка (Материалы к теме) // Русский язык, литература и культура в современном обществе. Иваново, 2002; *он же.* О морфологии релятивистских стилей. – В печати.
- <sup>8</sup> Этот аспект проблемы исследован Р. Геноном. См.: *Генон Р.* Символика креста / Пер. с франц. М., 2004. Глава XVI. Отношение точки и пространства. С. 101-105.
- <sup>9</sup> См.: *Данцев А. Ф.* Лосев. М.- Ростов-на-Дону, 2005. С. 29 и далее.
- <sup>10</sup> *Спиркин А. Г.* О личных встечах и беседах с А. Ф. Лосевым // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 335.
- <sup>11</sup> *Гамаюнов М. М.* К учению А. Ф. Лосева о музыке как «жизни чисел» // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М., 1991. С. 102.
- <sup>12</sup> *Лосев А. Ф.* Логическая теория числа // *Вопр. филос.* 1994. № 11. С. 88.
- <sup>13</sup> Эта позиция изложена им в редакционном отзыве «Известий РАН (Серия литературы и языка)» на нашу статью «Апофатика литературно-художественного стиля.» Рукопись // Архив автора настоящей работы.
- <sup>14</sup> ...популярном в европейской, в том числе и русской, философии XX столетия. О происхождении и семантике термина см.: *Кудрин В. Б.* Учение А. Ф. Лосева о гилетическом числе // *Вопр. филос.* 2005. № 8. С.169.
- <sup>15</sup> ...и что, впрочем, не мешало А. Ф. Лосеву, как и П. А. Флоренскому, видеть в подобных комплексах «задатки иных оформлений смысла, где он более проявит себя в качестве смысла» (*Лосев А. Ф.* Философия имени. С. 73). Этот филологический оптимизм находит оправдание в самом предмете изучения, а также в современном языке познания с его плюралистическими стратегиями и «символическим обменом». Подробнее и специально об этом см.: *Кудряшова Т. Б.* Онтология языков познания. Ч. 1,2. Иваново, 2005.
- <sup>16</sup> См.: *Раков В. П.* Филология и культура. Иваново, 2003. С. 31-34.
- <sup>17</sup> *Лосев А. Ф.* Методологическое введение // *Вопр. филос.* 1999. № 9. С. 79.
- <sup>18</sup> *Троицкий В. П.* О неединственности натурального ряда чисел (Кантор plus Лосев) // *Вопр. филос.* 1994. № 11. С. 138. Подробнее см.: *Топоров В. Н.* Числа // Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 629-631.
- <sup>19</sup> *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А. Ф.* Форма. – Стиль. – Выражение. М., 1995. С. 498.
- <sup>20</sup> См.: *Троицкий В. П.* Указ. соч. С. 138.
- <sup>21</sup> См.: *Кантор Г.* Труды по теории множеств. М., 1985. На русский язык исследования ученого впервые были переведены и напечатаны в кн.: Новые идеи в математике. СПб., 1914. Сб. 6.
- <sup>22</sup> См., напр.: *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 198; *Он же.* Начало века. М., 1990. С. 299.
- <sup>23</sup> *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. С. 499.
- <sup>24</sup> *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. М., 1988. С. 106.
- <sup>25</sup> *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. С. 499.
- <sup>26</sup> *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. С. 107.
- <sup>27</sup> Подробно об этом см.: *Раков В. П.* Новая «органическая» поэтика (Филологический аспект) // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г. Н. Пospelова. М., 1999. С. 146-147, 152.
- <sup>28</sup> *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка // *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. М., 1982. С. 415.
- <sup>29</sup> *Там же.* С. 417.
- <sup>30</sup> *Белый А.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 109.
- <sup>31</sup> *Там же.*
- <sup>32</sup> *Там же.* С. 108.

---

<sup>33</sup> *Белый А.* Как мы пишем // Белый А. Кубок метелей: Роман и повести-симфонии. М., 1997. С. 763.

<sup>34</sup> *Бычков В. В.* Выражение невыразимого, или иррациональное в свете ratio // *Лосев А. Ф.* Форма – Стиль – Выражение. С. 898.