

В. П. Раков

ЧИСЛО В СОСТАВЕ СТИЛЕЙ РЕЛЯТИВИСТСКОГО ТИПА

1. Изучение релятивистских стилей вскрывает в их морфологии целый ряд ингредиентов, до сих пор не удостоенных исследовательского внимания. Это, во-первых, – бесформенность как неотъемлемый признак телеологически выстроенной структуры эстетического высказывания. Во-вторых, тесно с этим компонентом связанная невербальная сфера, которая располагает, тем не менее, определенной системой знаков или символов, указывающих на дословесные моменты стиля.

2. Названные компоненты поэтики остаются для многих филологов русистов как бы несуществующими, поэтому новаторские литературные произведения Серебряного века и ныне анализируются с помощью таких методов, которые прочно укоренены в традиционной науке с ее пристрастием к риторико-классическим способам мышления. В наших работах много писалось об этом¹.

3. Для ясности дальнейшего изложения будет полезным хотя бы краткий комментарий к вышеупомянутым концептам. Что такое «бесформенность» и почему этот термин вовлекается нами в дискурс, где речь идет о стиле или стилях, по определению исключая самое возможность какой-либо аморфности, неопределенности, смутности и вообще всего того, что противоречит логичности, внятности смысла и его структурированности?

Ответ на этот вопрос сопряжен с пониманием сущности переворота, пережитого литературой в начале XX столетия. Отвлекаясь от множества характеристик исторического сдвига, выделим одно качество художественной речи, явившееся принципиально новым в поэтологической системе творчества. Мы не хотим сказать, что литература дотоле не была знакома с чем-то подобным. Напротив, Л. Стерн и немецкие романтики предложили такие принципы конструирования наррации, которые к XX столетию приобрели черты бурно развивавшегося и, наконец, целиком осуществившегося проекта.

4. Прежде всего мы говорим о стратегиях повествования, в соответствии с которыми художественная речь утрачивает свою *сплошность*, литература же вступает в такую стадию развития, где абсолютизация принципа монолитности уступает место методологии дискретности стилей с допущением в их устройении лакун и разрывов. Образующаяся при этом пустота или вакуум в составе эстетического речения есть знак беспредельности, на фоне которой распростерты вербальные средства выразительности. Провалы или, как называла их М. Цветаева, «бездны» в структуре стиля глубоко содержательны, и они могут располагаться не только *между* слов высказывания, но и предшествовать ему, а также охватывать его финальную часть. Тут необходимо фиксировать торжество безначальности и бесконечности как смысловой, так и формальной специфики стилей нового типа. Таким образом, описываемые выразительные формы соединяют в себе словесные, до- и постсловесные материалы. Можно сказать и по-другому: в составе новых стилей мы имеем дело со структурными и сверхструктурными элементами. Последние удобно обозначить термином «меон», заимствованным из научного языка А. Ф. Лосева.

5. Меонально-логосное единство, взятое на уровне устройства художественной речи, определяет новизну нетрадиционной поэтики, сущность которой проявляется в том, что формой и содержанием произведения здесь полагается не только то, что получило образно-картинный лик, но и то, что лишено его, но без чего, однако, теперь немислимы ни бесплотная идея, ни морфно представленная ее оболочка. Из всего многообразия относящейся сюда проблематики мы избрали для исследования такие ее аспекты, которые не нашли должного освещения в науке. Нас будет занимать тема *числа* в срезе его выразительных функций.

6. Начнем с того, что рубеж XIX-XX вв. представляется своеобразной встречей разных стилевых формаций. И если смотреть на дело с позиций того, как литература манифестирует принцип *самопонимания*, то необходимо сказать следующее.

Философия стилей классического типа остается верной себе: она, как и ранее, культивирует семантическую и живописную густотность слова, а также его сплоченность и сплошность как онтологическое свойство высказывания. Новая же поэтика позволяет себе операцию *разрыва* и *сгиба* текста, что дает эффект его *змеения* на поверхности страницы. Это влечет за собою определенные следствия, выражающиеся в том, что сама процессность стиля повелевает его временной природе уступить место «теме расположенности и структуриации»². В результате создается такой дискурс, где «соединяются неструктурированные способности воспроизводства смысла и семантические позиции говорения»³.

7. Числовая специфика проявляется как в классических, так и в новых стилевых моделях. И там, и тут много своеобразия, о котором мы имеем довольно абстрактные представления.

8. Учение пифагорейцев интересно для литературоведов тем, что в нем число трактуется, во-первых, как первообраз, во-вторых, с позиций его творческой активности, в-третьих, такой активности, которая, в результате, переходит в телесно-вещественную и структурированную явленность. При дифференцированном подходе к объекту, в частности, филологическому невозможно обойтись без понимания созидательных ресурсов числа. Развивая античную традицию, А. Ф. Лосев пишет, что 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 туман неизвестно чего»⁴.

9. Так и в литературном произведении, где все пронизано присутствием первообраза или архитектурной формы. В сознании М. Волошина, поэта и знатока русской и европейской культур, мысль о моделирующей энергии числа выглядит несравненно более убедительной, нежели в наших дискурсивных пассажах. В сонете «Два демона» он писал:

Я дух механики. Я вещества

Во тьме блюду слепые равновесья,
Я полюс сфер – небес и поднебесья,
Я гений числ. Я счетчик. Я глава.

Мне важны формулы, а не слова.
Я всюду и нигде. Но кликни – здесь я!
В сердцах машин клокочет злоба бесья.
Я князь земли! Мне знаки и права!

Я друг свобод. Создатель педагогик.
Я инженер, теолог, физик, логик.
Я призрак истин сплавил в стройный бред.

Я в соке конопли. Я в зернах мака.
Я тот, кто кинул шарики планет
В огромную рулетку Зодиака.⁵

Если бы в учении Пифагора числа понимались механически, то есть как нечто такое, что просто залегает в основе тел, предметов и каких-то явлений природы, и если бы этим их значение исчерпывалось, то для литературоведов и эстетиков ценность доктрины не была бы сколько-нибудь высокой. На самом же деле плодотворность идей философа сказывается до сих пор – и во многом благодаря тому, что числа воспринимались им с позиций их *порождающей* энергии, причем не слепой, но – эстетически телеологичной. *Исхождение всего* – из единицы как причины. Из числового лона происходят точки, «из точек – линии; из них – плоские фигуры; из плоских – объемные фигуры; из них – чувственно-воспринимаемые тела»⁶ и так далее, вплоть до космоса и его стихий, как-то: свет и тьма, холод и жар, сухость и влажность и неисчислимое другое.

10. Мы не раз писали о космологической поэтике Левкиппа и Демокрита, где литературные произведения осмыслены с точки зрения их атомарной природы. Атомы – это буквы и слова, слагающиеся в трагедию и комедию.

Однако в основе указанных формообразований залегает опять-таки число. Лосев подчеркивает, что оно глубже и содержательнее «непосредственно данной качественности» вещей, являясь «принципом их фигурного строения»⁷. Это замечание исследователя очень важно, оно сосредоточивает наше внимание на моменте *очерченности* материальной предметности, в глубине которой таится регулятивная модель вещи. Когда мы узреваем эту глубину и другой ее полюс, именно, явленность предмета, то между данными пунктами можно полагать некую интенцию, которую мы назвали бы миметической. Ведь образ в искусстве как раз и есть итог миметической энергии этой самой первообразной модели. Рассказывают, что «пифагореец Эврит, рассматривая всякую вещь как число, изображал ее в виде камешков, определенным образом расположенных. Так он изображал человека, любое живое существо, растение и пр.»⁸ Не тем ли же занимается поэт, использующий в своей работе, естественно, не камешки, а нужные ему слова? Ведь он, как художник, располагает их не как попало, но – таким образом, чтобы их композиция находилась в смысловом соответствии с числовым первообразом, а изображение походило бы на имеющийся в виду чувственный объект (вещь или живое существо). Само собой разумеется, что созданное художником произведение восходит к таинственным основам чисел и потому насыщено символическим содержанием, не поддающимся логике профанного языка. Поэт Серебряного века говорит об этом так:

Средь чисел всех милей мне цифра – два.
То – лебедь белая средь темных знаков,
Цветок душистый средь поникших злаков,
На длинном теле сфинкса голова.

Земля и небо – оба естества –
В ней слиты тайной всех лучей и мраков.
Она – обетованья вечных браков,
И там, где дышит жизнь, она жива.

В ней таинство зачатья и порока,
В ней отдых от единого добра.
В ней веры и сомнения игра,
В ней пестрый шум и разноцветность рока.

Она – достойный образ божества,
Языческая лебедь – цифра два ⁹.

11. Бросается в глаза несколько особенностей приведенного текста. Его содержание облечено в *фигурный* образ «цифры 2». Не теряя признаков математической *знаковости*, число уподоблено *белой лебеди* – среди других, от нее отличных, «темных знаков». Вершина цифры – голова сфинкса. Мотив *изгиба* трансформирован в *лебединость* длинного тела, а также в образ «попавших знаков». Далее следует разнообразная и от строки к строке нагнетаемая антиномичность эйдологии, что дает повод говорить о ее содержательной *кривизне*, которая, наконец, замкнута последней строкой, где, как и в первой, завершающим элементом является число – «цифра два».

Кажется, что в лежащем перед нами стихотворении присутствует многое из того, что характерно и для новых стилей. В самом деле, разве только что мы не сказали о фигурности, изгибе или кривизне, наблюдаемых в анализируемом тексте? И разве в этих совпадениях нельзя усматривать той мысли, что между классикой и релятивистской поэтикой есть очевидные пункты схождения, заставляющие критически реагировать на популярный ныне тезис об историческом разрыве между литературными эпохами? И все же это – не новая поэтика! Ведь очевидно, что здесь мы имеем дело с классическим образцом стихотворной формы – сонетом. Его лексический строй монолитен, а синтаксис грамматически аргументирован, почему нет даже и намека на то, что именуется *открытой формой*, этим ключевым признаком релятивистской поэтики. Однако мы были бы педантами, если бы пренебрегли неким потенциалом неклассической парадигматики стиля. Признаки такой новизны

уже отмечены нами, и они связаны с моментом фигурности – пока еще только на уровне содержания, представленного в традиционном эстетическом оформлении.

12. Перевороты в области искусства – явления противоречивые, причины чего можно видеть, отчасти, в том, что стили, по своей природе, и это известно, обладают многоуровневой структурой, слои которой далеко не всегда и вовсе необязательно претерпевают изменения в тех случаях, когда, например, меняется миметическая стратегия или какое-то звено в их морфологии. Асимметричность динамических аспектов истории литературы заявляет о себе весьма часто. В ситуации Серебряного века уместно, например, назвать В. Набокова, творческое мышление которого имеет несомненные черты методологического плюрализма, сильного пристрастия к чуду как сюжетной и психологической неожиданностям, однако формы стилевой выразительности, в большей их части, остаются у писателя типологически приближенными к традиционной поэтике. Художник, как известно, любил романы А. Белого, но считал их «нечитабельными».

13. Вышесказанное – не новость, тем не менее, оно необходимо нам, чтобы сформулировать мысль об одном из качеств релятивистских стилей, делающих эти образования именно такими, в которых принципы новой поэтики нашли высокую степень реализованности. Речь идет о моменте разрыва монолитности эстетического предложения и о насыщенности его тела лакунами бесформенности, естественным образом корреспондирующей а) со сферой дотекстового пространства и б) с беспредельностью того, что расстилается за границами морфно состоявшегося предложения. Само собой разумеется, что указанные области находятся вне эйдологической воплощенности, и тут можно назвать причины этого. Во-первых, установка художника заключается в том, чтобы уйти от логосно-гомогенного принципа формирования эстетического высказывания и вовлечь в него *инаковую* стихию, которая способствовала бы обогащению содержательной части предложения – за счет *бесформенно-невыразимого*. Вторым волевым устремлением выступает желание творца

обрести свободу текстового поведения и потому сделать ставку на активную роль синтаксиса в деле созидания конструктивных основ стиля.

14. В наших работах многократно анализировалась новая поэтика¹⁰, и мы подчеркивали элементы небывалости в ее структуре. Так, было сказано, что логосные ингредиенты стиля и то, что оставлено за горизонтом формы, существуют не сами по себе и не в отрыве друг от друга, а в тесном единстве как словесный текст (морфность) и его мнимость. Но что значит последняя и нужно ли историку стилей задумываться над этим?

Ответ может быть одним – утвердительным. Здесь мы избежим длительной процедуры, связанной с его обоснованием. Заметим лишь, что область упомянутой мнимости или ничтожности мы полагаем как содержательную и регулятивную компоненту стиля. Более того, именно с нею приходится считаться, когда требуется уяснить сверхструктурную зону художественного произведения, где имеется в виду так называемая «архитектоническая форма» (М. М. Бахтин) или «первообраз» (А. Ф. Лосев), которые никак не отягощены признаками внешней очерченности. Однако их энергия присутствует во всех порах инструментально осуществленного творения и дает о себе знать в виде «струенья, сквоженья» (М. Цветаева). Для подлинной поэзии наличие такого качества, может быть, важнее, чем морфные средства выразительности, потому что первое – уникально, тогда как вторые – вариативны. Оговорим и то обстоятельство, что сверхструктурный первообраз непосредственно причастен телеологичности стиля, являясь ее каузальной основой.

15. Когда говоришь о сверхструктурных принципах стиля, впервые и с необыкновенной глубиной разработанных А. Ф. Лосевым¹¹, то видишь, как на лицах позитивистски настроенных коллег появляется скептическая улыбка: о чем-де можно здесь думать, ежели нет *предмета* для размышлений? Филолог с такой школой мысли вряд ли может быть призван для решения возникающих перед нами задач.

16. Сочетание морфного и ничтожного в стиле не должно вводить нас в смущение. В истории культуры подобные когнитивные ситуации возникают

не впервые. Мы намеренно не привлекали соответствующие тексты восточной философии и обращаемся, как и выше, к европейским, в частности, античным теориям.

Тема единства зримой вещественности мира, а также возможность его метафизического созерцания были тонко прочувствованы Пифагором. Он хорошо осознавал необходимость переключения того и другого в план, как сейчас бы сказали, дискурсивного изучения, для чего использовал целый ряд приемов, чтобы не спугнуть своих слушателей. Одним из таких методических средств он считал медленный и постепенный перевод внимания от морфного «к созерцанию вечного и сродного ему бестелесного»¹². С этой целью «он обращался к математическим и иным предметам рассмотрения, лежащим на грани телесного и бестелесного (эти предметы <...> плотности не имеют, как все бестелесное) <...> Подводя с помощью такого приема к созерцанию истинно сущего, он дарил людям блаженство, – для этого и нужны были ему математические упражнения»¹³. В другом месте говорится, что первообраз и первоначала не поддаются ясному изложению, и выход из этого затруднения видится в обращении к числам. Тут берут пример с учителей грамматики. Ведь именно они, желая передать звуки и их значение, прибегают к начертанию букв и на первой стадии обучения говорят, будто это и есть звуки, а потом уже объясняют, что буквы – это совсем не звуки, а лишь средство, чтобы дать понятие о настоящих звуках¹⁴.

Эти суждения мыслителя для нас очень важны. В них провозглашается (1) актуальность того, что находится за границей материального, а также подчеркивается (2) жизненная и эстетическая значимость бестелесного, обладающего гедонистическим, наслажденческим эффектом. Наконец, скажем и о том, что описываемые интеллектуальные операции находятся (3) в органической связи с изучением языка, где позволительно, (4) говоря об одном, иметь в виду другое, то есть строить свою речь на основе ее *символического* потенциала.

Собственно говоря, в поэзии мы видим то же самое, поскольку в эстетизированной речи изображается не только телесно-вещественная картинность жизни, но дается и ее смысловое наполнение, причем мысль выражается отнюдь не прямо, но – прикровенно, охватывая такие ее моменты, которые указывают и на некое *иное*, не именуемое, но питающее сферу невыразимого. Оно-то, невыразимое, и приводит в восторг, порождая чувство наслаждения.

17. Вышесказанного достаточно, чтобы продвигаться дальше, непосредственно к релятивистским стилям, взятым в числовом срезе. Для начала полезно напомнить общеизвестное, именно, неподдельный и специальный интерес как символистов, так и писателей футуристического круга, к вопросам математических оснований и закономерностей творчества. О символистах, в частности, об А. Белом и его реакции на теорию множеств Г. Кантора, в каких-то аспектах совпадавшей с поисками новой оптики и морфологии стиля автора «Петербурга», нам уже доводилось писать¹⁵. Что же касается футуристов, то и здесь открывается широкое поле для теоретико-литературных штудий. Приверженность математическим идеям, соединенным с методологией художественного творчества, характерна, например, для В. Хлебникова и связана, по словам исследователя, с «его «ниначтонепохожей харизматичностью». Ученый пишет еще и так: «Что-то самое существенное, интегральное в нем трудно осознается из-за особого размаха его «ориентиров» – от Пифагора и Ашоки до Лейбница и Минковского <...>»¹⁶. Будем лапидарны и лишь напомним, что поэт интенсивно размышлял над «математическим пониманием истории»¹⁷; его глубоко волновала личность Софьи Ковалевской, ставшей «знаменитым числяром»¹⁸. Творческую свободу он представляет как «прекрасное откровение и сновидение в одеждах чисел»¹⁹. Все это – популярные и почти расхожие цитаты из сочинений «будетлянина». Можно надеяться, что любопытство читателей еще долго не отвернется от подобных высказываний поэта. Однако его стиль не стал предметом изучения в составе числовых координат. Эта тема ждет своего часа и, на наш взгляд, ее исследование сопряжено с трудностями, по сложности не сопоста-

вимыми с аналогичными препятствиями, возникающими при подходе к произведениям других представителей футуристического стиля.

18. Мы оставим поэзию и культурно-математические гипотезы Хлебникова, перейдя к рассмотрению таких текстов, где числовая их специфика заявляет о себе с большей наглядностью и очевидной выразительностью. Речь идет о произведениях, строящихся не только на материале слова, но и на той безосновности, которую мы определили как меон или бесформенность. Ею, как правило, охватываются лексические единицы предложения – слева/справа, сверху/снизу. В системе письма бесформенность проявляется или за счет своей *неозначенности*, когда автор текста пренебрегает синтаксическими символами, заставляя написанное быть в положении открытости по отношению к неисследимому; или он использует отточия и тире (а также дефис) в качестве знаков меона – пространства, залегающего между словами и в окраинных зонах эстетического высказывания.

Совершенно очевидно, что миметическая процедура, выстроенная словесными ресурсами, в новой поэтике остается, можно сказать, краеугольным камнем. Но эта сторона дела обогащается иными методами: ведь перед писателями рубежа XIX–XX столетий возникла задача расширения миметических возможностей искусства, для чего стало использоваться пространство разрыва, учиненного над монолитностью стилистического предложения. И даже – шире: пространство чистой страницы, вошедшего в вербальную часть текста, подобно тому, как расстояние между звездами на небосклоне составляет его содержание и форму. Поэтому в литературе наблюдается прямо-таки культ вакуума или пустоты с ее порождающими свойствами, что терминологически выражается по-разному: то это «страница как вотчина поэзии» (Ст. Малларме), то «место пусто» (М. Цветаева), а в философии, у А. Ф. Лосева – «самое само». Известно и распространение того, что понимается под словом «между», ставшим предметом интеллектуальных изысканий последних лет.

19. В ранее опубликованных трудах мы установили, что точечная композиция, выраженная определенным количеством знаков, есть *схемность с*

вероятностным потенциалом будущего вербализованного речения, так что правомерно говорить о миметических возможностях точки. Там же нами указывались подобные симптомы, присущие линии – тире и дефису²⁰.

Внедрение в меональную просторность как точечных, так и линейных символов, означает не что иное, как речевое, пока еще лишь средствами синтаксиса, освоение безосновности, на фоне и в глубине которой разбросана лексическая предметность. В этом процессе важная миссия возложена на *число*, представленное, естественно, не прямо, а, как мы уже отмечали, прикровенно, то есть в превращенной форме, конкретно же – в линии, в частности, в тире. Рассмотрим стихотворение В. Каменского «Карусель»:

Карусель – улица – кружаль – блестинки

Блестель – улица – сажаль – конинки

Цветель – улица – бежалль – летинки

Вертель – улица – смежалль – свистинки

Весель – улица – ножаль – путинки²¹.

Прежде всего, очевидно отсутствие знаков препинания в затекстовой области каждой из четырех строк, и только пятая из них завершается точкой. Мы, таким образом, имеем дело с примером *открытой формы*. Характерно и то, что лакуны между словами маркированы знаками тире, которые необходимо трактовать в качестве *инаковости* по отношению к *пустому меону*, обымающему каждую из лексем и находящемуся в формальной и содержательной корреляции с нею. Много и других существенных моментов, но, исходя из целей статьи, подчеркнем следующее.

Если у символистов, и ярче всех – у А. Белого, синтактико-числовая стратегия обработки меона распространялась за границы вербализованного пространства, то это имело свои следствия, связанные, в первую очередь, с изменением оптики стиля. В последний стало входить не только содержание, словесно оформленное, как это было в исконной традиции, но и то, что удостоилось лишь *схемного обозначения*. Этот сегмент выразительности мы на-

звали ее доструктурным бытием, как, впрочем, и межсловесные лакуны, которые не манифестируют мысль или образную предметность, но всего лишь *дают знать* о них.

Футуристы менее смелы в своих исканиях, направленных на экспансию меона, внешнего по отношению к словесному тексту, хотя и у них мы найдем примеры похожей технологии в обращении с беспредельностью. Свои усилия они сосредоточивают на создании внутрискруктурных лакун, которые маркируются визуально легко воспринимаемым *числом* синтаксических знаков. По нашим соображениям, изложенным в одной из опубликованных работ, они являются *ознаменовани*ем первообраза, который поддается словесному *отражению*, но не *изображению* или *выражению* – в исчерпывающей полноте²². Но скажем о другом.

В представленном тексте В. Каменского числовой принцип его организации осуществляется путем внедрения меональных лакун, которых по три в каждой строке, причем они поданы как освоенные одной из форм инаковости, именно, ее линейным вариантом – тире. Любитель символики чисел найдет здесь богатую пищу для размышлений, выстроив ряд таких величин, как 3, 6, 9, 12, 15. Он усилит свои впечатления тем фактом, что знаки, маркирующие меональную просторность, неотрывны от сопутствующих им лексем, которых – по четыре в каждой строке, так что общая картина их такова: 4, 8, 16, 20. В совокупности с первым рядом чисел это – математические основания художественного континуума стихотворения.

Мы подошли к рубежу, откуда открывается возможность нумерологического подхода к тексту. Хотя здесь не исключена опасность, связанная с экзотическими, в частности, оккультными, его толкованиями, все же, по словам исследователя, «онтологическая, конституирующая роль числа должна быть признана независимо от всякого оккультизма»²³.

Новая поэтика находит методы овладения ничтожностью, которые вполне доступны рациональному пониманию. В самом деле, что такое вышеупомянутая означенность меона, осуществляемая в одних случаях с помо-

щью отточий, в других – посредством тире, а в иных – тем и другим одновременно? Конечно же, во всех подобных ситуациях мы говорим не о чем ином, как об операции *счисления* бездны – внутри текста и вне его.

20. В эпоху Серебряного века стало ясно, что не симптоматика, а подлинный финал «риторики как универсалии литературы и культуры вообще»²⁴ является реальностью. Теоретически это более чем понятно, но в контексте нашей темы правомерен вопрос: что на практике означают произошедшие изменения в системе литературно-художественного творчества? Обобщенно говоря, был поколеблен текстовый абсолютизм слова. Выяснилось, что, кроме логосности как начала и конца всякого речения и стиля, есть и то, откуда они возникают, и этот их источник обладает регулятивной энергией, проявляя себя не только в содержании, но и в форме произведения. Так в нашей работе оказался термин «меон» с целым рядом его синонимических замен, таких, как «бесформенность», «беспредельность», «неисследимое» и т. п. И если, следуя традиции Апостола, говорят : «В начале было Слово», то, находясь в пространстве релятивистской поэтики, мы вынуждены продолжить этот афоризм репликой: «...но меон – в начале начал». С понятием текста как монолитной формой было покончено: последняя разуплотнялась, что отнюдь не наносило ущерба ее эстетической значимости. Напротив, она возросла: ведь, помимо вербальных образов, стиль обрел то сокрытое от глаз, что, возможно, глубже и важнее видимого. М. Хайдеггер высказал тонкое замечание: «Прекрасное принадлежит событию разверзания истины»²⁵. У нас речь идет о разверстом пространстве – внутри текста и на его окраинах, а нередко и на подступах к нему.

Из сказанного понятно, что (а) внедрение ничтожности в структуру стиля кардинально изменило не только ее составность, но и внешний облик с акцентированием в нем элемента *зрелищности*, то есть наглядно реализованного *чуда* с потенциалом его суггестивности. Таким образом, обогащение морфологии телеологического построения расширило объем последнего и умножило его собственно эстетическую энергию. Очевидно также, что (б)

дотолу таинственное и не поддающееся уловлению неисследимое (неисповедимое) стало, пусть лишь в какой-то своей части, освоенным средствами выразительности, заимствованными из архаического слоя культуры с повышенной ролью в нем графических ресурсов коммуникации. Поэтика справилась и с другой, более сложной, задачей: ей удался перевод стихии смысловой темноты – на язык рационального познания, для чего она (в) прибегла к методам математического моделирования, не подавляя при этом художественной специфики искусства.

21. Сказанным, однако, не исчерпывается креативность релятивистских стилей, новизна которых пронизывает глубинные уровни произведения. Согласно традиции, литература базируется на принципе временной специфики, тогда как новая стратегия творчества преодолевает его и взамен выдвигает «принцип рефлексивной референции», как писал Д. Фрэнк, автор известной статьи, вошедшей в «канон» «новой критики»²⁶. Это означает смену миметической ориентированности художника, утверждение его «видения реальности, представленной во вневременной перспективе»²⁷. «Чистое время» Лессинга утрачивает функцию доминирующего качества в системе литературного стиля и становится «адекватным процессу восприятия в определенный момент времени, иначе говоря, оно – пространство»²⁸. Образы на странице теперь komponуются «эпизодически-фрагментарно, наплывами и в режиме рассеяния, давая возможность воспринимать их «одновременно»²⁹, равно как и изображение в целом.³⁰ В тексте В. Каменского так и происходит. Номинативно выраженная предметная множественность представлена как единомгновенно охваченная взором наблюдателя, лакуны же между лексемами делают эту предметность разбросанной в пространстве. В такого рода случаях М. М. Бахтин советовал видеть «не торжество времени, а преодоление его»³¹.

22. На достигнутой стадии исследования встает вопрос, требующий недвусмысленного ответа. Вопрос этот таков: не являются ли внутривидовые лакуны, а также до- и затекстовые меональные области всего лишь декоративными зонами стиля? Филологи старой закалки так и думают, полагая,

что всякое эстетическое речение ценно лишь своей семантической ясностью и четкой структурированностью. Мы же говорим о другом, именно, об исторически важном прорыве в деле расширения коммуникативных ресурсов искусства слова. И уж если литературоведение не в состоянии справиться с осмыслением произошедшего перелома, то, кажется, языкознание должно содействовать успеху в изучении интересующей нас проблематики. Однако и здесь, несмотря на впечатляющие результаты в разработке вопросов гипертекста, наблюдаются тупиковые ситуации. В научной литературе отмечается, что «в наши дни лингвистика и теория текста с их приоритетным объектом, художественным текстом, обнаруживают признаки кризиса»³², что сказывается, например, в отсутствии сколько-нибудь убедительной типологической концепции дискретно выстроенного литературно-эйдологического дискурса.

23. Мы много писали о текстопорождающих функциях ничтожности и ее неотрывности от словесного уровня стиля. Это – новая парадигматика творчества, предъявляющая соответствующие требования к исследователям. Парадокс же заключается в том, что специалисты, непосредственно занимающиеся нашей темой, оказываются менее восприимчивыми к историческим изменениям предмета изучения, нежели иные гуманитарии. А. В. Михайлов, в свое время обративший внимание на один из подобных эпизодов, заметил, что филологи «не поспевают за философом там, где он *принужден* по-новому осмыслять отношение: язык – произведение/текст – поэт/автор текста. Философ, – продолжал ученый, – принужден по-новому осмыслять это отношение, т. е. следует некоторой необходимости или, как мы сказали [бы], герменевтическому сигналу, – который, очевидно, не так хорошо слышен литературоведу, мыслящему более эмпирически»³³. Вероятно, и сами художники, в частности, поэты обладают углубленной и острой интуицией в ощущении специфики своего труда, когда говорят о «напряжении между свободой и жесткостью», возникающем потому, что «искусство обретается где-то между хаосом и механикой»³⁴. К сожалению, филологи пренебрегают очевидным, что, вероятно, можно объяснить «отсутствием философской базы

в лингвистике»³⁵, которая погружена в идеологию прагматизма, заботясь в большей степени о гомогенной методологии, нежели о сущности своего предмета. Мы стремимся разрушить эту традицию.

Зададимся вопросом: как можно идентифицировать тот вакуум, который обступает вербальные массы речения со всех сторон? При этом необходимо сохранить его понимание с позиций семиотической специфики.

Тут не может быть упрощенных ответов, поэтому апелляция к истории эстетической мысли как нельзя более уместна.

Вышеупомянутая космологическая поэтика древнегреческих философов оперировала не только буквами и словами, трактуя их онтологически, то есть усматривая в них образ небесных светил, но – и категорией ничтожности, залегающей между ними. Пустота – это устроительно-регулятивная среда космоса как текста; она втянута в его структуру и наделена ее свойствами, следовательно, ничтожность причастна космической *речёвости*. Согласно А. Ф. Лосеву, Платон думал подобным же образом, когда писал, что меон «нельзя назвать <...> «ничем», т. к. это «ничто» тоже есть некоторое высказывание»³⁶, заметим, апофатическое по своей природе, потому что «о нем вообще ничего нельзя сказать, оно выше всякого бытия, выше всякого ощущения и выше всякого мышления»³⁷. Тем не менее, повторим, это – высказывание. По своим масштабам такое речение неохватно, однако какая-то его часть все же может быть подвергнута экспансии синтактики, основанной на принципах математического моделирования.

24. Описываемый метод создания речений встречается в культуре не впервые, но его модификация в новой поэтике оригинальна. Специалистам, изучающим, например, Библию, издавна известны «особенности соотношения чисел, стоящих за словами, словосочетаниями и фразами этого текста, – тех чисел, которые определяются путем сложения числовых значений греческих букв <...>»³⁸ Подсчитывание букв Священного писания производилось для того, чтобы обеспечить большую надежность фиксирования текста, что неотрывно от мнемонической задачи. Однако тут преследовалась и еще одна

цель. С. С. Аверинцев указывал, что «само число букв представлялось при таком подходе важным, мистически существенным»³⁹. С другой стороны, общепризнано, что текст как универсалия культуры, в силу обмирщения последней, многое утратил: он лишился сакральности, связанной, в частности, с его числовой символикой, которая, хотя и находилась в сокрытости, обладала определенными значениями. Математическая проективность текста вырастала на этой его основе. Таким образом, число таило в себе некий *готовый* смысл, находивший развертывание в слове. Что же происходит в новой поэтике?

Здесь смысл не предрешен, заранее он – не ясен. Точка (отточия) и линия (тире, дефис) никакой семантической определенности, подобной лексическому значению, не имеют. Их содержание – контекстуально и «добывается» в ходе живой процессуальности высказывания. Так что если в первом случае речь идет об исконном числовом символизме, то во втором необходимо говорить о символизме *обретаемом*. Это осложняет задачу стилового анализа, уводя его, впрочем, из области нежелательной уплощенности. Перед исследователем расстилается текст во всей его конфигуративной прихотливости и семантической диффузности. Надо ли говорить о том, что в модернистской литературе мифолого-символическое содержание числа не исчезает, но оно становится меонизированным, не имеющим первоизданной ясности и смысловой граничности. Дискретный стиль несет не замершее в себе число, а его точечно-линейную представленность, данную в лоне безначально-бесконечного континуума. Художественный текст релятивистского типа – слишком богатое и «волонтаристическое» построение, чтобы быть целиком зависимым от канонов традиции. В противном случае «вся острота герменевтических проблем <...> просто выпадает из сферы рефлексии»⁴⁰. В системе подобных стилей вопрос об отношениях слова и числа заключается в том, что математический компонент в их составе располагает не только мифолого-символическим потенциалом, но и свойством *корреляции* динамико-топографических координат художественно-языковой структуры. Чередова-

ние лингвистической морфности и вакуума, а также пространственное манифестирование этого монолитно-дискретного единства – вот компетенция числа в новой поэтике.

25. Теперь необходимо, хотя бы кратко, сказать об орнаментальности релятивистских стилей, о чем в научной литературе пишется с должной выразительностью⁴¹ и с использованием самых разнообразных терминов, в том числе и такого, как «графическая проза»⁴² с ее приемами точечно-линейной обработки меона. Этой стратегии присуща «особая массивность и комплексность»⁴³ по сравнению с иными способами литературного творчества. Мы рассмотрели ряд относящихся сюда вопросов в одной из специальных работ⁴⁴. Здесь же скажем следующее.

Орнаментально-графическое строение релятивистских стилей таково, что их морфология как целостно-масштабного речения создается с помощью *ризомного* принципа развития. Если классику упрекают, возможно, не без оснований, в излишней тавтологичности формы, то новая поэтика благоволит свободе художника и его послушанию импульсу знака – черты, точки, а также дискретности письма. Это – художественный дискурс с уклонением от *повтора*. Высказывание, как было отмечено ранее, слагается наплывами, разрывно, и каждая из его частей может быть не похожей на все другие, не соблюдая требования изоморфизма. Напомним, что развертывание речения происходит в контексте безначальности-бесконечности как сущностной специфики новых стилей. Поэтому прихотливая вязь стиля нередко исчезает в неожиданном обрыве, чему почти невозможно найти рациональное объяснение. Принцип симметрии здесь используется, но не берет на себя смелость быть эстетическим каноном⁴⁵.

Графические, ритмические и иные характеристики изучаемых нами стилей напоминают орнамент, свойственный древнейшим культурам. Специалисты отмечают такие показатели архаических форм, как нерегулярность в повторе элементов и свобода их расположения в графической композиции,

связывая эти качества с типичными чертами искусства Европы и Передней Азии⁴⁶.

Целенаправленное и широкое исследование релятивистской поэтики может обосновать вывод о том, что устройство новых стилей тяготеет к тому, что мы называем антисемиотичностью. И это, надо полагать, является признаком ценностной состоятельности искусства, заставляющим размышлять о когнитивной типологии исторических эпох и ментальных формаций. Так и поступают знатоки ранних этапов эстетического творчества. Один из них пишет: «Носители более высоких раннеземледельческих культур не додумались до регулярной композиции и до применения штампованного орнамента. По-видимому, протоиндоевропейские племена отличались от раннеземледельческих особенностями этнической психологии: первым была свойственна рассудочность, тогда как вторым – эмоциональность. Склонность европейцев к рационализму, – заключает ученый, – проявляется даже в такой, казалось бы, далекой от рационализма, области творчества, как поэзия <...>»⁴⁷

И это, действительно, так. Все нормативные поэтики настаивают на идее симметричности формальных ингредиентов литературных произведений, регулярности ритма и рифмы, а также других компонентов, входящих в стиль. Так что здесь господствует высшая степень семиотичности художественного творчества, неотрывного от семантики и логики числа. Новые стили не отбрасывают предшествующих завоеваний, однако они открывают иные возможности для реализации своих эстетических задач. В этом, как сказал бы Ф. Шлегель, *трудном* деле нестандартная поэтика находит поддержку со стороны такой философии числа, которая, по словам А. Ф. Лосева, «обладает <...> смысловой интимностью, неведомой в прочих науках и подсматривающей самые затаенные логические связи <...>», благодаря чему «делаются видными <...> самые глубокие корни культуры <...>»⁴⁸ Построенное на такой основе исследование релятивистских стилей – впереди.

Примечания

-
- ¹ См., напр., одну из них: *Раков В. П.* Филология и культура. Иваново, 2003.
- ² *Грякалов А. А.* Событие и письмо (Когнитивная аналитика поэтического языка) // Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. М., 2004. С. 276.
- ³ *Там же.* С. 280.
- ⁴ *Лосев А. Ф.* Держание духа. М., 1988. С. 106.
- ⁵ Сонет Серебряного века: В 2 т. М., 2005. Т. 2. С. 48.
- ⁶ *Пифагор.* Золотой канон. Фигуры эзотерики. М., 2004. С. 386.
- ⁷ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранняя классика. М., 2000. С. 289.
- ⁸ *Там же.*
- ⁹ *Вилькина Л.* Цифра 2 // Сонет Серебряного века. Т. 1. С. 385.
- ¹⁰ См., напр.: *Раков В. П.* О морфологии релятивистских стилей // Вестник Ивановск. гос. ун-та. Серия «Филология». 2006. Вып. 1; *он же.* Языковой квант в тотальности стиля // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 2006. Вып. 7.
- ¹¹ См.: *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
- ¹² *Пифагор.* Указ. соч. С. 427.
- ¹³ *Там же.* Направленность мысли Пифагора на бестелесное выпадает из традиции, в соответствии с которой европейское искусство исходит из аксиомы о предметности мира и потому опирается на *зрительное* его восприятие. В наше время некоторые ученые предлагают область философского осмысления *тела* называть *физиософией* (или *сомасофией*), разумея под этим «науку о человеческом теле как о высшем органе космической жизни и о его меняющихся духовно-культурных смыслах» (*Эпитейн М.* Тело на перекрестке времен. К философии осязания // *Вопр. филос.* 2005. №8.).
- Стремление философа-математика актуализировать числовую виртуальность и ввести ее в круг созерцания стало для позднейшей эстетики столь же привычной «работой», как и размышления над телесно понимаемой пластикой. Начиная со Средних веков и вплоть до ныне живой традиции исихазма, эта тема проявляет себя в концепции «умного видения», тесно связанного с проблематикой Логоса, запечатленной в поэтике Серебряного века. Мы много писали об этом ранее. В настоящее время подобные идеи развиваются и филологами молодого поколения. См., напр.: *Шукуров Д. Л.* Богословские контексты Логоса и дискурс русского литературного авангарда первой трети XX века // Библия и европейская литературная традиция. Материалы XXXIV международн. филол. конференции. СПб., 2006.
- ¹⁴ См.: *Пифагор.* Указ. соч. С. 428.
- ¹⁵ См.: *Раков В. П.* Бесформенность, точка и число в составе релятивистских стилей. // Малые жанры: теория и история. Сб-к науч. статей. Иваново, 2006.
- ¹⁶ *Григорьев В. П.* Велимир Хлебников // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 577.
- ¹⁷ *Хлебников В.* Наша основа // *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 629. ...с точки зрения ее единства. И тут мы видим, насколько глубоко идеи Хлебникова укоренены в национальной культурной традиции, во многом совпадая или пересекаясь с гипотезами его предшественников, что, по словам исследователя, позволяет прояснить вопрос о том, «на какой почве (умственной и психологической) сложился русский вариант мифа о числе» (*Виротайнен М.* «Сделаем себе имя» (Миф числа у Михаила Погодина и Велимира Хлебникова) // *Виротайнен М.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 414).
- ¹⁸ *Там же.* С.634.
- ¹⁹ *Там же.* С.635.
- ²⁰ Особенно см.: *Раков В. П.* О морфологии релятивистских стилей. С. 34-35.
- ²¹ *Каменский В. В.* Звучаль веснеянки // *Каменский В. В.* Соч. М., 1990. С. 42.

²² См.: Раков В. П. Языковой квант в тотальности стиля. С. 279.

²³ Цветков Игорь, протоиерей. Триипостасность как антропологическая парадигма (Проблема конфессионального типа) // Православное учение о человеке. Избранные статьи. Москва – Клин, 2004. С. 337. Тут же автор дает краткий, но выразительный нумерологический анализ католицизма, православия и протестантизма с соответствующим рассмотрением семантики таких чисел, как единица, двойка и тройка. Это – математическое обозначение *Начал*, свойственных названным конфессиям. См.: Указ. соч. С. 337-339. Что же касается непосредственно оккультизма, то пренебрежительное отношение к нему вряд ли оправдано. Во-первых, потому, что само это понятие сложно, многосоставно и включает в себя такие элементы, которые укоренены в мировой культурной традиции. Во-вторых, в настоящее время исследователям становится, хотя бы и в общих чертах, ясно влияние, «которое оказывал оккультизм (в самом широком смысле этого слова) на русскую литературу конца XIX и начала XX веков» (Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 19). Заметим, что, если эзотеризм входит в состав оккультного мышления, то это обстоятельство повышает роль последнего применительно к релятивистской поэтике: ведь именно в этой сфере культуры мы найдем разработку едва ли не всех основных категорий, лежащих в основе творчества таких художников, как А. Белый и некоторые поэты футуристического стиля. Речь идет о бытии/небытии, временном/симультанном, точке/линии и проч. (Подробнее см.: Раков В. П. Стиль как чудо: Точка (материалы к теме) // Филол. штудии. Сб-к научн. трудов. Иваново, 2002. Вып. 6. С. 12). Литературоведы до сих пор не выказывают творческого интереса к идеям П. Д. Успенского, этой, по словам исследователя, «грандиозной фигуры» эпохи и «подлинного искателя истины» (Шичанина Ю. В. Успенский. М. – Ростов н/Д., 2006. С. 3.) Мыслитель с его множеством трудов, начатых бесценным «*Tertium Organum*», не может быть отнесен к маргинальному пространству философского, эстетического и литературного контекста. Его книги, как и сочинения Г. И. Гурджиева, ныне пристально изучаются. См., напр.: Ровнер А. Б. Гурджиев и Успенский. М., 2006. Достоинством этой высококлассной монографии является глубокое знание автором духовной жизни России и европейского интеллектуализма эпохи. А. Б. Ровнер подчеркивает актуальность концепций, принадлежащих героям его книги, – для науки нашего времени.

²⁴ Аверинцев С. С. Предисловие // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 12.

²⁵ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. / Пер. с немецк. А. В. Михайлова. М., 1993. С. 111.

²⁶ Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная история литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общая ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 200.

²⁷ Там же. С. 204.

²⁸ Там же. С. 205.

²⁹ Там же.

³⁰ Мы неоднократно возвращались к этой проблематике, привлекая для анализа как художественные, так и научные, а также философские тексты, авторы которых, каждый в своей системе координат, излагает точку зрения, в частности, по поводу симультанности в литературном творчестве. Как символисты, так и «будетляне», демонстрировали обостренный интерес к данной теме. См., напр.: Раков В. П. Филология и культура. С. 39-40, 262, 263.

³¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 49. История науки исполнена противоречий. Так и в нашем случае. Бахтину принадлежат глубокие и тонкие суждения не только о хронотопе литературных произведений, что известно всякому филологу, но и столь же ценные высказывания, подобные только что приведенному в настоящей статье. Однако мысль ученого имеет очерченные границы, обозначаемые тогда, когда он предпо-

читает размышлять, находясь в кругу дефиниций классической поэтики. Для него текст – монолитен, и этот тезис – непререкаем. Исследователь писал, что «пространственная форма расположения текста <...> имеет крайне ничтожное значение <...>» (*Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 83.*) Критическое освещение проблемы см.: *Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М., 2005. С. 192-234.*

³² *Лукин В. А. Указ. соч. С. 13.*

³³ *Михайлов А. В. Предисловие к публикации [статьи М. Хайдеггера «Слова Ницше «Бог умер»] // Вопр. философии. 1990. № 7. С. 135. Этот, казалось бы, частный эпизод, когда философия указывает на новую матрицу знания, не замечаемую другими науками, восходит к давней традиции, подтверждающей приоритет философии над литературной наукой на заре культурной истории. Подробнее см.: *Аверинцев С. С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Новое в современной классической философии. С., 1979.**

³⁴ *Элиот Т. Эзра Паунд: его стих и поэзия // Элиот Т. Избранное: Т. 1-2. Религия, культура, литература / Пер. с англ. М., 2004. С. 452.*

³⁵ *Фомин О. В. Идеальный текст // Фомин О. В. Сакральная триада: алхимия, мифология и конспирология. М., 2005. С. 266.*

³⁶ *Лосев А. Ф. Словарь античной философии. М., 1995. С. 25.*

³⁷ *Там же.*

³⁸ *Мирецкий А. Л. Стихи о Новом Иерусалиме в греческом тексте Апокалипсиса в свете словочисловых соответствий // Библия и европейская литературная традиция. С. 27. О числовых значениях букв греческого алфавита см.: *он же. Есть ли в словочисловом подтексте эсхатологической речи Христа указание на год разрушения Иерусалима? // Библия и европейская литературная традиция. Вып. II. Матер. XXXV междунар. филол. конфер. СПб., 2007. С. 45-46. Соответствующие сведения о славянской азбуке см.: *Савельева Л. В. Славянская азбука: дешифровка и интерпретация первого славянского поэтического текста // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994. С. 14-15. О концепте числа и его связи с культурой и письменностью см.: *Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. Гл. VIII. Число, счет. Письмо, алфавит. Особенно: с. 409-410.****

³⁹ *Аверинцев С. С. Христианство в истории европейской культуры // Аверинцев С. С. Другой Рим: Избр. статьи. СПб., 2005. С. 282.*

⁴⁰ *Лысенко В. Г. Компаративная философия в России // Вопр. филос. 1992. № 9. С. 149. С другой стороны, утверждая мысль об оригинальности релятивистской поэтики, недопустимо не видеть в ее методологическом пафосе как раз традиционные интенции – именно в сфере числовой ее специфики. Здесь вскрывается много драматических моментов, игнорируемых позитивистски настроенным мышлением. Мы имеем в виду сциентистские тенденции в системе культуры, которая из-за их воздействия оказывается перед опасностью стать лишь некой семиотической системой, забывающей тот волею истории созданный фундамент, на прочности и высоте которого возросла не только мифологическая, но и символическая мощь искусства. Эта, скажем так, зловещая тенденция, связанная с дифференциацией форм познания, просматривается в развитии математики Нового времени, о чем с чувством понятного разочарования пишет, например, К. А. Свасьян. Утрата числом материнской пуповины «качественности» и наполнение его голой суммативностью следующих друг за другом «единиц» привели к опустошению математики, что повлекло за собой обедненные представления об *онтологии* и *космогенезе* (См.: *Свасьян К. А. Судьба математики в истории познания Нового времени // Вопр. филос. 1989. № 12. С. 46, 47).* В свете того, что мы знаем о релятивистской поэтике в ее согласованности с античными космостроительными концепциями, приведенное наблюдение исследователя сохраняет*

острую актуальность. Для уяснения места литературы новой формации в истории человеческого духа – хотя бы в одном из ее срезов, важно замечание К. А. Свасьяна о том, что число в платоновско-пифагорейском опыте оттого было «*всем*», что шифровало, или цифровало, в себе сокровенный смысл «*всего*», тогда как у Декарта, этого вочеловеченного символа «первого грандиозного обморока математики и ее начисто отшибленной памяти», число «уже не есть «*все*», а может стать «*всем*», ибо, очищенное до пустоты, теперь оно оказывается <...> инструментом, приложимым к чему угодно волею «*правил для эксплуатации*» (Там же. С. 47).

Как, собственно, и должно быть по природе искусства, литературно-художественные стили находятся в оппозиции по отношению к картезианству и шествующей за ним науке, для которой нет «ничего более пустого, чем числа» (Там же. С.53). Писатели, группировавшиеся вокруг издательства «Мусагет», вдохновляемые Андреем Белым, обсуждали философские и эстетические проблемы. В 1910 году они слушали доклад молодого Б. Пастернака на тему: «Символизм и бессмертие». Наряду с иными идеями, поэт утверждал, что «символическая сущность искусства в общем смысле подобна символике математических построений. К этой мысли Пастернак возвращается в других своих произведениях, приходя к ней на других основаниях» (Овчинников Н. Ф. Б. Л. Пастернак – поиски призвания (от философии к поэзии) // *Вопр. филос.* 1990. № 4. С. 15) Можно считать, что включенность *числового слоя* творчества в систему теоретических размышлений было характерной чертой искусства, литературы и философии, входивших в новую когнитивную парадигму. Осмысление этой темы ждет своих исследователей.

⁴¹ См., напр.: Новиков Л. А. *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого*. М., 1990.

⁴² Орлицкий Ю. Б. *Стих и проза в русской литературе*. М., 2002. С. 105.

⁴³ Там же. С. 106.

⁴⁴ См.: Раков В. П. *Языковой квант в тотальности стиля*. // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. *Межвуз. сб. науч. тр.* Иваново, 2006. Вып. 7.

⁴⁵ ... что было известно теоретической мысли еще в начале XX века, в эпоху формирования новой поэтики. Асимметрия, обтекаемые формы и гибкие текучие линии, наряду с символическим прочтением художественных образов – все это активно обсуждалось не только в специальных статьях, но и на страницах учебных пособий. См., напр.: Школа рисования: *Стили в искусстве: орнаменты и декоративные мотивы*. М., 2005. С. 56 (Основой этого издания является вышедший в 1905 году «Карманный сборник стильных мотивов»).

⁴⁶ См.: Голан А. *Миф и символ*. М., 1993. С. 242.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Лосев А. Ф. *Хаос и структура* / Сост. А. А. Тахо-Годи и В. П. Троицкого. М., 1997. С. 31-32.