

«ДЕТСКОСТЬ» В СОСТАВЕ РЕЛЯТИВИСТСКИХ СТИЛЕЙ

В предлагаемом фрагменте объемного теоретического очерка нас будет интересовать «детскость», взятая в аспекте ее выразительных моментов. Она охватывает многие виды искусства, да, собственно говоря, ни одно художественное произведение немислимо вне этой стихии. В сложных стилевых структурах Серебряного века ей не только находится место, но и придается регулятивное значение. В своей структурности она входит в состав эстетического высказывания, определяя тем самым своеобразие его морфологии – от атомарной величины до масштабов произведения как целого. Начать следует (1) с *понятия языкового кванта*, сформулированного и исследованного нами в ряде статей, где подчеркивалась содержательная и структурная небывалость этой дефиниции, связанной с устройством стилей релятивистского типа¹. Основные характеристики кванта таковы: сочетание слова и не-слова, то есть вербального бытия и не-бытия (меона), словесно-образной предметности и не прямо, не явно, но лишь апофатически выраженного содержания. Качественную особенность кванта составляет его волновая конфигурация, так что общее определение изучаемого концепта, по необходимости, должно исходить из трактовки его как «части» традиционно понимаемой речи и, вместе с тем – «волны», образующейся в результате единства лексической предметности и сопутствующей ей «пустоты» в системе дискретного речевого потока.

2.Квант как исходная единица стиля. Морфология рассматриваемого понятия весьма сложна и, естественно, нераздельно соединена с общей структурой стиля. В указанных работах мы назвали несколько моделей кванта. Здесь же напомним такие его образования, как (- а), (а -), (- а -), где знаком (-) обозначены лакуны меона, орфограмма же символизирует вербальное звено речения. Заметим, что знак (-) в организационной структуре

стиля может чередоваться с другим – с отточием (...). Понятно, что живая динамика художественной речи всегда значительно богаче, нежели ее схематическое изображение.

С введением кванта в составность стиля не только меняется внешний облик последнего, но и преобразуется его содержание: оно становится семантически и сенсорно разнообразнее, заявляя о своей загадочности, а то и непонятности. Наличие известной дозы «ноосферической туманности» (выражение В. Н. Топорова) объясняется эстетической стратегией творчества, состоящей в культивировании некоего союза *слова* и ему сопутствующей *тени*. Вот эта тень или, иначе, то, что не достигло уровня вербальной выраженности, обычно выпадает из сферы внимания исследователей – такова методологическая традиция риторико-классической культуры, имевшей дело с текстами, построенными на принципе логической выговоренности содержания и его четкой структурированности. *Невыразимое*, без которого непредставимо талантливое произведение художественной литературы, связывается в этой традиции с ресурсами слова и эффектом его внутренней формы. Не-слово, отсутствие слова никак не рефлектируется и уж, конечно, не мыслится в виде целенаправленной эстетической функции. Характерно, что Р. Якобсон, о чем мы также писали ранее², при разработке проблемы кванта не счел нужным обратить свой взор в сторону *небытия* слова и художественной призванности этого небытия. Поиск наименьшей величины речевого высказывания не был безуспешным, однако его результат оказался неадекватен устройственной специфике релятивистских стилей.

В течение нескольких десятилетий теоретическое мышление пребывало в состоянии бессилия, сталкиваясь и с другой проблемой новой поэтики. Как лингвистика, так и литературоведение довольно сонливо или вообще никак не реагировали на идею *безграничности* текста, его дословесной и постсловесной дали. Это – поразительно, но надо иметь в виду и то обстоятельство, что труды А. Ф. Лосева, о. П. Флоренского и самих художников слова, например, М. Цветаевой, где представлены концептуальные решения назван-

ной проблемы, были недоступны ученым. Трактат «Самое само», суждения о «ничтожности» в тексте, «место пусто» как источник порождающей поэтики, образ «страницы» с ее эйдетической насыщенностью – все эти методологически важные понятия только сейчас становятся, хотя и не без трудностей, элементами филологического дискурса.

Итак, «квант», в нашем представлении, есть речение, структура которого слагается из вербальных и собственно до-языковых компонентов, маркированных графически, в виде знаков отточий, тире и дефиса, то есть *точки* и *линии*. В этой связи необходимо говорить и о таком явлении, как страничная *чистотность/чернотность* (по Цветаевой) – феномен, невиданный в системе литературной классики (исключая Л. Стерна с его романом «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»). Расширение кванта, кроме всего прочего, происходит за счет этого *пустого* пространства, которое, благодаря дискретному устройству речения, втягивается в его структуру. Единство слова и знака его небытия следует полагать минимальной величиной эстетического высказывания. До каких бы масштабов эта величина ни разрасталась, она сохраняет так или иначе маркированный признак безграничья или, иначе говоря, - *бесзначалия* и *бесконечности*.

3. *Вероятностно-миметическая специфика графических знаков*. Конечно же, такого рода знаки неотрывны от логосности стиля, от его лексико-семантической составности. Однако теорией литературы, довольно уверенно чувствующей себя в сфере закономерностей образной ткани, ее форм и мифопоэтики, содержательность и функциональность графики текста постигается без должной настойчивости. Причин такой ситуации много, но мы укажем на одну из них, именно, недооценку *невыразимого*, входящего в энтелехию культуры³. В древности, видимо, понимали роль невербальных манифестаций, когда о дельфийском оракуле говорили, что он словесно не формулирует и не скрывает, но – дает знать⁴. Релятивистская поэтика располагает средствами *молчаливого* обогащения миметических ресурсов литературы, прибавляя к воссоздаваемым образам такое содержание, которое преподно-

сится не фонетически и не изобразительно, но лишь в форме общей означенности. Можно сказать и по другому: не словесно-предметно или пластически, а – доструктурно.

Одну из статей мы посвятили исследованию семантической интенсивности точки в системе релятивистски организованного текста⁵. Обращение к философской литературе и эзотерической традиции показало, что этот символ нагружен огромным содержанием. Означая *молчание*, свойственное номенальному миру, точка знаменует его *центр*, из которого она, наращивая свою массу, превращается в *линию*, образующую сложные геометрические фигуры; именно они как формы дают представление о космосе. Тот, кто читал Пифагора и Платона, не воспримет сказанное как сенсацию, равно как и то, что, по Демокриту и Левкиппу, космос подобен не чему иному, как тексту, состоящему из знаков, слагающихся в литературные произведения.

То, что мы хотим сейчас сказать о квантовой структуре стиля, предполагает его онтологическое содержание, дивным образом напоминающее космо-поэтические построения античных мыслителей. Для Серебряного века это не было чем-то неожиданным и странным, ибо духовное наследие Эллады и Рима, как убедительно показано Г. С. Кнабе, входило в энтелехию русской культуры⁶. На фоне этой проблемы должны рассматриваться и иные вопросы, в частности, миметическая специфика стилей. В их релятивистских модификациях ярко проявляются созидательные потенции графических ингредиентов текста. Поскольку точка есть «родовое лоно» другого знака – линии, то она же, следовательно, содержит все возможные ее конфигурации, так что когда эстетическое высказывание начинается с отточий, надо знать, что они «программируют» его будущее линейное развитие. Значимость линии в системе новой поэтики велика и соотносится с интенциональными характеристиками еще *не ставшего* текста. Мысль Ортеги-и-Гассета о том, что мазок – это намерение⁷, в высшей степени верна и полезна, особенно при обсуждении темы целеполагания и становления эстетических структур.

В процессе развертывания стиля отточие и линия множатся, не давая тексту возможности завершиться. Делая его «открытым», «неоконченным», разверстым в неисследимое, они, тем самым, выстраивают его по малоизученным законам «криволинейной глубины»⁸ с ее темнотным, но всегда интуитивно-актуальным содержанием. Оно – невыговариваемо и потому значительнее всякого смысла, достигшего стадии словесного оформления. В этой связи Ж. Деррида, отмечая конкретно-информативный нейтрализм линии, указывает на насыщенность ее таким многосмысленным содержанием, что никакая речь не может его воспроизвести⁹. Он же пишет о причастности черты к сущностной стороне художественного творчества: «...она может *дать место* искусству как *мимесису*, не превращая его сразу же в *технический прием*»¹⁰.

4. *Символизм графических форм.* Теоретическая поэтика находится в ситуации отдаления от понимания того, *как* изучать функции точки и линии в системе новых стилей. Для начала необходимо освоиться с мыслью о том, что эти символы здесь, по слову М. М. Бахтина, «не поддаются грамматикализации»¹¹, выступая в качестве таких компонентов эстетического высказывания, которые мы относим к разряду онтологически важных составляющих как содержания, так и формы.

Мы много писали о процессе вращивания логосной области высказывания в темнотность меона, которая выражается или отточием, или линейно – дефисом в одних случаях и тире – в других. В этих знаках содержание находится, как подчеркивалось, не конкретно-информативное, а всего лишь интуитивно-ощущаемое выражение. Развертываясь, художественное произведение движется на границе семантически ясного и сопутствующего ему меонально-мглистого. Оставаясь в пределах искусства, оно не утрачивает связи с его логосностью и требует от читателя известного напряжения ума. В 1922 году, когда данная проблематика обладала актуальностью и горячо обсуждалась в среде филологов, Б. А. Ларин писал: «Поэзии нет бессмысленной, есть непонимание её»¹².

Итогом новой стратегии письма была дотоле невиданная конфигуративная картина текста, его точно и линейно построенный образ. Острый и проникновенный взгляд талантливого мемуариста, близкого друга Андрея Белого так описывает его черновики: они «представляли собой переплетение тонких линий и стрелок, на которых, как крупные виноградины, повисали островки словесного текста. Островки были разбросаны вправо и влево, шли наискось восходящею лесенкой и кривыми уступами вниз из угла в угол, заполняя все свободные места. Расшифровать такую страницу действительно мог только тот, кто ее записал»¹³. Не забудем дополнить эту криволинейность текста множеством отточий, которые не менее загадочны. В контексте вербализованного стиля все эти ресурсы синтаксиса служат созданию эффекта *смысловой дали* и выступают в роли ее кодирующего средства. Они несут в себе значение некоего *невыговариваемого* содержания, что, заметим, вообще свойственно искусству, особенно такому, которое соприкасается с мистическим сознанием и «принуждено создавать для себя систему сакральных знаков и символов, без которых оно не могло бы описывать свое "неизрекаемое" содержание»¹⁴.

Конечно, семантика стиля определяется его внутренним контекстом, и поскольку мы имеем дело с непривычно организованными структурами, где педалирован момент доформного их бытия, то возможные пути его изучения мы видим в стратегиях, предложенных в свое время С. Л. Франком, о. П. Флоренским и А. Ф. Лосевым – в системе культурологических размышлений, например, О. Шпенглера, о чем мы имели случай сказать ранее¹⁵. Речь идет о числовом символизме как форме выражения криволинейности стиля. Не имея возможности здесь развивать этот тезис подробно, укажем лишь, что Флоренский «в письмах с Соловков, припоминая важнейшее из содеянного <...> особо выделял исследования «индивидуальности числа», свое «изучение кривых *in concreto*»¹⁶. В будущем мы вернемся к теме настоящей статьи и специально обсудим вопрос о математической выразительности в каноне релятивистских стилей.

5. «*Детскость*» как структурный элемент эстетического высказывания. В системе релятивистской поэтики эта проблема приобретает значимость доминирующей. Благодаря рефлексу первозданности, которым дышит детство, используемые ребенком линии и создаваемый им рисунок, обладают символическим и, в некотором смысле, таинственным содержанием. В самом деле: ведь *линия*, проводимая рукой ребенка, - спонтанна, прихотлива и потому непревосхищаема. В феномене последней пребывает вряд ли разгадываемое до исчерпания всегда актуальное содержание. Тут необходимо усматривать графическое воплощение архитектурного инстинкта, как писал И. И. Лапшин¹⁷. Этот инстинкт укоренен в глубинах истории. Любопытно, что специалисты по древнему искусству, исследуя так называемые «макароны», эти провозвестники орнамента, подчеркивают, что поначалу они представляют «беспорядочное переплетение совершенно хаотических линий», позднее же «полосы располагаются отдельно, заключая в себе нечто композиционное»¹⁸. С течением времени *линия* становится осознанным инструментом познания и выражением жизненно важного содержания, включая и его числовой характер¹⁹. Так из меональной бездны и неразличимости возникло то, что стало конструктивной основой науки (например, геометрии) и искусства – не только изобразительного, но и того, в основании которого лежит письменность. Логосная природа творчества, берущего начало из мглы, есть торжество разума, не оторванного, однако, от его «почвы». Об этом читаем у Вл. Соловьева:

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их²⁰.

Характерно признание М. Цветаевой, поэта «трудного» релятивистского стиля. Она прямо пишет о своем мышлении как о мышлении докультурных времен, отраженных в археологических свидетельствах, чем, собственно, и является *линия*, столь любимая художником слова: « <...> я – до всякого столетия!»²¹ и «все, что дается знанием, я беру у знатоков своего дела, историка и археолога»²².

Эти высказывания поэтов говорят о многом. Прежде всего – об актуальности для них того, что таится в мареве докультурных времен, пелена над которыми рассеивается при вскрытии и постижении археологических основ истории. Художники интуитивно осознают морфолого-структурные и числовые потенции мыслимого ими материала. Для творцов релятивистских стилей одним из таких материалов выступает *знак письма*, в частности, *линия*, синтезирующая в себе возможности как специфически изобразительного, так и словесного творчества. На заре человечества существовал общий корень будущих искусств, давший жизнь архетипному качеству, проявляющемуся в воображении ребенка и в действиях его руки. *Линия* восхищает рисующего малыша тем, что с ее помощью создаются различные фигуры, возникающие как бы «из ничего»²³, то есть из той меональной бездны, о которой писалось выше.

Современные филологи размышляют над приоритетом фоноцентрической и визуальной манифестированности речи. Эта проблема с особой остротой заявила о себе во второй половине XX столетия, однако в художественной литературе Серебряного века она имела двуединый смысл: поэты и прозаики хотели, чтобы их речь – и произносилась, и виделась. Усилия пишущего теперь направлены на графику текста, находящегося в органической сплетенности с его звуковой выраженностью. Понаблюдайте за ребенком, который, рисуя, не может удержаться от восклицаний, вызванных его переживаниями содержательных моментов, воплощаемых в линейных формах. Динамизм и статика визуально данного текста реализуются в *линии* и *точке*. Цитированный нами исследователь пишет: «Рисунок <...> - не простой предмет,

это «предмет-программа», предмет, навязывающий глазу серию строго определенных визуальных действий и различий: линия требует, чтобы по ней двигались или мысленно пересекали ее; точка связывает, останавливает движение глаза, вынуждая его стоять на одном месте <...>²⁴». Таким же образом обстоит дело и в системе релятивистских стилей. Речение, что противоречит классической модели эстетического высказывания, может начинаться отточием, а не словом. Этот знак останавливает наш взор, мы вглядываемся в точечный ряд и невольно задумываемся над его составностью, что только и можно выразить числовым способом, а затем поразмышлять над символическими значениями представленных цифр. Эта специфика стиля до сих пор остается неизученной. Что же касается функции линии (тире), то она, линия, часто пронзая весь текст и его окраинные пределы, не дает ему завершиться, *стать*, тем самым раз за разом удерживая его в ритмах нескончаемого движения – с наращиванием вербальной массы и «ничтожного», «пустотного» пространства, того «небытия», которое (парадокс выразительности нового типа!) неотрывно от слова. Само собой разумеется, что описываемая процессуальность развернута в режиме игры с ее меонизированным кружевом и тем, что в новой поэтике получило название *случайности* как яркого симптома высшей свободы искусства. Это – тоже принцип детскости, единящей релятивистские стили с великим и подлинным творчеством. Б. Пастернак высоко ставил поэтов, которые «не обошли того, что знали и помнили с детства, <...> подняли эти пласты, воспользовались заключенной в них красотой и не оставили ее под спудом»²⁵. Новая поэтика текста располагает к суждениям о ее вечности и молодости, неиссякаемой и «легкомысленной» ювенильности, невыразимой тайне, а также загадочной и трогательной наивности. И ко всему этому причастно не только слово, но и сопутствующая ему *линия*.

В исследовательской литературе наметилось направление, стремящееся найти в эстетическом высказывании его «первоэлемент». В искусстве авангарда, отмечают специалисты, эта идея вырастает «на почве представления о

мире как детском конструкторе», где «сложные формы могут быть сведены к комбинации простейших»²⁶. Для нас в приведенной цитате ключевым является слово «детский». Мы полагаем, что в современных историографических трудах стоящее за ним содержание недооценивается, а искусство осмысливается как тотально осерьезненный феномен с утратой им элементов креативности и чуда, питательным источником которых в художественных произведениях выступает принцип первозданности с его бескорыстием, как это понималось классической эстетикой.

Как явствует из вышесказанного, релятивистские стили в их имманентности строят себя *вне нормы читательского ожидания* – подобно тому, как это делает ребенок, впервые открывший радость языкового общения. Он говорит, пробуя различные формы высказывания, в которых понятное соседствует с непонятым, четко произносимое – с фонетически смутным, да еще перебиваемым паузами (молчанием). Такова бессознательно воссоздаваемая детьми модель их речи. Новая поэтика не отделена от этого истока...

Примечания

¹ Назовем одну из них. См.: *Раков В. П.* – (...) +a etc. (К теории языкового кванта) // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX в. Иваново, 2004.

² См.: *Раков В. П.* Указ. соч.

³ См.: *Кнабе Г. С.* Понятие энтелехии и история культуры // *Вопр. философии.* 1993. №5. С.69.

⁴ См.: *Фрагменты ранних греческих философов.* М.,1989. Ч.1. С.194.

⁵ См.: *Раков В. П.* Стиль как чудо: точка (материалы к теме) // *Раков В. П.* Филология и культура. Иваново, 2003.

⁶ См.: *Кнабе Г. С.* Русская античность. М., 2000.

⁷ См.: *Ортега-и-Гассет Х.* Веласкес. Гойя. Пер. с испанск. М.,1997. С.52.

⁸ *Линдсей Дж.* Поль Сезанн / Пер. с англ. М.,2001. С.496.

⁹ См.: Деррида Ж О грамматологии. М.,2000. С.409.

¹⁰ Там же. С.376.

¹¹ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.,1979. С.250.

¹² *Ларин Б. А.* О разновидностях художественной речи (Семантические этюды) // *Ларин Б. А.* Филологическое наследие. СПб.,2003. С.394.

¹³ *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб.,2001. С.230.

¹⁴ *Аверинцев С. С.* Символика раннего средневековья (К постановке вопроса) // *Семиотика и художественное творчество.* М.,1977. С.323.

¹⁵ См.: *Раков В. П.* Филология и культура. С.258.

¹⁶ *Троицкий В. П.* Метаматематика Алексея Лосева // *Лосев А. Ф.* Хаос и структура. М.,1997. С.812.

-
- ¹⁷ *Лапшин И. И.* Философия изобретения и изобретение в философии. М., 1999. Т.2. Гл. 2. Творческий эрос и архитектурный инстинкт.
- ¹⁸ *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. М., 1985. С.44.
- ¹⁹ См.: *Фролов Б. А.* Познавательное начало в изобразительной деятельности палеолитического человека // Первобытное искусство / Отв. ред. Р. С. Васильевский. Новосибирск, 1971, особенно: с.102.
- ²⁰ *Соловьев Вл.* Избранное. СПб., 1998. С.100.
- ²¹ *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.,1994. Т.2. С.316.
- ²² Там же. С.109.
- ²³ *Розин В.* Семиотические исследования. М.,2001. С.110.
- ²⁴ Там же. С.109.
- ²⁵ *Пастернак Б.* Люди и положения // *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М.,1991. Т.4. С.335.
- ²⁶ *Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: Идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003. С.186.