

В. П. РАКОВ

Слово,
его эстетический
и общежизненный
смысл –
основная тема
исследований автора.
Внимание филолога
сосредоточено
на изучении
константных величин
национальной культуры.
Проблемы логоса
и меона,
эллинизма, гармонии
и жизнеустройства,
как они выразились
в сфере русского духа,
а также вопросы
истории
литературоведения
составляют содержание
публикуемых трудов.

ФИЛОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА

СТАТЬИ

Иваново
2003

ББК: 80 + 71
Р 193

Научный редактор
доктор филологических наук В. А. Смирнов
(Ивановский государственный университет)

РАКОВ В.П.

Филология и культура. Статьи. Иваново: Издательство МИК, 2003.
288 с.

Книга посвящена изучению стилей художественного и научного мышления. Материалом исследования являются литература Серебряного века и «органические» теории творчества. Выясняется эстетический и жизненный смысл Слова в русской культуре XIX–XX вв.

ISBN

© Раков В.П., 2003
© Издательство МИК, 2003

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	6
ПОЭТИКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ПРОБЛЕМЫ И ГИПОТЕЗЫ	8
<i>Меон и стиль</i>	8
<i>Апофатика литературно-художественного стиля</i> <i>(Опыт теоретического описания)</i>	25
Вводные замечания	25
Меон	27
Логос	28
Гиле	31
Оптика или геометрия стиля	34
Примеры	38
Итоги	47
<i>Из материалов к построению релятивистской поэтики</i>	49
Меон в структуре классических стилей	49
Суждения О. Шпенглера о языке	54
О текстовых лакунах. «Археология» символов: линия (дефис, тире) К проблеме знака. Доструктурные элементы мимесиса	56
Арета и аура. Молчание. Сказанное и неказанное	67
Случайность, simultaneity и вариативность эстетического события. Мифологема и ее устройство. Итоги	70

Волновая поэтика М. Цветаевой	79
1. Меон и логика вероятия	79
2. Кривизна смысла	80
3. Волновость образов	82
<i>Стиль как чудо: точка (материалы к теме)</i>	<i>85</i>
<i>«Неизреченное» в структуре стиля М. Цветаевой</i>	<i>92</i>
Предварительные замечания	92
Традиция православного исихазма	95
Молчание – дословесный «разбег» образа	98
Уход в неисследимое	101
Итоги	107
<i>Семантика жеста в поэзии М. Цветаевой</i>	<i>108</i>
<i>О сферичности стиля М. Цветаевой</i>	<i>119</i>
 ТЕЛЕСНО-ВЕЩЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ	
В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	127
<i>О русском Логосе (тезисы)</i>	<i>127</i>
<i>О типологии слова</i>	<i>130</i>
Дориторическое слово	132
Риторическое слово	137
<i>Русское эллиновство (Проблема языковой специфики)</i>	<i>143</i>
<i>Батюшков и Гоголь (Мифологема сада</i> <i>в русской литературе)</i>	<i>158</i>
 ИЗ ИСТОРИИ «ОРГАНИЧЕСКОГО» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ	
(опыт интерпретации)	166
<i>Когнитивный стиль Ап. Григорьева</i>	<i>166</i>
Вводные замечания	166
Понятийно-целостная и сущностно-текущая специфика	167
Онтологизм и мифологичность	170
Итоги	177
<i>Теоретическая мифология Ап. Григорьева и симптомы</i> <i>ее разложения</i>	<i>179</i>
<i>Новая «органическая» поэтика: опыт современного прочтения ...</i>	<i>187</i>
О термине	187
Дориторический тип мышления	188

Мифологичность и жизнеустроительные интенции	191
Само себя мыслящее слово	194
Итоги	196
СЛОВО И КУЛЬТУРА	199
<i>Русская интеллигенция и энтелехия культуры</i> <i>(О книге профессора Г. С. Кнабе)</i>	199
<i>Риторическое слово как регулятивный принцип</i> <i>ноосферного мышления</i>	213
<i>Миф, меон и Логос (Риторическое слово в художественных</i> <i>произведениях и письмах А. Ф. Лосева из лагеря)</i>	220
ПРИМЕЧАНИЯ	245

ОТ АВТОРА



Пускаясь в размышления о предмете своих трудов, филолог должен иметь чувство отваги. Возможность научного успеха – благосклонность судьбы, а не результат лишь примерного трудолюбия или тщательно спланированной мыслительной операции. Ему также требуется мужество, чтобы не впасть в отчаяние от будущих разочарований – прежде всего в своих проектах, которые было бы разумно именовать сдержанным словом «гипотезы». В самом деле, когда исследователь стремится объяснить то или иное явление в поэтологической системе художника, он оказывается в положении человека, рискующего остаться ни с чем. Ведь часто бывает так, что писатель понимает и аргументирует свой стиль иначе, нежели литературовед. Это несовпадение взглядов демиурга и интерпретатора – явление обычное и смягчается случаями невольного схождения мысли того и другого. Но почти всегда подобные пересечения – локальны и не упраздняют напряжённых отношений между художественным и теоретическим мышлением. Причин этого много, одна из них заключается в различных целях, которые ставят перед собой искусство и наука: у них разные горизонты и предметы творческого внимания.

Возможно, что из таких гипотез суждено родиться теории стиля, о которой идёт речь в статьях первого раздела книги. Но и она, теория, не сможет освободиться от признаков вероятия: ведь ей, по определению, не дано быть исчерпывающе адекватной художественному феномену. Поэтому и говорят, что наука – это драма идей.

Сказанное можно отнести и к работам, включённым во второй раздел сборника. Телесно-вещественный или пластический стиль – тема, жду-

щая своих исследователей. Масштабы этого явления в русской культуре весьма значительны, и его когнитивные принципы охватывают не только литературно-художественное, но и научное творчество. Систематическому изучению последнего посвящена наша монография «Новая «органическая» поэтика» (Иваново, 2002). И всё же исследовательские интересы автора продолжают искать себе пищу в хорошо знакомом ему материале. Статьи, написанные с желанием углубить то, что ранее было лишь намечено, составили специальную рубрику «Из истории «органического» литературоведения (опыт интерпретации)».

Филология справедливо считается наукой, несущей в себе общежизненный смысл. Ею пронизана ткань культуры. В трудные времена люди ищут в ней прибежище от воцарившейся бессмыслицы, духовной слепоты и жестокости. Слово как сгусток истины-добра-красоты, сопряжённое с волевым усилием личности, – надёжное средство защиты человечества от подстерегающих его безумств. Заключительный раздел издания – «Слово и культура».

В сборник включены работы разных лет. Хронология оставила свои «следы» в текстах. Так, не удалось избежать некоторых повторений, что объясняется моим стремлением как можно яснее – из статьи в статью – изложить концепцию, до сих пор находящуюся в становлении и содержательной конкретизации. Тут имеются в виду такие понятия, как *логос*, *меон*, *тело*, *бытие* – в структуре художественного и литературоведческого дискурсов. Лыщу себя надеждой, что публикуемые статьи объединены неким качеством, могущим оправдать ожидания мыслящего читателя. Одним из учёных прошлого сказано: «Исследовать – это видеть то, что видят все, и думать так, как не думает никто». Я далёк от завышенных притязаний, но буду рад, если дух этой максимы, хотя бы в малой степени, проявит себя на страницах книги.

ПОЭТИКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ПРОБЛЕМЫ И ГИПОТЕЗЫ

МЕОН И СТИЛЬ

Прежде чем стать *выражением и функцией*¹, то есть почувствовать себя самостоятельным от давящей энергии денотата, слово пребывает в диффузной субстанции мифа, где оно отождествлено с означаемой предметностью. Однако уже на этой стадии своего бытия оно свершает то, что смело можно назвать подвигом созидательной ясности. Пафос слова заключается в космизации первичного хаоса, что можно видеть при знакомстве с древнейшими мифами о сотворении мира². Конечно, слово помнит о своих победах. За них оно и восславлено. Но оно помнит и всеобщую неразличимость, в которой до времени было растворено. Однако теперь на своё прошлое оно взирает из эфирного далека. То, что некогда было им самим и коловратной действительностью, обернулось корневой системой, уходящей в глубину и тьму бесконечности. Это – меон, стихия иррационального, которое не есть ни бытие, ни устойчивость, ни движение, но всего лишь иное по отношению к этому. Слово связано с меоном и «*суть нечто единое*»³. Последнее надо понимать как гармонию, достигнутую за счёт возобладавшей логосности. Логос же задаёт миру не только ритм и порядок, но и мораль. Поэтому можно сказать, что слово, о котором мы тут размышляем, есть слово властное, слово дарящее, слово, наконец, моделирующее. Можно назвать его и так, как оно именуется М. Бахтиным: благословляющее слово⁴.

Зададимся вопросом: существует ли угроза властности слова? История культуры показывает, что гармония мира бывает иногда столь хрупкой, что царственность слова подвергается пренебрежению, а благодетельность

логоса не находит отклика. Тогда мы говорим, что культура погрузилась в бездну. Однако «всё проходит». Слово – живёт!.. Что же хранит его?

Во-первых, в нём неуничтожима упорядочивающая сила мифа. Во-вторых, как только слово превозмогло мировой хаос, оно завоевало себе свободу от предметности, на которую призвано указывать. Произошло «физическое» разъединение знака вещи и самой вещи. Теперь слово стало не только свободным, но и играющим: с миром тел и вещей, норм и смыслов, да и с самим мифом – при твёрдом знании того, «что *есть* истина и *что* есть истина»⁵.

Значит ли это, что слово окончательно и навсегда оградило себя от меона? Нет, совсем не значит, хотя бы потому, что само оно выросло из иррациональных глубин и имеет их в своём основании. Более того, в художественном творчестве мы часто видим, как меональное вторгается в гармонизированные структуры, но результат таких вторжений не сводится лишь к какой-то порче и нанесению ущерба эстетизму искусства. Хтоническая ритмика, например, нередко повышает смысловую интенсивность образов и их выразительность⁶. Задача художника не в том, чтобы подвергнуть меон тотальному подавлению. В случае осуществления такой попытки искусство лишилось бы своей природности – в том понимании, в каком она виделась, например, М. Цветаевой и Б. Пастернаку. Целью поэта было и остаётся умирение, окультуривание и эстетизация хтонического, что идёт рука об руку с высветлением его морального смысла. Подчинение меональной стихии художественной телеологии заставляет творца использовать миметические ресурсы слова. Но это слово уже успело покинуть лоно мифа, хотя и хранит в себе память о прошлом. Как мы отмечали, оно не теряется, не исчезает в материи означенной им предметности. Напротив, оно играет с вещностью и потому способно комбинировать её по своему усмотрению. Однако могущество слова простирается и далее. Поскольку оно властвует над означаемым, то и вправе проделывать с ним такие операции, в результате которых предмет и вещь могут приобретать не один, но множество смыслов. Таким образом, семантика такого слова не уплощённая, но сферическая или, чтобы быть точным в определении, – *вероятностная*, что делает означаемую вещь тем, чем она является на самом деле, и тем, что она не есть, но вполне может быть. Слово, производящее эти чудеса с вещью, утверждает себя как смысловое междущарствие⁷, куда низринуты и где облагорожены стихии хтоники и аффектов. Пора, наконец, сказать, что слово это – *риторическое*, и всякие рассуждения о его жизни в истории культуры должны начинаться с учёта

того, что оно сочетает в себе не только сущее, логическое, но и меональное, не-сущее и алогическое. Несомненно, стиль как раз и связан с тем и другим, но в его конституциональности господствующая роль принадлежит началу сущему, а не меону. Сама этиология, происхождение стилевого – в его ещё только брезжущей, едва видимой форме, – уже есть победа Логоса, возобладавшего над пучиной хаотической текучести и мглы. Недаром Гераклит полагает в основе всего – Слово, «эту вот Речь (Логос)», на фундаменте которого и воздвигнут космос как храм⁸.

Гераклита можно считать отцом теории стиля, развёрнутой в космическом масштабе. Возможно, это один из мифов творения, но он создан в русле углублённо риторического понимания Слова, потому что тут говорится не только о том, что оно – вечно, но и о том, что оно противоречиво, вероятностно, то есть совмещает в себе несовместимое, преобразуя его в некое смысловое единство. Так, философ говорит, что «всё делимое неделимо, рождённое нерождённо, смертное бессмертно, Слово – Эон, Отец – сын» и т. п. (с. 189). У него находим и такое изречение о сопряжениях: «Целое и нецелое, сходящееся расходящееся, созвучное несозвучное, из всего – одно, из одного – всё» (с.198–199).

Эти антиномии и логика вероятия дарованы нам риторическим словом. Однако необходимо напомнить и о том его свойстве, без которого невозможна никакая диалектика смыслового содержания и, конечно же, никакое его вероятие. Именно, Гераклит утверждает, что Слово – «дитя играющее» и что ему «принадлежит царская власть» (с. 242). Демиургическое и игровое владычество Слова над миром означено здесь как нельзя более ясно. Тем самым намечена теоретическая стратегия в отношении к искусству, к его подлинно риторической специфике, сопряжённой с *мимесисом*, этим методологическим инструментом творческого воображения и мышления⁹. Понятно также, что мысль Гераклита о космосе как храме в контексте нашей темы значит многое. Этот храм является не чем иным, как реализацией словесно-телеологических заданий, так что, перефразируя В. Набокова, можно сказать, что слово придаёт миру «не только волю, но и закон»¹⁰.

Несмотря на осуществленную космизацию мира, миф не может соперничать с миметическими ресурсами риторического слова, в частности, с его игровой мощью. «Миф священен, поэтому он должен быть серьёзным», – писал Й. Хейзинга¹¹. Слово в мифе – всегда строгое и осерьезненное. Оно слишком тесно связано с ритуально-обрядовыми структурами, с самой

духовной субстанцией мифа, чтобы найти в себе силы быть развёрнутым в свободное (игровое) повествование. Об этом бессилии слова филологи пишут как о мифологическом пассивизме¹². Мы вовсе не хотим сказать, что миф «не играет» и не смеётся, пребывая в состоянии скучной суровости. Напротив, мифологии смеха посвящена довольно обширная научная литература. Однако стоит подчеркнуть, что игровое слово для мифологического человека остаётся преждевременным и потому недостижимым. С точки зрения словесной, такой человек смеётся, но не говорит. Его смех воплощается не в слове, но в неких звуках, мимике и жесте (например, гомерический смех Олимпийских богов), а также в чисто предметных и телесных формах. Шар (круг) солнца в мифах ассоциируется со смеховым и благим содержанием, знаменующим рождение, возвращение к жизни всего природного, а если миф рассказывает, «что ребёнок родился с волосами или же что у героя были длинные волосы, это означает, что им обещаны сила и власть. И само собой, им обещан смех – знак и орудие силы и власти»¹³. Очевидно, что такой смех обозначает скорее определённое состояние мира и человека, нежели интеллектуальную рефлексия, так что никакой игры ума и слова искать здесь не следует.

Нам уже доводилось писать об игровой специфике риторического слова, переводящего означаемую им предметность в вероятностный режим существования – между «да» и «нет», бытием и не-бытием, то есть между логическим и алогичным¹⁴. Собственно говоря, эта особенность слова является специфической чертой всякого стиля, ушедшего от наивного мифологизма. Творчество сопряжено с порывами в незнание, в бездну, и дерзновенность гения находит поддержку в высокой степени развитости языка, в его свободе, «которая, – по наблюдениям А. Лосева, – настолько разнообразна, что часто граничит с настоящим безумием»¹⁵. Тексты с наплывами смысловых туманностей включаются их авторами в философские и художественные произведения. Правда, причины, вызывающие такие решения, столь же неясны, сколь и спорны мнения комментаторов по этому поводу. Так, в частности, когда пишут о том же Гераклите, высказывают разные версии возникновения в его речениях не совсем понятных мест. Одни, подобно Цицерону, придерживаются той точки зрения, что мыслитель допускал их намеренно (с. 180), другие полагают, что исчезновение смысловой определённости текстов связано с общей чертой художественного творчества и философствования. Климент Александрийский указывает: «И мы найдём ещё тьмы и тьмы загадочных речений философов и поэтов, поскольку даже целые книги выражают смысл,

вложенный в них сочинителем, в прикровенном виде, как, например, книга Гераклита «О природе», за что он и получил прозвище «Тёмный» (с. 179). Но подлинно творческой задачей, вероятно, может считаться не педантическая фиксация «темнот» стиля, а их восприятие в модусе смысла. В этой связи характерен рассказ Диогена Лаэртского, у которого читаем: «Говорят, Еврипид дал ему (Сократу. – В. Р.) сочинение Гераклита и спросил его мнение, он ответил: «Что я понял – прекрасно; чего не понял, наверное, тоже; только, право, для такой книги нужно быть делосским ныряльщиком»¹⁶.

То, что оказалось непонятым, не отвергнуто Сократом, но поставлено в один ряд с понятым и прекрасным, требующим, однако, рассмотрения не с поверхности, а из глубины исследуемой стихии. То, что неясно, – меонально, но вовсе не бессодержательно. Именно оно-то и вызывает к вниманию мудреца и его интеллектуальному усилию. Так и всякий филолог не должен бояться меонального пространства, умея узреть в нём плодоносящий, но ещё не обработанный мастером слой поэзии. Он должен помнить, что из меона родился миф, где мир и люди представлены в виде здесь и там разбросанного сора. Звёзды тут «являются то людьми, мужчинами и женщинами, нередко детьми; то разными животными, птицами, рыбами и насекомыми; то листьями, цветами или плодами; то, наконец, камнями, гвоздями и разными другими предметами»¹⁷. Из этого мифа у поэта XX века сложились стихи:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах всё быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как жёлтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дёгтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне¹⁸.

Несомненно, поэт демонстрирует здесь величайшее искусство. Стих вырастает из недр преображённого меона, предметы, не лишаясь естествен-

ной свободы их «сорного» состояния, упорядочены и пронизаны эмоциональным сиянием. Воля художника делает слово игровым – задорным, нежным и радостным. При помощи этого слова воссоздано то, что дотоле таилось в никак между собой не связанной разбросанности. Так осуществляется стиль Ахматовой, оправдывая мысль М. Хайдеггера о том, что в искусстве «нечто пребывающее как таковое выносится из закрытости в несокрытость его видимости»¹⁹.

За плечами Ахматовой – неисчерпаемый опыт риторической культуры. Поэтому она как художник может позволить себе отвергать «одические рати» и «элегические затеи». Это – отвержение большого мастера, который, настроившись на антириторическую ноту, прекрасно понимает необходимость внутренней дисциплины слова, его эстетизма – рифмы, ритма, перебива последнего, то есть всего того, что мы связываем с достижениями поэзии, прошедшей через горнило риторических тонкостей.

Наряду с подобными образцами высокой художественности, в мировой поэзии имеются бесчисленные примеры неукротённого меона, что можно наблюдать не только в писаниях литераторов средней руки, но и в творениях такого поэта, как Державин. Его стиль, слагающийся из разнородных жизненных и языковых материалов, удерживает эстетическое равновесие, благодаря гармонизирующим потенциям риторического слова и его экспрессии²⁰. Тем не менее, нередко меон буквально захлёстывает Державина. Нимфы поставлены у него в один ряд с деревенскими девками, а картины природы расписаны иной раз с такой залихватской безалаберностью и варварской сочностью красок, что вести речь о какой-то эстетической доминанте его стиля затруднительно. Имея в виду подобные провалы в мастерстве поэта, В. Белинский вынужден был сказать, правда, не без некоторого преувеличения, что «в созданиях Державина нет поэзии как искусства», а есть лишь её проблески²¹. Поэт иногда беззаботно относится к обработке слова, совсем не добиваясь его стильности; у него много не только аляповатости, но и тяжеловесной неуклюжести, что переключает творчество в сферу эстетического примитива, этой формы слова дориторической эпохи. Вот, например, стихи Державина:

Спустил седой Эол Борей
С цепей чугунных из пещер;
Ужасны крылья расширяя,
Махнул по свету богатырь.

Погнал стадами воздух синий,
Сгустил туманы в облака,
Давнул – и облака расселись,
Спустился дождь и восшумел²².

Белинский писал: «К чему тут Эол, к чему Борей, пещеры и чугунные цепи? <...> И как нейдёт русское слово «богатырь» к этому немцу «Борею»! <...> Можно ли гонять *стадами* синий воздух? И что за картина: Борей, сгустив туманы и облака, давнул их; облака расселись, и оттого спустился дождь и восшумел?»²³ Приобщим сюда же высказывание критика по поводу других стихов Державина: «Что за «нимфы голосисты» – уж не крестьянки ли ? <...> Но называть наших крестьянок нимфами всё равно, что называть Меланией Маланью <...>»²⁴

Вся эта размалёвка окружающего мира и косноязычие его воплощения указывает на то, что слово Державина слабо дифференцирует реальное и собственно эстетическое, не чувствует имманентности последнего и потому часто отдаёт его в жертву жизненным формам. Поэт далеко не всегда способен миметически освоить действительность, придать ей литературно-художественную форму. Он испытывает нехватку необходимых для этого специальных (поэтологических) ресурсов. Школа риторической строгости и ясности пройдена поэтом с пропусками и потому он поддается натиску хаоса и безвкусицы. Но Державин не был бы великим художником, если бы эти катастрофы оставались у него лишь знаком плохой эстетической образованности. Каким-то интимным и невероятным чутьём он обнаруживает прекрасное в его хаотическом бытии, не поддающемся власти стиха. Он хорошо умеет образно сигнализировать о предметном изобилии и красочности природы. Поразительна также сенсорная чуткость поэта к слову («дождь восшумел»). Власть меона оборачивается у Державина, как всегда в подлинном искусстве, совершенно неожиданным качеством – именно тогда, когда она сталкивается с телесно-вещественной и монументальной фактурой его стиля, уже прошедшего риторическую обработку. Она превращается в ту величавую поступь поистине божественной речи, которую современный исследователь назвал «вещим косноязычием»²⁵. Мы говорим здесь не о торжестве риторического искусства, но о поэтических высотах, достигнутых средствами слова, ещё не знающего своей силы и не во всём подчинённого экспрессивно-выразительным целям. Эпоха, когда косноязычие в русской

литературе «делалось сознательным художественным приёмом и порождало стиль неповторимой оригинальности»²⁶, наступит уже после Державина²⁷.

Меон – стихия, действие которой не ограничивается пределами эстетической сферы, но распространяется и на внутренний мир художника. Кого сейчас ни спроси, всякий скажет, что Пушкин – воплощение духовной и жизненной гармонии. Но вот С. Булгаков проникновенно писал о том, что творчество поэта, «извне столь «аполлоническое», уживается с мрачными безднами трагического дионисизма». Расплавленная лава страсти легко разрывает тонкую кору гармонизма и «начинается извержение», приводящее к «смещению духовного центра». Равновесие, столь необходимое для творчества, оказывается в таких случаях утраченным»²⁸.

Меональные зоны, напоминающие inferнальность шекспировских персонажей, становятся предметом художественного исследования у Достоевского. Тут прямо изображается душевное смятение, слепая и порою злоедающая экстазичность героев, ввергающая их в пучину внутреннего хаоса. Человека охватывает мгла безмыслия, ведущая к гибели или превращающая его в медиум безличного «оно», что действует «через него и помимо него»²⁹. Достоевский и сам, в своей жизненной биографии, отдал дань иногда обольщавшей его иррациональности. Уже в зрелые годы он часто не мог устоять перед напором страстей. Его поведение приобретало устрашающую алогичность. Как мы только что отметили, страстность оказывается губительной для многих героев, чью психологию Достоевский-художник так блестяще воссоздал в своих произведениях. «И всё-таки – победа!» – можно было бы сказать о творчестве писателя. У Н. Бердяева говорится, что «дионисичность и экстазичность Достоевского не угашали его ума и мысли, как это часто случается, не топили остроты ума и мысли в безумном <...> опьянении <...> Эта оригинальная особенность Достоевского связана с тем, что у него человек раскрывается до конца <...> Поэтому он остро знает противоположности»³⁰.

Хотя торжество гения Достоевского над меоном не имеет ничего общего с Пирровой победой, всё же потеря некоторых элементов эстетической гармонии проявляется в самой ткани его стиля, в поэтике романов и повестей художника. Поэтому разговоры о несовершенстве формальных сторон в творениях писателя ведутся издавна и к нашему времени стали общим местом. Мы ограничимся здесь указанием на то, что, несмотря на целый ряд подлинно классических работ Вл. Соловьёва, В. Розанова, Д. Мережковского, Л. Шестова, С. Булгакова, Вяч. Иванова, М. Бахтина и других исследователей, стиль

Достоевского с точки зрения победоносной борьбы с меоном не изучен. Но это – слишком объёмная и сложная тема, чтобы решиться на её специальное обсуждение в настоящей работе, для полноты которой достаточно лишь обозначить актуальность намеченной проблемы.

В последнее время нередко можно слышать, что литература никого не перевоспитывает и никак не влияет на психологическое и духовное состояние общества. Зная драматическую историю нашего Отечества и культуры, понимаешь, что говорится это от отчаяния. Последнее же питается чувством бессилия перед меональностью, с которой в жизни весьма трудно, а иногда и невозможно справиться. Однако не правда ли, что предвидение событий помогает избежать их катастрофических последствий, в то время как сон разума и паралич исторической воли влекут за собой цепь неотвратимых обстоятельств, как это случилось в России прошедшего столетия. Всему этому есть научные объяснения, но нас интересует искусство слова и энергия его художественных прозрений. «Русская литература, – писал Н. Бердяев, – самая пророческая в мире, она полна предчувствий и предсказаний, ей свойственна тревога о надвигающейся катастрофе. Многие русские писатели XIX века чувствовали, что Россия поставлена перед бездной и летит в бездну»³¹.

Наше литературоведение ещё далеко от понимания творческого драматизма, ценой которого писатели обретали дар пророчества. Научная мысль неохотно расстаётся со схемами, возникшими в литературно-критическом обиходе. Филологи без особого желания переносят рассмотрение литературы в культурное пространство, где обнаруживаются её связи с доминирующими особенностями русской духовности. А ведь художникам приходилось бороться против серой пелены безмыслия, застилающей радостное солнце истины и образа, против того необузданного своеволия, которое сокрушало нравственные устои человеческой жизни, низводя их до полной неразличимости. Русский дух – это противоречие, вражда света и тьмы, благого и inferнального. «Россия – это не Европа и не Азия, – писал А. Куприн, – это страна неожиданных решений, это край Степана Тимофеевича, где жадность и самоотвержение, подлость и бесстрашие, трусость и презрение к смерти так удивительно переплелись, как нигде в мире»³².

Эта притягательная и полная какого-то захватывающего соблазна стихия хаоса находила со стороны искусства мощное противодействие. Прав Б. Хазанов, написавший о том, что «русская литература укротила эстетически русскую душу <...>»³³.

В настоящее время какой-либо стройной теории о соотношении гармонии и меона не существует, однако ясно, что одно и другое связаны друг с другом и меональное есть обратная сторона гармонического и даже его источник. Во всяком случае, сложность литературы как искусства возрастает из-за наличия в ней «хаосогенных и антихаосогенных начал», пишет Д. Лихачёв³⁴.

Приводимые у нас высказывания согласуются с более ранними научными текстами и, возможно, восходят к ним. Известна, например, популярность в русской культуре мысли Ф. Ницше о бинарной оппозиционности дионисийской и аполлонической стихий и их неразрывном единстве. Углублённому развитию этой идеи посвящена замечательная работа «Рождение трагедии из духа музыки». Видя в аполлонизме символ порядка, мерности и света, Ницше размышляет над его творческой мощью, позволяющей художнику облагородить спонтанно-самозабвенные порывы дионисийства. Он постоянно отмечает, что то и другое взаимно побуждают друг друга к активности, в результате чего и рождаются великие произведения, подобные розам, пробивающимся из тернистой чащи кустов³⁵.

Дихотомическая методология была с большим сочувствием воспринята русским символизмом. Реалистично и эффективно проявила она себя в культурологических исследованиях. Мы имеем в виду прежде всего Г. Флоровского с его идеей слоистости духовно-исторического процесса, где происходят плодотворные взаимодействия между так называемыми «дневной» и «ночной» культурами. Первая заострена на логичность, «умность» восприятия мира, другая же есть «область мечтаний и воображения». Эта вторая жизнь протекает в подпочве культурного сознания, редко выходит на его поверхность, «всегда чувствуется под нею, как кипящая и бурная лава»³⁶. Но вернёмся к Ницше.

Мыслитель не только фиксирует бинарность названных стихий, видя в них диалектическое творческое единство, но заглядывает в источники глубины сознания, откуда происходит эманация эстетических образов. Он говорит, что Аполлон – не только бог света, но и бог сна. Именно сновидность есть форма превозмогания хаоса и преображения его в порядок и гармонию. В поэзии на эту тему написано неизмеримо больше, чем в науке. Из русских поэтов, чьи теоретические высказывания не утратили своего значения и в наше время, назовём Максимилиана Волошина, хорошо понимавшего творческую природу сновидности и изучавшего её связь с миметическими и экспрессивно-выразительными возможностями искусства³⁷.

Итак, при всей близости сна к «не-бытию», к некой меональности, историк искусства обязан видеть в нём не мёртвую спячку, но лишь сновидность, ту творческую, издавна сакрализованную дремотность, сквозь которую постигается всё то, что есть предмет художественного воспроизведения.

В свете сказанного, вероятно, нужно понимать суждения на тот счёт, что русская литература XIX века – это «гигантский сон», обладающий «законом сбываемости». Инфернальные образы, созданные Гоголем и Достоевским, «ожили и начали свою сатанинскую свистопляску. И вот уже мичман Раскольников топил в Чёрном море российский флот».

Литератор, которому принадлежат цитированные слова, приводит высказывание В. Розанова: «Ни один политик и ни один политический писатель в мире не произвёл в «политике» так много, как Гоголь»³⁸.

Есть одна закономерность, с которой нельзя не считаться при изучении искусства в переломные эпохи, когда время, кажется, не поспевает за любопытствующим вниманием художников к таким явлениям, которые ранее находились на периферии духовной жизни. Этим явлениям ещё не дана нравственная оценка, к ним ещё не привыкли, их ещё экзистенциально не осмыслили, а писатели уже создали произведения с новой образностью, где меональное и эстетическое далеки от равновесия. Так, например, у Рабле мы видим откровенный натурализм, который он пытается выдать за вполне приемлемую эстетику, приводившую в содрогание не только Вольтера и Гюго, но и некоторых мыслителей нашего времени. А. Лосев прямо писал, что «реализм Рабле есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости»³⁹. Такая оценка не мешает нам думать, что меональное у Рабле не сводимо лишь к его негативному предметному содержанию. У М. Бахтина мы читаем, что эта стихия в «Гаргантюа и Пантагрюэле» подвергнута художественной обработке и насыщена комизмом с его амбивалентной семантикой⁴⁰. И всё же книга Рабле не может не вступать в противоречие как с равновесной эстетикой риторического слова, так и со вкусами людей, привыкших видеть в искусстве более убедительную обработку хтонического материала.

Исследование проблемы меона требует привлечения соответствующих материалов, а они – огромны и предполагают выход за пределы филологии, разумеется, затем, чтобы опять возвратиться к ней. Литература Серебряного века не могла уклониться от художественного воспроизведения хаосогенности бытия. Более того, этот срез человеческого существования переживался искусством рефлекторно и глубоко. Русская философия

стремилась понять онтологическую и смыслопорождающую специфику меона, связав его функции с *актом творения*. Современное литературоведение без должной смелости обращается к изучению произведений с позиций борьбы логосных и меональных слагаемых *текста*. На наш взгляд, было бы плодотворным введение в филологический обиход и такой дефиниции, как *укон*, означающий в философии всеединства нижнюю границу абсолютного, дальше которой падение невозможно⁴¹. Стратегически важным для художника следует считать понимание им пределов эстетической *устойчивости* произведения, то есть пребывания в определённой ценностной системе. Надежду на обретение искусством должного равновесия и высоты автор настоящей статьи склонен усматривать не столько во внешних обстоятельствах, сколько в осознании писателями регулятивного принципа, в роли которого выступает риторическая культура, всегда помнящая о необходимости в творчестве объёмной истины. Воздействие этого принципа не упраздняется даже тогда, когда литература вступает на путь антириторических стилей⁴².

Меон – слишком широкое, почти безграничное понятие, чтобы говорить о нём в каких-то узких рамках. Он, можно сказать, сопутствует писателю на каждом шагу. Власть творца превращает меон в благодатную почву для художественного воображения. Правда, как мы видели, нередко бывает и так, что литератор срывается в пропасть этой тьмы. Тогда-то и возникает вопрос: «А художник ли он?» Ответ во многом зависит от того, в какой мере писателю удаётся достичь стильности, этой основы эстетической гармонии. В пределах нашей темы небезынтересен анализ методологических программ русского футуризма.

Филологизм, имевший в русской литературе устойчивую традицию⁴³, в XX веке приобретает черты дерзновенных (а порою лишь дерзких) экспериментов со словом. Как и вообще в новейшем искусстве, в литературе были осознаны её конструктивно-выразительные элементы, и творческие искания сосредоточились прежде всего именно в этой области. Такая ориентированность художественной мысли (и научной также) свидетельствует, на наш взгляд, о сильной риторической рефлексии в литературе, потому что проблема построения образа, интенсификации его суггестивности за счёт «семантического слома» и сенсорного остранения изображаемой вещи – всё это, безусловно, входит в репертуар не только поэтики, но и риторики. Научное осмысление подобных явлений привело к тому, что в

наше время осуществляются углублённые разыскания в сфере «идиостилей филологического типа»⁴⁴.

Из всех стилевых формаций XX столетия «русский футуризм был подчёркнуто филологичен: материалом искусства стало слово как таковое»⁴⁵. В литературоведении этому течению не повезло. Когда речь идёт о словесном формотворчестве, создаётся впечатление, что многие подходы к проблеме не соответствуют высоте научных задач⁴⁶. И всё же исследователи хорошо понимают отличие художественных идей и методов В. Хлебникова от экспериментов А. Кручёных⁴⁷. Игра последнего с меоном не лишена подлинно артистического упоения⁴⁸, однако будетлянин не стремился в освобождённое от глухой мглы пространство стиля. Нежелание выбраться из меонального опьянения было знаком того, что артист не хотел быть поэтом: ведь искусство существует только в стиле. Собственно говоря, стиль и есть явленность искусства. Кручёных имеет дело с меоном, манипулирует его элементами, слагаются некие звуковые комбинации, вроде знаменитого

Дыр – бул – щыл
убещур
скуп
вы – со – бу
р – л – эз.

Кажется, торжество меона здесь бесспорно. И всё же такой категорический вывод был бы слишком поспешным.

Развёртывающиеся штудии поэтической и иной «зауми» нуждаются в поддержке со стороны сильной и разносторонней теории слова. Критика футуристических опытов была наивной, и это её качество сохранялось до недавнего времени. С введением в научный процесс книги А. Лосева «Философия имени» положение меняется. Теперь филологи имеют все основания для объёмного и зоркого восприятия изучаемых проблем. Для нас в данном случае актуальным моментом в учении Лосева служит его положение об исторической стадильности и эволюции слова. У футуристов мы застаём слово на низшем этапе его бытия – на уровне лишь органического раздражения. *«Слово, имя, мысль, интеллигенция на этой ступени, – указывает Лосев, – есть животный крик – крик неизвестно кого и неизвестно о чём. Это – слепота и самозабвение смысла, но уже более зрячее, чем органическая энергема, и здесь задаток иных оформлений смысла, где он более проявит себя в качестве смысла»*⁴⁹.

Вот на этой ступени слова и работает Кручёных. Спрашивается: абсолютно ли *безмысленны* его речения? Здесь следует учесть, что в приведённой выше «зауми» есть некое телеологическое задание. Во-первых, очевидна её ритмическая организованность. Во-вторых, намеренно или нет, но первая и вторая строки аллитерированы. Профессиональный лингвистический анализ мог бы показать известную артикуляционную непротиворечивость трёх следующих строк. Так что, вероятно, мы имеем дело со словами, которые, по выражению Р. Якобсона, «как бы подыскивают себе значение»⁵⁰, но так и не находят его. Однако в самой этой жажде значения есть указание на то, что слово и на низшей ступени противостоит семантической пустотности. Таким образом, нельзя сказать, что меон одерживает у Кручёных окончательную победу, но понятно также, что ни о каком целеустремлённом движении к стилю говорить тут не приходится. Здесь скорее отвлечённая, абстрактная возможность стиля, а не сколько-нибудь ясная дорога к нему. И всё же исследователю необходима профессиональная зоркость и понимание того, что особенности вышеприведённого речения Кручёных *выказывают*, пусть и в деформированном виде, принцип регулятивности, свойственный риторической культуре с её, по терминологии А. В. Михайлова, *готовым* словом⁵¹. В данном случае это слово даёт нам знать, что демарши, направленные против него, сопряжены с риском провала в безмыслие и глушь меона.

Иное дело стихи Хлебникова. Они удалены от клубящегося марева алогичности на огромную высоту, хотя своим шлейфом и захватывают границы меонального. Это – поэзия постриторической эпохи; она намеренно лишена рассчитанного геометризма и родственна опрощённой, редуцированной речи, что приближает её и делает не чуждой церковным фрескам, лубкам и иконам, а также «скифской пластике»⁵². В то же время в ней легко обнаружить самые изысканные образы и окказиональный синтаксис. Всё это, вместе взятое, создаёт трогательную эстетическую непосредственность стиля, соединённую с мифологической глубиной его содержания. Это противоречие питает мощное древо поэзии Хлебникова, напоминая стиль Н. Ф. Фёдорова и подготавливая основу для творческой индивидуальности таких разных художников, как Б. Пастернак и А. Платонов.

Теоретические размышления Хлебникова показывают, что его занимала проблема единства логического и алогического в поэзии. Существенным для него моментом было превращение меонального безмыслия в смысл, с чем связаны упорные поиски путей к тому, как «сделать заумный язык

разумным»⁵³. Современная лингвистическая поэтика подвергает соответствующие тексты Хлебникова специальному анализу. Литературоведы также высоко оценивают суждения поэта о семантической энергии стиля. Они пишут и о том, что Хлебников актуализировал *молчание* как некую опору слова⁵⁴. На наш взгляд, эта найденная поэтом точка была как раз той позицией, откуда только и возможно осознание алогического как составной части логического. Ведь «настоящее слово – то, которое на деле способно выговаривать нечто важное и существенное для людей, – зиждется на настоящем умалчивании и на настоящем молчании, безмолвии: оно уходит в глубь молчания, которому отдано, и в то же время, умалчивая, умеет через посредство умолчания всё же высказать и то, для чего нет имени. Не именуя <...> оно именует всё через высказываемое»⁵⁵.

Несмотря на очевидную антириторическую установку, стиль Хлебникова не забывает школу литературной классики, выраставшей на риторическом слове. По замечанию современного исследователя, Пушкин «едва ли не на протяжении всего творческого пути Хлебникова воздействовал на его «заумно-сложный» идиостиль <...> – ритмикой, интонациями, рифмой, строфикой и т. д.»⁵⁶. Так что «темноты» стиля Хлебникова или, как писал Г. Винокур, «мучительный мусор» его поэзии⁵⁷, всегда подсвечивались, озарялись разумным словом. Узнаваемость смысла в слове – вот то главное, что вырывало стиль поэзии из меональной бездны. Алхимия слова Хлебникова – это игра художника с вовлечённым в неё косным звуком и мелодичностью, пронизанной интеллигенцией.

Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!⁵⁸

Умение поэта использовать изобразительные и семантические ресурсы не только образов классического стиля, но именно вновь создаваемых слов, давало возможность интенсифицировать содержательность художественной формы, что хорошо видно на примере поэтически воссозданного антропоморфного пейзажа:⁵⁹

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня⁶⁰.

Такой же, рассеянный по всему тексту, семантический трепет мы видим во многих других произведениях поэта, например, в «Заклятии смехом» («О, рассмейтесь смехачи!») или в стихах: «Бобэоби пелись губы / Вэээми пелись взоры». В тех же случаях, где дыхание смысла, кажется, замирает, о господстве меона также говорить преждевременно. Такого рода смутные образы требуют этимологической и иной расшифровки, над чем и размышляют филологи, изучающие творчество поэта. Артистизм словесно-эстетических жестов Хлебникова содержательно эффективен и заставляет усомниться в справедливости чрезмерного языкового пуризма, с которым мы встречаемся в книге Я. Парандовского⁶¹.

История литературы знает много видов меона. Он проявляет себя там, где искусство оказывается бессильным перед напором вечности и её глухого, хаотически-агрессивного упрямства. Его час наступает и тогда, когда поэт обольщается косной материей слова, забывая его благодатное вероятие. Там же, где у поэта есть эстетическая установка на возможностный смысл слова и гармонию и где эта установка поддерживается вполне развитыми средствами поэтики, даже если артист и балансирует на краю меональной пропасти, – мощь алогического ослабевает, уходя в глубину светлого и ясного. Теперь меон уже не грозная стихия деструкции и бессмыслицы, но, напротив, резервуар всех доступных таланту поэта идей и смыслов. Правда, от творца требуется, чтобы он не страшился быть «ныряльщиком», который, как Сократ, помнил бы слова Гераклита: «Не чая нечаянного, не выследишь неисследимого и недоступного» (с. 193).

Всё сказанное заставляет думать, что вероятностное существование вещи – как исходное состояние в поэтическом её бытии – также должно быть понято с точки зрения взаимодействия логического и меонального. Конечно, поэзия есть торжество Логоса. Но этот Логос весьма далёк от житейских представлений. Как знали ещё до нас, «мудрость поэзии возникает из каких-то иных, часто противоречащих «здравому смыслу» понятий, суждений и допущений <...> это расхождение со здравым смыслом <...> и есть та *глуповатость*, о которой говорит Пушкин»⁶².

Вот и получается, что алогическое есть обратная сторона логического; одно не только таится в другом, но и осуществляется через него, причём, как пишет А. Лосев, «чем менее проявлено неявляемое, тем более понятно <...> то, что явилось; чем более проявлено неявляемое, тем сильнее оно постигается и переживается, но тем загадочнее и таинственнее то, что явилось»⁶³. Логос – в начале, но меон – в начале начал...

АПОФАТИКА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

(Опыт теоретического описания)

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ. Автор настоящей статьи – филолог с вполне традиционной школой мысли. Поэтому термины, фигурирующие в названии и в последующем тексте работы, он связывает не с эклектическим языком современного литературоведения, а с самой сущностью проблемы, подвергаемой исследованию. Речь идёт о содержании и структуре стилей русской литературы Серебряного века. До сих пор этот феномен изучается с позиций, выработанных риторико-классической поэтикой с её установкой на (1) рациональность художественного высказывания и (2) абсолютизацию *сплошности* всякого речения, его словесной «тесноты» (термин Ю. Н. Тынянова), непроницаемой для вторжения со стороны какой-либо деструкции.

Поэтика, которую мы называем релятивистской¹, культивирует прежде всего дотоле небывалые представления о художественном *тексте*. Его структуру она мыслит более объёмной и разнообразной, нежели аристотелевская традиция. *Начало* текста знаменуется теперь не словом, а знаком его доструктурного бытия². Отправной точкой высказывания в прозе и стихотворной речи может быть один из синтаксических символов – отточие, тире, а в некоторых случаях – то и другое вместе. Так синтаксис вовлекается в смысловые и сенсорные сферы стиля, не ограничиваясь лишь привычными грамматическими функциями. Более того, создавая новые речевые конструкции, этот синтаксис часто противоречит нормативной грамматике; его функциональность предельно окказиональна и связана не только с лексической семантикой, но и (часто в большей степени) с тем содержанием, которое, присутствуя в высказывании, всё же имеет не логосное, а всего

лишь дотекстовое, то есть неструктурированное бытие³. Последнее усматривается также в промежутках между словами, в графически запечатлённых *разрывах* между ними. Словесно неформленное бытие охватывает стиль и на стадии посттекстового его состояния, когда логосно он построен, но телеологически не завершён и, стремясь к трудно достигаемой целостности, простирает своё эмоционально-содержательное воздействие на читателя, вырываясь за лексически очерченные границы. При этом напряжённый взор художника открывает для себя спонтанно расширяющиеся горизонты творческой мечты, витающей в просторах неисследимого. Поэт узревает некое эйдетическое поле – источник бесконечного ряда всё новых идей и образов – в *чистоте* лежащей перед ним страницы. Её пространство – своеобразное *самое самó* (термин А. Ф. Лосева) со свойственным ему импульсом креативных порождений.

Приведённые характеристики идиостилей Серебряного века предваряют изучение нами *невыразимого* как художественной константы искусства⁴. Конечно же, этот элемент мы находим и в литературных произведениях классической парадигмы, но в исследуемую эпоху он наделяется регулятивными функциями. В результате стиль как тело искусства изменяет свою составность и оптико-геометрическое своеобразие.

Низводя все эти рассуждения до уровня лингвистической поэтики – популярной и безоговорочно принимаемой отрасли филологии, можно сказать, что речь идёт о таких стилях, в структуру которых активно вводится невербализованное содержание. Но такая операция упрощает сам метод исследования. Со времён М. М. Бахтина известно, что литературоведение стремится к максимальной адекватности анализа художественных текстов, их ментальных и историко-культурных доминант. Поэтика лингвистического плана, при всех её достоинствах, изучает стиль литературы с позиций языка, тогда как требуется изучение последнего с позиций стиля. Назрела необходимость в таких понятиях и терминах, которые обладали бы более широким содержанием, нежели инструментальные средства как лингвопоэтики, так и поэтики риторико-классической традиции. Дело здесь не столько в периодическом обновлении терминологического языка науки, сколько в самом искусстве слова в эпоху Серебряного века. В литературно-художественном контексте с необыкновенной живостью обсуждались такие понятия, как *меон*, *логос* и *невыразимое* (с множеством синонимических замен)⁵, на основе чего и создавалась теоретическая парадигматика творчества неклассического типа.

Сказанное вовсе не надо понимать так, что утвердившиеся методы неэффективны. Мы хотим лишь сказать, что описание изучаемых нами стилей ориентировано на такие критерии, в системе которых технические ресурсы упомянутых дисциплин могут быть использованы как частные методики, помогающие в достижении наглядности анализа, но не претендующие на выявление константных величин стиля.

МЕОН. Литературное творчество начала XX столетия непредставимо без той структурной новизны, которая отличает его от искусства классического типа. Общим признаком художественного переворота было намеренное внедрение элементов деструкции в стройную и монолитную форму эстетического высказывания⁶. Так хаос вошёл в морфологию стиля, что повлекло за собою прежде всего актуализацию его устроительно-фигурных или оптико-геометрических особенностей. Конструктивные устои стилей, их топография на рукописной и печатной страницах стали выглядеть непривычно. Деформации подверглась не только линейность строк текста, но и его буквенный облик, уничтожавший строгий геометризм традиционной печати. Деструктивные тенденции захватили и область поэтической, а также прозаической лексики. Это – общеизвестные факты истории литературы, их истолкование во многих случаях несёт на себе печать эсхатологичности, тогда как мы полагаем, что ткань классического искусства не упразднилась, но входила в новую стадию формотворческих порождений, первопричиной которых и служила созидательная энергия хаоса или меона, как, следуя традиции русского эллинизма, его именовали мыслители и писатели Серебряного века.

Значение названного термина весьма разнообразно, что находится в зависимости от сложных связей деструктивных энергий и космоса, как об этом говорится в древних текстах⁷. Однако филологический смысл и функция меона к настоящему времени прояснены недостаточно.

Как было указано, хаосогенность стилей неклассической формации манифестируется в до- и постструктурной, а также дискретной (разрывной) явленности художественного дискурса. Кроме этого, меон проявляет себя в «сдвигологической» трансформированности слова, что влечёт за собою «искажение» привычной его структуры и содействует возникновению ауры темноты вокруг выражаемого содержания, тем самым погружая его из логосно-светового состояния в пучину доразумности или иррациональности. Меонизация стиля очевидна и в тех случаях, когда автор отменяет

знаки препинания, обозначая отсутствием синтаксических опор то неструктурированное поле, в котором осуществлено его «письмо». Так поступают футуристы, тем самым актуализируя значимость неисследимого. В научной литературе подробно описан их поэтологический инструментарий⁸, однако стратегически последовательное освоение ими меональной сферы освещено весьма скупо. Одной из причин такой ситуации может быть отсутствие у самих футуристов должного внимания к проблеме. Открыв бытие меонального, они полагались, скорее, на спонтанность своих реакций на эту стихию, нежели на целеустремлённое овладение ею. Технологически оснащённое погружение в «глубину ночи» (М. Цветаева) и её просторность мы связываем с писателями-символистами, отмечая особую заслугу А. Белого, предложившего эффективные методы *графической означенности невыговариваемого*. В результате оказалось, что в эстетическом высказывании вербализованное содержание находится в зависимости от собственно затекстового пространства, скоординированного с геометрией словесной материи стиля. Отныне вербализованное и бессловесно данное, то есть доразумное, предстают в тесной связности, как свет и тьма. Так был создан синергетический тип стилей с дискретной структурой и логосно неохватной содержательной глубиной.

ЛОГОС. Теперь, когда изменилось само понятие *текста* – по причине обогащения его неструктурированными областями эстетического высказывания, роль слова стала иной в сравнении с его абсолютизированной значимостью в стилях риторико-классической традиции. Было уяснено, что в творчестве слово – не начальная и конечная величина, как это наблюдается в монолитной художественной речи – вплоть до начала XX столетия, но такой, хотя и очень важный, ингредиент, который откуда-то возникает и где-то находит продолжение. И это при том, что там и тут мы имеем дело с до-морфным его состоянием. Как ясно из ранее сказанного, речь идёт о меоне, который в общей структуре новых стилей неотрывен от слова. Поэтому вполне возможно формулировать, что стиль есть логосная трансформация меона. Логос и меон взаимно дополняют друг друга, но в контексте эстетического высказывания слово превозмогает мглистость бесструктурности и насыщает её смысловым светом. Оно, по выражению А. Ф. Лосева, «размыто чувственным меоном»⁹, но всё же не теряет власти над ним, иногда, впрочем, и подчиняясь ему.

В таком противоречивом поведении слова выявляется его отличие от слова традиционного типа. В эпоху, когда риторическая культура как исторический феномен и целостность утратила свою значимость¹⁰, особенно заметен живой трепет слова, его напряжённое усилие в борьбе с меоном, возрастание из него, а затем формное исчезновение в нём, хотя и не до полного угасания, но лишь до боли нервно-пронзительного сигнала. Впервые литература обрела подлинно *длящееся* слово с его доразумной историей, логосно-предметным осуществлением, культурно- и рефлекторно-индивидуальным резонированием. В целях обобщённой характеристики, мы назвали бы такое слово *сферичным*, поскольку его эмоционально-смысловое содержание несёт в себе как структурное, так до- и постструктурное бытие стиля.

Это слово не похоже на то, что входит в состав «монолитных» стилей. Оно не стремится к нахождению для себя в тексте «лучшего места», которое, по определению, было бы для него и единственно подходящим. Вероятностные возможности конфигурации дискретных стилей столь велики, что у каждой лексической единицы – практически бесконечный ряд допустимых для неё мест в общей системе эстетического дискурса. По сути дела, эволюция отношений слова и текста есть не что иное, как углубление процесса «разноречия» в литературе, усилившегося, по мысли М. М. Бахтина, с нарастанием *романности* в её жанровых структурах. Однако отмеченное нами явление не обусловлено каким-либо одним из факторов литературы, но связано с новой парадигматикой искусства в целом.

Логос, о котором мы говорим, свободен от «деспотии» стиля, от магии «готового слова» или слова «стилевого / нестилевого». Манифестирующие его стили имеют более сложную типологию – в сравнении со стилями открытого целеполагания, принятого в традиционных поэтиках. Теоретически ещё плохо осознано, что Серебряный век утвердил идею эстетического равенства слова – в свете дотоле неизвестных представлений о чуде. В классике оно увязывалось с таким качеством, как уникальность и неповторимость. В новом искусстве с его необычайно богатым потенциалом творческих осуществлений замысла художника слово избавлено от предписанных ему правил поведения в тексте. Феномен единственности и неповторимости слова теперь не абсолютизируется, а уникальное увязано с возрастанием степени вероятия небывалого и невиданного.

Итак, большая вероятность чуда... В стилистическом смысле это означает не что иное, как увеличение лексического массива, вовлечённого в

круг эстетического события как события стиля, обретение каждым из слов, каким бы оно ни было – «готовым», «стилевым» или «нестилевым», а то и вообще лишённым активного употребления, – уплотнённой семантической и эмоциональной нагрузки. В итоге стиль писателя оказывается синхронно раскрытым в неконтролируемую стихийность жизни, в интимные, сакральные, светские и хтонические её сферы. Сам же творческий процесс не остаётся за кулисами стиля, а, напротив, воплощается в нём: рождение слова совершается на глазах читателя, который мирится с тем, что изложение, дискурс художника уподоблен растворённым дверям и окнам его лаборатории или, чтобы уйти от метафоры, литературно необработанным черновикам. Принцип «стыдливости формы» поколеблен, потому что теперь стал важен не только стиль, но и то, как он возникает и развёртывается, а это-то и запечатлевается в процессуальности его структуры.

Бросающаяся в глаза особенность новой литературы и её слова – затруднённость. Теоретики художественного творчества в начале века только и говорят что о «сопротивляемости материала» и его преодолении. Правда, при этом забывают, что первое определение категории эстетики сформулировано ещё Сократом и звучит так: «Прекрасное – трудно». Очевидно, что искусство Серебряного века достигло того порога, с высоты которого эта максима сопрягается с моментами интеллектуального страдания и вопрошаний: а что там, за горизонтом? А. Блок, до тонкости знавшего своё ремесло, это страдание доводило до полного отречения от поэзии¹¹. Историкам литературы вряд ли стоит напоминать об этом, но данный эпизод необходимо обдумать с позиций собственно поэтологических. Существо дела состоит в том, что в стилистическом отношении Блок – фигура, завершающая эпоху «монолитных» стилей. Всякие разговоры на тему о морфологии творчества поэтом, что называется, отметались с порога¹². Кажется, что спасительная цельность Логоса – единственная сила, помогавшая художнику не выпасть из творчества¹³, но и она, эта сила, заключённая в теснины лексической сплочённости, нередко оказывалась обескровленной. Прилив энергии следовало ожидать из источника, находящегося в иной системе отношений слова и текста, структурности и бесструктурности, иначе говоря – речевой монолитности и её разрывности. Описываемые нами процессы и были ответом на эти ожидания.

С точки зрения психологии творчества, расширились горизонты внимания художника со всем его самоуглублением. Теперь эстетическая рефлексия

возникает не только в связи и по поводу слова, но и с актуализацией его деструктурного, то есть дискретно-хаотического бытия.

Ломаная линия стиля есть антитеза горизонтальной выстроенности классической художественной речи, а также показатель гибкости, оптико-геометрической прихотливости и вообще – большей творческой свободы и до сих пор не во всём понятной телеологичности экспрессивно-выразительной системы. Но, пожалуй, главным в такой фигурности эстетического высказывания является его семантическая насыщенность, усиленная повышенной функциональностью «невыразимого», источающего свои энергии из «пустот» между словами и разверстого пространства до и после них. Очевидно взаимодействие между логосными и меональными ингредиентами стиля. Меон как бы предостерегает слово от обольщения световым могуществом, приглашая погрузиться в мглистость бездны, тогда как логосное свечение рассеивает глухую плотность «ночи», пытаясь найти в её глубинах «зататки смысла»¹⁴.

ГИЛЕ. Источники «невыразимого» ищутся и находятся художниками не только в расселинах между словами и в окраинных, внесловесных участках текста. Процесс меонизации стиля охватывает и непосредственно логосную его составность. Технология этой операции предусматривает два способа, один из которых применим к отдельно взятому слову – при сохранении грамматической нормативности эстетического высказывания в целом. Та или иная лексическая единица подвергается воздействию или (а) тотальной деструкции, что, в конце концов, приводит к возникновению целиком «заумного» слова, или (б) частичной трансформации лексемы в сторону её морфологического «искажения». В результате семантика слова, сохраняя элементы понятного, осложняется внедрённым в его тело «вирусом» непонятного, иррационального или доразумного.

Второй способ меонизации стиля состоит в том, что эстетическое высказывание строится таким образом, что при наличии в нём морфологически полноценных частей речи всё же создаётся эффект его логической неполноты. Общий смысл предложения не столько усваивается рационально, сколько постигается интуитивно, а то и вовсе остаётся до конца неуяснённым. Иначе говоря, структура высказывания как бы не достроена и потому несовершенна; её содержание жаждет такой формы, которая помогла бы устранить очевидную темнотность предложения. Но здесь необходимо подчеркнуть следующее.

Несмотря на отсутствие грамматического совершенства высказывания, а также вытекающей отсюда логической ясности его содержания, всё же несомненным является в нём наличие известной смысловой нагрузки. В структуре стилей едва ли не регулятивную функцию приобретает *невнятица*, причём, как в поэзии, так и в прозе. В подобного рода текстах их авторы не всегда покушаются на традиционную сплошность словесного выражения, стремясь к сквозной меонизации уже не отдельных слов, но всего его логосного состава.

Итак, если первый способ перевода лексики эстетического высказывания в зону семантической темнотности мы связываем с методологией точечной меонизации, то во втором случае речь идёт о расширении функций этого приёма. Имея дело с разными методами деструктивного воздействия на текст, резонно задаться вопросом: в чём же состоит их различие?

То, что все они призваны быть инструментом суггестивной интенсификации стилей, должно быть ясным. Как мы видели, аурой «невывразимого» охватываются различные области художественной структуры. Прежде всего происходит эстетическая актуализация традиционно нейтральных зон текста, именно, его до- и постсловесного пространства. Наступление меона сказывается и в учиняемых им разрывах логосной среды, то есть в намеренной организации «провалов» («бездн») между словами.

Выше мы писали о том, что «невывразимое» создаётся при помощи давления на семантически явственное слово и высказывание в целом со стороны темнотных, доразумных энергий, находящих воплощение в смутно структурированных формах. Бесспорно, эти формы есть не что иное, как выразительные компоненты стиля, взятые в качестве их докультурной (или непосредственно доязыковой) истории. Это – тоже меон, но, в отличие от его первичного лика, он сопряжён не столько с разрывностью и «пустотой» между словами, сколько с их морфностью, которая не доведена до ступени отчётливо данного смысла. На терминологическом языке А. Ф. Лосева, это – *хуле*, *гиле*. Размышляя над проблемой эйдоса в его отношении к «пустой форме» или «слепому виду», учёный писал, что «морфное есть неполное эйдетическое» и далее указывал, что «гилетическое необходимо предполагает скрытый эйдос»¹⁵. Иначе говоря, всякая бесформенность смысла чревата его явленностью, но «в аспекте гилетического»¹⁶. В этой ситуации в качестве доминирующей особенности эстетического высказывания выступает его своеобразный алогизм, точнее, отторженность от резко высвеченной логики содержания,

заменяемого, по словам А. Ф. Лосева, «постоянно и непрерывно нарастающей бытийственностью»¹⁷. Применительно к релятивистским стилям, это значит, что их масса разрастается за счёт умножения морфности – от семантически нейтральной до принципиально «заумной». Что здесь имеется в виду? Вероятно, не требует пояснений факт «заумности» лексики, тогда как мысль о семантической нейтральности необходимо расшифровать.

Начнём с того, что в эпоху Серебряного века была популярна идея *безмысленного* текста. Она близка как некоторым теоретикам искусства, так и писателям. К сожалению, до сих пор формы выражения безмысленного содержания изучены недостаточно. Следует сказать и о том, что их анализ с помощью ресурсов риторики и традиционной поэтики вряд ли был бы адекватен предмету нашего внимания. В самом деле, если бы текст строился с известной долей сокрытости его содержания, оставаясь возведённым на принципе логической ясности, то было бы вполне справедливо квалифицировать его в духе энтимемы. Этот принцип приложим к стилям классического типа, где недосказанность и умолчание конструируются не со стороны смысловой замутнённости, но с точки зрения содержательной внятности высказывания. Стили же неклассического типа изобилуют моментами тотальной сокрытости смысла. Такое явление наблюдается даже в текстах, где все слова понятны и без всякого затруднения усваиваются читателями, однако общий смысл высказывания постигается с большим интеллектуальным усилием или вообще не даёт возможности для его внятно-логической интерпретации. У М. Цветаевой, например, в одном из катренов стихотворного цикла «Сугробы» говорится:

А уж так: ни о чём!
Не плечом – не бочком,
Не толчком – локотком, –
Говорком, говорком¹⁸.

Ссылки на то, что энигматичность данной строфы рассеивается при соотнесении её с контекстом произведения, вряд ли помогут уяснению искомого содержания, потому что поэт сознательно строит цикл на герметичности его стихотворных частей, хотя стратегически и стремится к тому, чтобы произведение не утратило эстетической телеологии. Его компоновка – результат художественно-артистического усилия поэта, а оно заключается в том, что к созданию стихов он подходит не со стороны

логической ясности, а с позиции их семантической темнотности, что и делает его творческое построение *гилетическим* и не каким-либо иным.

Здесь важно напомнить, что всякая темнотность слова есть не что иное, как обратная сторона его семантико-световой сущности, служащей, следовательно, источником меональной стихии. Поэтому А. Ф. Лосев, исследовавший проблему гилетического, утверждал, что последнее достигается «путём выведения алогического момента из категорий самого смысла»¹⁹. Ниже мы покажем органическую связность логосного и меонального с гилетическим, что является смыслопорождающей основой стилей релятивистского типа.

Описанные способы меонизации текста прямо указывают на неоднородность темнотной стихии, охватывающей различные его области. То это – меональная просторность до- и постсловесных окраин текста, то это – лексический ряд, подвергнутый воздействию деструкции, растягивающей дотолу сплошную или уплотнённую материю художественной речи, то, наконец, это – логосная часть высказывания, данная или в своей знаковой сплочённости, или в её разреженности, но в обоих случаях организованная так, что очевиден эффект целеполагающего затемнения смысла, что достигнуто авторским усилием, направленным на создание именно энигматического речения. Само собой разумеется, что степень его насыщенности смысловым и сенсорным содержанием во всех таких случаях различна. До- и посттекстовая просторность, а также «бездны», разбивающие классически плотный ряд слов, не говоря уже о лексической морфности, поданной в гилетическом аспекте, – всё это разновидности меона, обладающего неодинаковой мерой эстетических потенций. Тем не менее, какую бы его разновидность мы ни взяли, каждая из них содействует содержательной интенсификации художественного стиля.

ОПТИКА ИЛИ ГЕОМЕТРИЯ СТИЛЯ. Внедрение элементов меона в структуру эстетического высказывания было не чем иным, как посягательством на горизонтально-последовательное и сплошное, монолитное устройство стиля. В противоположность классике, теперь представление о художественной речи связывается с неравновесностью её морфологического, точнее, структурного состава. Поэтика, по словам В. Хлебникова, вызывает симпатии не к построениям Евклида, а к «доломерии (геометрии. – В. Р.) Лобачевского»²⁰, что означало прежде всего изменение оптики стиля. Поставленную цель

можно было достигнуть только одним средством, и этим средством является энергия деструкции, направленная на разрыв или разъятие традиционной связности внешних форм художественного дискурса. Литература следовала логике эстетического контекста эпохи, анализируя которую, Н. А. Бердяев в многочисленных статьях писал о «разрыве» или «расщелинах» в культуре, об утере ею «твёрдых форм», о процессах «геометризации» и «распыления» канонической ткани искусства, ткани, оказавшейся «разодранной навеки»²¹. Бесспорно, это – взгляд со стороны, с позиций классического стиля и поэтики в целом. Но важно то, что мыслитель увидел, пожалуй, главное, что отличает художественное творчество неклассического типа от морфологии и структуры произведений предшествующих эпох. В переводе на язык современной филологии, речь идёт о дискретности самого тела искусства, то есть его стиля.

Как и во многих других историко-культурных ситуациях, литература Серебряного века воскрешает традицию, дотоле находившуюся на периферии художественной рефлексии и её активного творческого использования при созидании стиля. Идея деформации привычной строчности текста, что обнаруживается в произведениях футуристов и представителей символизма, для филологов-специалистов в области русской литературы стала общим местом. Они пишут, что в начале XX века чрезвычайно повысилась роль графико-моторных элементов поэтического языка, в чём можно усматривать возврат к традициям древней и средневековой поэзии, именно, к творчеству поэтов-александрийцев, а также римских литераторов – Авсения, Пентадия, Порфирия. В этом ряду названы готические поэты, а также Рабле. Из художников рубежа веков нельзя обойти такие фигуры, как Малларме, Рембо, Аполлинер и др.²². Общеизвестна роль Л. Стерна в трансформации классически упорядоченной графики текста в сторону её игрового и эпатажного функционирования. И всё же принципиальная разница всех этих экспериментов (за исключением, может быть, – говорим с меньшей уверенностью – Малларме и с твёрдым убеждением – Аполлинера) от новаторства эпохи Серебряного века заключается в том, что они осуществлялись в парадигме классически понимаемого текста, хотя и отталкивались от него. Названные мастера находились внутри традиционной системы стилей с её, по выражению А. В. Михайлова, «готовым словом»²³, тогда как приверженцы новой поэтики творили в постриторическую эпоху, имея то преимущество, что литературные эксперименты проводились в атмосфере всеобщего поиска и новаторства в

культуре, а не только нигилистического отношения критиков к тому или иному явлению творческой жизни.

Гальванизируя некогда маргинальные формы текста, например, его необычную фигурность и многие другие ресурсы, если можно так выразиться, *теневой* литературной культуры, Серебряный век главную задачу стилистических «реформ» видел всё-таки не в этом. Креативные тенденции в строительстве новой поэтики усматривались художниками в изменении конструктивных основ эстетического высказывания, в насыщении стиля такими смысловыми энергиями, которые обогащали бы содержание его логосного ряда. Но каков путь к этой цели?

Как показывает писательская практика, этот путь заключается не только в «сдвигологических» преобразованиях слова, но, главное, в организации хаосогенного давления на сплошность текста, на его лексическую и общекомпозиционную сплочённость. Натиск меональной стихии контролируется творцом стиля, который дозирует степень вводимой деструкции. И уж, конечно, он знает, как писал В. Н. Ильин, что «есть хаос и хаос. Хаос первого рода – <...> это хаос творческий и творимый, оформляемый, готовый стать космосом под воздействием слова <...> и уже становящийся космосом, как бы этому ни противилась «вражья сила»²⁴. В настоящей статье нас интересует как раз этот созидательный хаос, но для размышлений о литературе изучаемой эпохи необходимо помнить и о «горьком хаосе» разрушения, смерти, гибели»²⁵. Он воцаряется там, где идеал художника недостаточно глубок и силён, чтобы быть противопоставленным хтонике жизни и губительным идеям, захватывающим область искусства.

Итак, стилистический переворот, произошедший в литературе Серебряного века, заявляет о себе прежде всего в изменившемся облике текста, в утрате им структурной монолитности – за счёт введения в его устройство элементов деструкции (разрыва). Существенно и то, что ранее нейтральное до- и посттекстовое страничное пространство обрело эстетическую актуальность. Всё это достигнуто с помощью резко возросшей роли графики письма и собственно знаков препинания. Находящаяся вне текста неструктурированная стихия стала графически маркированной, отчего геометрия лексических масс внутри высказывания вступила в координированное единство с линейно или точно означенным неисследимым. В совокупности это и составило усложнённую оптику стиля. Поскольку меональное оказалось введённым в пределы синтаксической означенности, оно не только прони-

зало, но и объяло собою высказывание. В результате слова, включённые в ажурную конструкцию стиля, оказались в позиции, где они

<...> пылающе бездной
Со всех сторон окружены²⁶.

Представленная характеристика релятивистских стилей является схемной и самой общей. Но она расцветивается и углубляется при изучении индивидуального своеобразия каждого из художников, чьё творчество составляет корпус поэтики названного типа. Эта поэтика не знает канона и вообще отвергает его, она придерживается лишь ею избранного принципа, некоего основного модуса, но не литературно-теоретической догмы. Ф. Ф. Степун справедливо писал о высокой мере «субъективного окказионализма»²⁷, при- сущего идиостильям указанной формации.

Принципиальная особенность эстетического высказывания как основы релятивистской поэтики заключается в том, что оно выстраивается не горизонтально-последовательно и монолитно, а зигзагообразно и дискретно, иногда полностью пренебрегая строгим геометризмом своего расположения на странице. Идея асимметричности текста выступает в качестве одной из ведущих в новой философии творчества. Выше указывалось, что предложение часто начинается не словом, а графемой – символом доструктурного бытия слова; затем смысловое и сенсорное содержание высказывания реализуется в лексической морфности (которая, заметим, может быть гилетической и дискретной), после чего текст находит своё продолжение в границах уже засловесного пространства. Таким образом, стиль даёт знать о своей причастности не только к логосу, но и его мгlistому источнику.

Как можно видеть, стиль, если иметь в виду его процессуальную целостность, обладает следующей траекторией движения: он берёт начало в «пустоте» (меона), затем из этой глубины совершается его эскалация к слову, после чего следует провал в «бездну», откуда с новой энергией, но уже с умноженной меонально-лексической массой, он возвращается в световое поле логоса – с тем, чтобы повторить эту энергийную эволюцию на новой ступени своего бытия перед уходом в просторность неисследимого, где некогда пребывала его зародышевая форма.

Эти спуски и подъёмы определяют фигурность стиля, его живую и подвижную оптику, кардинально отличную от оптики классических стилей с их внешней сбалансированностью и конструктивно-смысловым нейтрализмом

графики письма. Новая поэтика отличается от всех иных тем, что она открыла, как писал С. К. Маковский, «змеение красоты»²⁸, представленной синергетической структурой релятивистских стилей. Мы называем это явление *волновостью стиля* или *волновой поэтикой* литературы²⁹.

ПРИМЕРЫ. В этом разделе статьи мы попытаемся расшифровать теоретические положения, сформулированные выше. Ясно, что как в примерах, так и в их комментариях, автор вынужден пойти на ограничения, обусловленные объёмом настоящей работы.

а). Меон как константа стиля, свойственного словесному искусству неклассического типа, – это первое, что бросается в глаза филологу, изучающему литературно-художественные тексты Серебряного века. На хаосогенность в структуре эстетического высказывания возложена не периферийная, а регулятивная функция, без которой теперь уже невозможно представить характер речения и стиля в целом. Начнём с момента деструкции, агрессии которой подвергается нераздельная сплошность классически сформированного текста, – как только его модель попадает в систему релятивистской поэтики. Для наших целей приведём стихотворение В. Каменского «Карусель»:

Карусель – улица – кружаль – блестинки
Блестель – улица – сажаль – конинки
Цветель – улица – бежаль – летинки
Вертель – улица – смежаль – свистинки
Весель – улица – ножаль – путинки³⁰.

Меональная атака на текст здесь проявляется в его разрывности, внедрённой, заметим, с явно эстетической продуманностью: строение каждой из строк подобно друг другу. С позиций классики, дискретность этого речения есть нонсенс или надуманная экзотика. Следует иметь в виду и то обстоятельство, что грамматически такая конфигурация высказывания вряд ли может быть аргументирована. Скорее, напротив, именно грамматика имеет право усматривать элемент иррационального, то есть логически неоправданного, использования знака тире. Тем не менее, видеть в композиции строфы какой-то формализм у нас нет оснований. Напротив, её меональные и логосные компоненты находятся в прочной, мы бы сказали, причинно-функциональной связности. Ведь чем активнее натиск разрывности на монолитность текста, с тем большей энергией наращивается его

именная составность. То же можно сказать и о логосном ряде высказывания: чем большее количество имён вступает в дело, тем очевиднее возрастающая множественность лакун между ними. Совершенно ясно, что взаимная зависимость логоса и меона указывает на генеративную энергию того и другого. В целом, вырисовывается точно-дискретная конструкция предложения или его атомарно-прерывистая структура. Всё это напоминает поэзо-философские построения Демокрита и Левкиппа, утверждавших, что каждый атом есть лишь «буква некой универсальной рукописи»³¹. Согласно этому учению, между атомами залегает пустота, сами же атомы находятся в вечном движении, образуя *тело космоса*, подобно тому, как трагедия или комедия возникают «путём сочетания написанных букв»³².

Впечатление погружённости слов в «пустоту» неисследимого усиливается оттого, что концевые слова каждой из строк, то есть окраины текста, освобождены от знаков препинания, что даёт возможность посттекстовому пространству быть в единстве с предложением, в частности, с «провалами» между его лексическими единицами. Конечно, это неструктурированное пространство может семантически приближаться к нулю, и всё же втягивание в текст придаёт ему некую актуальность, а, значит, и выразительность. Таким образом, становится ясной эстетическая функция меонального, хотя и расположенного вне текста, но так или иначе входящего в его составность.

Несомненно, произведённый эффект противоречив. С одной стороны, темнотная стихия оказалась в логосной области и в какой-то мере обогатила её. Но если подойти к тексту с позиций его морфологической целостности, то освобождённость от знаков препинания, дающих возможность всякому высказыванию быть раздельно-монолитным и семантически ясным, таит в себе угрозу структурного распада всякого вербального сообщения, перерождения его в лексически неразличимое месиво, лишённое какой бы то ни было эстетической выразительности. Однако скажем о художественно ценном качестве стихотворения.

То, что Каменский мобилизовал именную ряд, пренебрегая глаголами, обосновано эстетической целью. Многообразная предметность охвачена взором художника в одно мгновение, поэтому тут можно видеть, как советовал в таких случаях М. М. Бахтин, «не торжество времени, а преодоление его»³³. Не забудем, что означенная материальность вовлечена в просторы неисследимого, где, как и в вечности, «всё одновременно, всё сосуществует»³⁴. Избегая сколько-нибудь подробного анализа произведения, отметим лишь, что его

изобразительность оттенена и углублена темнотностью меона: перечисляемая вещьность как бы разбросана в безграничном пространстве. С учётом вышесказанного, понятна мысль М. Цветаевой: при оценке творчества писателя желателен не какой-либо иной, но именно «подход космический»³⁵.

В литературно-художественных опытах футуристов найденная ими методология развивается не всегда последовательно. Тот же Каменский, например, в процитированном стихотворении с упразднёнными синтаксическими символами в конце его ставит точку; это – как в классике, которая обычно стремится к графической герметичности текста. Давая читателю понять, что точно данная образность находится в меональной просторности, Каменский, вместе с тем, поставленным знаком кладёт предел неисследимому, что, на наш взгляд, расходится с художественной идеей произведения.

Большая последовательность при построении синергетического стиля с его разверстой в неисследимое конфигурацией наблюдается у А. Белого, с именем которого мы связываем создание такого художественного дискурса, который без колебаний можно отнести к типу тотально-дискретных речевых структур. Поэтологическая новизна его творчества заключается в наиболее целенаправленном освоении до- и затекстового пространства. Ему присуща высочайшая филологическая культура, используемая при эстетической обработке меона. Художник стремится к предельной ясности в манифестации последнего³⁶. Если у футуристов внетекстовая «пустота» оставалась лишь в отдельных случаях затронутой графикой письма, то у Белого мы видим иную стратегию: экспансию меона он осуществляет путём его максимального синтаксического охвата, маркируя при этом как зону, предшествующую тексту, так и безграницье, расстилающееся за ним, что придаёт тому и другому подлинно органическое единство с логосной частью стиля. В произведениях писателя мы находим много выразительных примеров активного методологического освоения меональной просторности. Приведём один из наиболее кратких фрагментов из повести «Котик Летаев»:

«.

Уже ширятся огромные очи ночи; и восстаёт она, ночь;

и – страшное, роковое решение, –

– улыбаяся, –

– томной

тайной приходит: –

– и мне кануть с ним: отблестать в чёрной

Древности: –

– «За ним!» –

– «Все!» –

– «Туда!..»

.»³⁷

Как видим, текст начат не словом, но обозначением того, откуда это слово возникло. Мы говорим о меоне, залегающем, если так можно выразиться, на пороге текста. Присутствие доструктурного бытия высказывания символизируется отточием. Элементы деструкции, разрывающие сплошность стиля, вторгаются не только во внутренний строй, но и в «пустое» пространство его окраин, тем самым не давая ему завершиться и побуждая к непрерывно-прерывистому наращиванию словесной массы. Таким образом, тире здесь – знак порождающих энергий, свойственных бесформенности, являющейся колыбелью слова, его «дородовой» жизни. Возникнув из бездны и осуществившись в материи стиля, слово вновь устремляется в просторы неисследимого. В приведённом фрагменте об этом дано знать отточием, предваряющим и завершающим текст.

б) Теперь, когда выявилась причинно-следственная связь между неструктурированным и логосным уровнями стиля, должно быть ясным, что в новой эстетической системе не только возросла роль *безмолвия* – в сравнении, например, с таким риторическим приёмом, как умолчание, но и качественно изменились отношения между *невыговариваемым* и тем, что воплощено в вербальной форме. Содержание высказывания стало несравненно глубже, загадочнее, художественно интенсивнее – в том смысле, что даже если и возможно его моделирование, то исключительно лишь с внешней, формальной стороны, но не со стороны содержания с его бесконечной семантико-сенсорной перспективой. Если слово, живущее в традиции риторической культуры, построено в модусе смысла, то есть логосно-световой энергии, то слово в контексте новой поэтики непременно хочет быть неразрывно связанным с *тенью своего смысла*; оно жаждет обладать аурой таинственности и недосказанности, желая не столько выговаривать, сколько намекать... *Verbum sat sapienti*, знающий поймет – девиз этого слова. Конечно, тут просматривается филологическая идеология романтизма с его пристрастием делать всякую вещь важнее и содержательнее, чем она есть на самом деле. Вот и слово, а шире – и стиль стали превыше самих себя. Такой результат достигнут благодаря открытию глубинных источников художественного содержания – невер-

бализованных сфер текста. Поэтому мы и писали о регулятивных функциях меона. Но совершит крупную ошибку тот, кто подумает, что в релятивистской системе творчества слово оказывается оттеснённым с первого на дальний план. Напротив, во взаимодействии с лакунами меона оно только и проявляет свои дотоле скрытые возможности: ведь разрывы между словами ничего не значили, если бы не были подвергнуты воздействию логосного излучения. Аналогичные эпизоды были замечены ещё в классике. Анализируя «лакунарно напряжённый» стиль «Евгения Онегина»³⁸, Ю. Н. Тынянов отмечал, что роль разрывов в поэтической речи – «особая, но исключительно в плане слова; они эквиваленты слова в том смысле, что, окружённые словесными массами, они сами несут известные словесные функции (являясь как бы графическими «словами»)»³⁹. Поэтому говорить о слове в его односторонней зависимости от меона – значит не видеть того, что (1) эти два компонента высказывания взаимно *обывают* друг друга, причём (2) слово сохраняет за собою то преимущество, что именно оно обладает первичной конструктивной энергией, а не «пустота», которая образуется при «попустительстве» всё того же слова. Приведём фрагмент из поэмы-сказки М. Цветаевой:

Через пень-колоду – топом,
Через темь-болото – следом,
Табуном-летит-потопом,
Чугоном-гремит-железом <...>⁴⁰

Как можно видеть, дискретность текста на разных его участках различна. В одних случаях слова соединяются / разъединяются при помощи дефиса, в других функция увеличения дистанции между ними возложена на тире (ситуация языковой компрессии). Что же касается третьей и четвёртой строк, то здесь господство отдано дефису.

Несмотря на то, что тире есть всего лишь пролонгированный дефис, значение того и другого в тексте не идентично. Семантический анализ «линейных» знаков – задача не из лёгких, поэтому здесь мы ограничимся самыми общими соображениями. Ясно, что тире, разрывающее строение первой и второй строк, выявляет себя как акцентная величина эстетического высказывания и обладает семантикой обобщения. Композиция строк позволяет говорить о некой топографической дистанцированности словесных точек («топом», «следом») – от иных лексических масс. Краткая чёрточка указывает на то, что соединённые ею слова (как и означаемые ими предметы) некогда находились

в хаотическом отдалении друг от друга; теперь же они собраны в некое единство, сохраняя следы разобщённости в прошлом. Сформированный таким способом целостный образ строфы отмечен, следовательно, печатью своего структурно-разрывного бытия.

Современная филология смотрит на текст с точки зрения его доминирующих и периферийных характеристик. В русском литературоведении идея неоднородности текста, разной степени его семантической и образной насыщенности развивалась ещё в первой четверти XX столетия, в частности, академиком П. Н. Сакулиным⁴¹. Если же говорить непосредственно о дефисе и тире, пытаясь установить их реальную значимость в сравнении с логосным рядом эстетического высказывания, то их *вспомогательная* роль будет очевидной. Заметим, что именно это обстоятельство провоцировало их уничижительную оценку, например, П. А. Флоренским. Учёный, проявлявший живой интерес к неклассическим формам литературы, писал, что «эти <...> чёрточки <...> пачкающие бумагу, – наименьшая степень воплощённости» содержания и «почти не отличаются от чисто словесного ничто»⁴². Замечательно, что, возможно, интуитивно Флоренский зафиксировал ту специфику «чёрточек», над которой мы размышляем в настоящей статье. Он отнёс эти знаки, во-первых, к содержательному аспекту художественной речи и, во-вторых, подчеркнул их «ничтожность». Последнее качество и есть то, что мы называем меоном. Как бы там ни было, и дефис, и тире содействуют интенсификации текстовой семантики, переводя её из риторико-классической традиции в план новой поэтики. В чём это сказывается?

Мы уже говорили о принципе логической последовательности, на котором строится наррация классического типа. Новая поэтика ищет способы для иного развёртывания эстетического высказывания. Она, в частности, прилагает усилия для *уплотнения* самой структуры образа. Вместо упомянутой последовательности ею избран принцип симультанности художественного изображения. Его технология заключается в том, что языковая масса стремится к первозданной нераздельности лексических единиц, к их смысловому тождеству, совмещающему в себе семантику номинативности и одновременно – значение глагольности. Конечно же, образования такого рода мифологичны, ибо только миф может вмещать в себя нераздельное тождество слова, вещи и дела. Стиль, возрастающий на мифологемной основе, отличается повышенной затруднённостью, необычной связностью элементов и «спрессованностью» содержания. Имея в виду очерченную специфику релятивистского

стиля, А. Ф. Лосев так подытожил свои впечатления от творений А. Белого: «<...> читать его поэтому невозможно. Причём это не просто образы, нет. Всё очень глубоко. Но настолько крепко и сбито, что получается в таком напряжённом виде, будто это трудный греческий текст. Чтобы прокомментировать, надо за каждым словом следить, как оно соединяется с другим»⁴³.

Вышеприведённый текст Цветаевой также может быть назван затруднённым – хотя бы в силу его дискретности. Однако, поэзия парадоксальна и не будет ничего удивительного в том, если мы скажем об уплотнённой структуре этих четырёх строк. Ведь одна из функций дефиса, количественно возрастающего от одного знака до двух в каждой строке, состоит в том, чтобы, с одной стороны, максимально сблизить слова в отстоянии их друг от друга, с другой же стороны, тут преследуется цель избежать слияния слов в некое месиво, оставив зазор между ними. Так сохраняется единая целостность общей конструкции строфы.

Стиль нельзя понимать упрощённо, подчёркивая в речениях Цветаевой наличие своеобразных тавтологических оборотов народной речи (как это видно в двух первых строках фрагмента)⁴⁴. Поэт, конечно же, не чурается фольклорных источников, но креативная энергия его стиля такова, что всякий материал перерабатывается ею почти до неузнаваемости. Мифологемы часто составляются Цветаевой из слов, соединённых/разъединённых четырьмя и даже пятью дефисами. Художник играет не только словами, но и тем «ничто», которое уплотняет их смысл, делает его напряжённым и данным в режиме симультанности, то есть единомоментной реализованности номинативных и действенных, жестово-выразительных моментов изображаемого явления. При этом сохраняется его археология, как принято выражаться в герменевтике.

Само собой разумеется, что такая сложная структура высказывания не могла быть инициированной чем-то иным, кроме активного слова с мощным семантико-сенсорным излучением, направленным на меональные лакуны, ширина и глубина которых регулируется всё тем же словом. Оптика процитированного отрывка заставляет думать о том, что слово Цветаевой обладает таким свойством, как режиссура собственного поведения – в тексте и в пространстве его воспринимающего читателя, от которого поэт ждёт, что он, как писал С. К. Маковский, «своей догадкой может <...> заполнить и пустое место»⁴⁵. Если бы не было слова, не возникли бы и «пустые места», оплодотворённые логосной радиацией.

в) Анализ гиле как ресурсного признака стиля требует понимания того, что в релятивистской поэтике литературы найдётся достаточно примеров смысловой невнятицы, воплощённой как в морфности, данной сплошно, так и в морфности дискретного устройства. Соотношение этих видов гилетического никто не изучал, так что твёрдых суждений тут пока быть не может. Более семи десятилетий назад В. Б. Шкловский писал, что «монолитное произведение, вероятно, возможно как частный случай»⁴⁶. Не будем оспаривать этого наблюдения, заметим лишь, что новая поэтика изобилует примерами монолитных текстов – в системе разорванной наррации, равно как и текстов дискретных – в структуре стилей с уплотнённым логосным строем⁴⁷.

Для уяснения момента гилетичности стиля – в дополнение к уже приводившемуся тексту М. Цветаевой – рассмотрим пример из поэтического цикла «Ученик». Здесь заключительное, седьмое стихотворение, состоящее из трёх катренов, полностью безглагольно; его лексика – существительные и прилагательные, между ними – лакуны меона, вторгающиеся в сплошность речи, что выражено с помощью тире:

По волнам – лютым и вздутым,
Под лучом – гневным и древним,
Сапожком – робким и кротким –
За плащом – лгущим и лгущим...⁴⁸

Как и всё стихотворение, строфа – энигматична; гилетическое – дозировано: оно дано в той мере, какая необходима для обозначения мистической ауры, характерной для цикла. Все строки – морфны и хорошо структурированы. Кажется, что это – классика. Однако, в целом, произведение исполнено в совершенно ином ключе. С позиций традиционной поэтики, в тексте, точнее, в самой его организации, есть то, что может показаться необоснованным, в первую очередь, в области графики. В самом деле, зачем каждую из строк эстетического высказывания поэт разрывает знаком тире? Зачем, далее, Цветаева отказывается от такой, например, модели поэтической речи:

Сапожком робким и кротким –
За плащом лгущим и лгущим..?

Ведь эта модель не вступает в противоречие с правилами синтаксиса. Всё тут корректно, тогда как (и на это мы только что указали) избранный художни-

ком вариант имеет признаки иррациональности. Для большей наглядности сказанного запишем последние два стиха в одну строку:

Сапожком – робким и кротким – за плащом – лгущим и лгущим...

Бросается в глаза сквозная пронзённость лексического ряда знаком разрывности. Искать грамматическую аргументацию здесь не приходится. Логосные единицы (слова) чередуются с речевым «ничто». Возникающие лакуны углубляют смысл морфного, однако они же и затемняют его. Растягивая дискурс, делая его прерывистым, они не дают лексической системе обрести монолитность. Разрывы – знаки доструктурного бытия стиля, его потенциальная, а не свершившаяся реальность. Дискретность размыкает художественную речь в просторность меона, выступающего в качестве источника и причины гилетического, то есть семантически темнотного содержания. Впрочем, как мы видели, и логосный свет берёт своё начало из этой же глубины.

г) Принцип «всё – во всём» – основа идиостилей, составляющих корпус релятивистской поэтики. Обобщённо говоря, речь идёт о таких стилях, где гилетическое неотрывно от меонального, тесно увязанного с логосным началом художественной речи. Случись исчезновение этой сращенности противоположных стихий, эстетическая морфность лишилась бы всякой ценности, потому что смысловое оказалось бы отлучённым от тайны невыразимого, а меональное утратило бы всякую надежду на участие в живом становлении стиля, в формировании его как доструктурно-структурного целого⁴⁹.

Тесное взаимодействие этих морфологических частей определяет фигурное устройство стиля, обосновывает его оптико-геометрическую специфику причинами, залегающими в самой глубине творческого сознания художника. Утверждение волновой поэтики произошло не в результате каких-то формалистических исканий, а потому, что дискретно-волновой принцип мышления оказался несравненно эффективнее, нежели методология риторико-классической традиции. Найденная технология стиля позволила преодолеть пропасть между образно-картинным содержанием произведения и его логосно-графическим выражением. Если в традиционной культуре содержание текста почти никак не зависело от его композиции на страничном пространстве, то новая поэтика стремится к нервно-рефлекторному единству эстетического высказывания и графического запечатления его содержания. Формальные компоненты письма хотят онтологической сближенности и даже тождества с сущностной стороной искусства. В цитированном очерке

об А. Белом В. Б. Шкловский отмечал, что разработка мотива «погибели» в повести «Котик Летаев» выражается, в том числе, и графически: «<...> весь отрывок <...> набран узким столбцом среди страницы. Столбец этот идёт углами и изгибается в три погибели»⁵⁰.

Выше было показано, что волновая поэтика конструирует текст и стиль вообще не только фигурно, но и прерывисто. Большой новостью была и их открытость, «безначалие» и смысловая (графически оформленная) бесконечность. Эта специфика остается неизученной, а теоретики литературы демонстрируют растерянность, сталкиваясь с проблемой телеологичности идиостилей новой формации. Всё это требует пристального внимания и методологических подходов, отвечающих высокому уровню художественных творений Серебряного века.

ИТОГИ. В заключение сформулируем главные результаты нашего краткого очерка, посвящённого описанию основных компонентов релятивистских идиостилей и механизма взаимодействия этих частей в системе тех или иных телеологически организованных структур.

Начать необходимо с того, что (1) новые стили конструируются не с позиции рациональности эстетического высказывания, а (2) с точки зрения не-которой его семантической темнотности, для чего производится (3) разрыв классической сплошности художественной речи. Эта операция преследует цель не только сделать стиль дискретным, но и, главное, (4) привлечь такие источники его содержательного обогащения, которые дотоле не входили в число (5) парадигматических и регулятивных величин литературного творчества. Внимание писателей направлено как на меональные «бездны» в структуре логосного ряда, так и (6) за пределы текста, откуда также (7) черпаются обогащающие его семантико-выразительные ресурсы. (8) Вхождение неструктурированного пространства в речевую конструкцию стиля (9) расширило масштабы последнего, а (10) слово оказалось погружённым в просторность неисследимого, ставшего морфологическим фактором эстетического рече-ния. В итоге (11) было покончено с традиционной абсолютизацией слова. Стало ясно, что (12) меон – не только один из элементов стиля, но и (13) такой его ингредиент, который (14) побуждает слово к увеличению своей множественности, посредством чего наращивается дискретное тело стиля. Однако, (15) меон – обратная сторона логоса, и (16) возникновение лакун неисследимого возможно лишь при активном текстовом поведении слова. (17) То и другое

взаимно дополняют друг друга, на чём и основывается (18) генеративная поэтика неклассического типа. (19) Могущество слова здесь обогащается тайной меона, тогда как (20) мглистость становится исполненной логосного свечения. С этого рубежа (21) мы имеем дело с дотоле невиданным феноменом: теперь стиль нельзя определить, связав его с каким-то одним из понятий. Ведь он – слово и, вместе с тем, не слово, а нечто иное, именно, меон и в то же время – не меон. Поэтому не будет отступлением от истины, если мы укажем (22) на апофатику стиля новой формации. Эта его неопределимость в терминах традиционной поэтики поддерживается (23) морфностью, сдобренной дозой гилетического, (24) в одинаковой мере восходящего как к меональному, так и логосному источникам творчества. Морфное может быть или (25) монолитным, или (26) дискретным, но в любом случае (27) остаётся нерушимой его связность с темнотной и световой стихиями стиля.

Описанная выше принципиально иная, нежели классическая, модель эстетического высказывания влечёт за собою (28) изменение его конфигурации. (29) Атомарно-волновая структура предложения и всего «тела» стиля (30) способствовала увеличению миметического потенциала искусства, (31) формированию ранее небывалых представлений о его экспрессивно-выразительных возможностях. Литература оказалась (32) в новой стадии развития: (33) она вступила в пределы неклассической поэтики.

ИЗ МАТЕРИАЛОВ К ПОСТРОЕНИЮ РЕЛЯТИВИСТСКОЙ ПОЭТИКИ

МЕОН В СТРУКТУРЕ КЛАССИЧЕСКИХ СТИЛЕЙ. Присутствие меонального начала в искусстве – не новость. Изображение слепого бурления жизни, внимание художников к инфернальным характерам персонажей, картины мятежей, казней, убийств и иных кровавых преступлений – всё это мы находим в произведениях литературы, живописи, скульптуры и музыки. Деструктивная стихия входит в состав творчества, которое, оказавшись в ситуации эстетической рафинированности, было бы обречено на умирание. В эпосе Гомера читатель видит «множество картин человеческого несчастья, горя, даже смерти. Когда он изображает, например, сражения <...>, перед нашими глазами рисуется одна сплошная катастрофа, тяжёлая картина ранений сражающихся, их гибели»¹. «Энеида» Вергилия, считающаяся символом античного классицизма, изобилует описаниями того, что современным исследователем определяется как «хтоническая ритмика аффективных структур»². В поведении героев поэмы – много страстности, далёкой от какой-либо гармоничности. То и дело персонажи игнорируют всякую разумность поведения; от уравновешенного состояния они неожиданно переходят в иррациональную экзатичность, прибегая к эмоционально повышенной жестикуляции. Например, Дидона обрисована как предельное безумие: она охвачена «слепым огнём», бросается из стороны в сторону и несётся, воспламенённая фуриями.

Эней также подвержен натиску иррациональности. Во время бури он стонет, воздевает руки к светилам и вопит. При виде умерщвлённого Приама Энея объемлет «ужасный страх». Ему сладостно наполнять душу мстительным пламенем, и он бросается вперёд с «яростным духом». После мнимой гибели

ли своей супруги он «в безумии» обвиняет всех богов и людей, кричит и без конца мечется по домам города, а когда видит её призрак, цепенеет, волосы на голове у него поднимаются, а голос замирает в гортани.

Картины, далёкие от эстетизма, находим в «Божественной комедии» Данте. Нарисованный им Ад – смердит. «Грешники распространяют зловоние и начёсывают себе коросту; всё это описывается с подробностями, которые напоминают французских натуралистов XIX в.»³

После сказанного не приходится удивляться методу Шекспира, избравшего людей, одержимых какой-либо идеей, часто – преступной. Безумие – почти привычный образ в его произведениях, а горы трупов изображаются драматургом чуть ли не в каждой из его трагедий. Тут мы имеем дело с каким-то тупым и сладострастным самоистреблением жизни. Возникает ощущение всеобщего умопомрачения, при котором, как отмечал Л. Е. Пинский, «вера в правомерность <...> мира есть заблуждение, хотя и всемирно-историческое»⁴.

Меон проявляется не только в слепой патетике жестов и возгласов людей, во всеобщей утрате гармонических ритмов жизни, воспроизводимой в искусстве, и, наконец, не только в элементах сниженной, а то и попорченной эстетики, с чем можно встретиться в шедеврах литературного творчества. Стихия иррационального иногда пронизывает ткань художественных произведений, погружая читателя в пространство сновидческих метаморфоз, взаимоамен и оборотничества. Это качество поэтики присуще стилям многих художников. В русской литературе оно с особой наглядностью воплощено Гоголем. В своё время было отмечено, что изображённый им Петербург «обнаружил всю свою <...> причудливость: смазанное отражение в зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению; вещи, тем безудержнее несущиеся вспять, чем быстрее они движутся вперёд; бледно-серые ночи, вместо положенных чёрных и чёрные дни – например, «чёрный день» обтрёпанного чиновника. Только тут может открыться дверь особняка и оттуда запросто выйти свинья. Только тут человек садится в экипаж, но это вовсе не тучный, хитроватый, задастый мужчина, а ваш Нос; это «смысловая подмена», характерная для снов»⁵.

Развивая тему, можно было бы умножить число примеров и тем самым расширить их хронологию. Но для нас важнее перейти к обсуждению профессионально-филологических аспектов проблемы, оговорив, в первую очередь, то обстоятельство, что, несмотря на картины деструкции, врываю-

щейся в содержание литературы, последняя не утрачивает своей целостности и телеологической сбалансированности. Что служит гарантией или регулятивным принципом такого единства?

То, что Гомер, Вергилий и Данте сохраняют в неколебимой целостности эстетические каноны собственных стилей, понять значительно легче, чем художественное своеобразие Гоголя и Достоевского. Творчество названных поэтов мы относим к тому типу культуры, который А. В. Михайловым назван «морально-риторической системой», где наблюдается «неразрывность, полнейшая взаимосвязанность и взаимозависимость <...> слова, знания и морали. «Слово» включает здесь в себе и поэтическое творчество, и всякого рода речь вообще»⁶. В классических стилях формы выразительности прямо декретируются содержанием; отношения между первыми и вторым базируются на принципе соответствия или логике симметричности. Регулятивным фактором гармонии выступает Слово – не столько в функции собственно «слова», сколько в значении Логоса с его синтетической природой. Именно в Логосе монолитно соединены высшие ценности жизни и культуры – Истина, Благо и Красота. Как бы ни было велико бушевание меональной стихии, эстетические и моральные устои творчества остаются для неё непроницаемыми. Этой твёрдостью исходных начал риторической культуры обосновывается гармоническая стройность классического искусства. Именно поэтому «в мировой поэзии Данте – самый совершенный архитектор»⁷. И всё же следует заметить, что в литературе Возрождения меон заявляет о себе с пугающей мощью, что в поздней культуре находит своё развитие. Прямо скажем, что упоение «дионисийством», свойственное «ренессансному реализму», меркнет в сравнении с той агрессией меона, которая воплощена в литературной продукции маркиза де Сада и следующих за ним некоторых нынешних писателей. Наше время – эпоха тотального обмирщения культуры, теряющей черты священства и духовного аристократизма. Понятно скорбное разочарование Р. Генона, связывавшего это явление с нисходящим движением человеческого цикла⁸. С точки зрения научной перспективы, исследование регулятивных функций риторического слова – актуальная задача теоретической истории литературы.

Весьма важной представляется одна из особенностей классических стилей. Слово риторического типа и литература, в его «резонансе»⁹ исходят из идеи, что художественное содержание должно быть *выговорено* – от его начала до полного исчерпания. Всё, что не охвачено словом и не воплощено в

нём, просто не существует. То, что может находиться лишь на пороге слова или оставаться после него, художником творчески не актуализируется и потому не вводится в структуру высказывания, по причине чего стиль, сама его устроительная ткань оказывается словесно-синтаксической *сплошностью*, ограждающей себя от возможного натиска деструкции. Последняя аннигилирована общей упорядоченностью и уплотнённой логосностью высказывания. Ад у Данте хорошо структурирован, а его пространственные уровни обусловлены нормами средневекового морализма. Если угодно, этот грандиозный образ – эстетичен, потому что сопряжён со смыслом и архитектурой мироустройства. Стиль поэта содержательно и структурно – монолитен.

Сплошность – один из непререкаемых и никак не оговариваемых законов текста. Это – условие его бытия, не осознаваемое ни писателями классического времени, ни их читателями. Совершенно очевидно, что семантическое ядро, развёртываемое в форме текста, есть его миф, который противится всякой раздельности – и на уровне языковой выразительности в том числе. Эта затаённая сопротивляемость эстетического высказывания подтверждается историей символов, оформляющих речь в письменной её передаче: интервал между словами предложения – сравнительно поздний компонент синтаксической формы.

Поэзия исходит из предпосылки о целостности мира и человека, об их нераздельном единстве, тогда как миссия языка и его могущество – как раз в том, чтобы всё нашло своё *раздельное* выражение. Это противоречие между художественным мышлением и средствами его экспликации налагает печать драматичности на всю историю человеческого духа. Присутствие элемента нестабильности в составе словесности, в конце концов, вызвало легитимизацию *технологии дискретности*. То, что было начато Рабле и Стерном, а также продолжено немецкими романтиками XVIII – начала XIX вв., к XX столетию обрело качество некоего исторически завершённого проекта, взятого в срезе методологии и стиля. Говоря более определённо, искусство слова достигло такой вершины, с высоты которой традиционная литература стала казаться недостаточно интенсифицированной со стороны семантических и сенсуальных параметров содержания. Что же касается эстетической формы, то она, в высокой мере, стала утрачивать признаки тайны и эзотеричности, легко выказывая механизмы своей структурности и, вследствие этого, теряя столь необходимую суггестивность. Морфологическая («формальная») теория литературы сумела показать это как нельзя более доказательно.

Новое искусство и его теоретики настойчиво апеллируют к мысли о мистичности творчества и необходимости новизны форм. Креативный смысл происходящего состоял в следующем.

Классика выполнила своё предназначение. На основе эллинской и римской парадигмы она создала эстетический пантеон и дошла до последней черты мимесиса как жизнеподобия. Это было почти исчерпывающим результатом. Но что там, за горизонтом?

Ответ был многосторонним, но прежде всего мобилизовалась идея *нового реализма*, дистанцирующегося от наивного жизнеподобия. Столь же пафосно культивировалась идеология не завершённо-герметичной, как было в классике, а *открытой* эстетической формы. Вместо принципа гомогенности утверждалась возможность гетерогенной устроенности художественного произведения, что, заметим, не всегда означало стремление к уничтожению основ классической поэтики, но лишь указывало на реакцию сопротивления деспотии традиционных стилей. Поэтому сама ткань искусства, особенно литературного, несёт в себе строительный материал как классического типа, так и новаторски преображённой его формы. Однако парадигматический сдвиг был осуществлён: основы классической телеологии художественного произведения оказались поколебленными. Это обстоятельство до сих пор держит теоретическую мысль в состоянии напряжения. Убедительная модель свершившегося ею не реконструирована и доказательно не объяснена. В целом, проблема эта настолько сложна, что нам остаётся ждать, когда настанет её час. Здесь же скажем, что телеологичность нового искусства, в частности литературы, строится с опорой не только на художественную идею, но и *логосно-меональное* содружество с его активным воздействием на структурно-конфигуративную специфику эстетического высказывания в целом. Утратив классически понимаемую целостность, нетрадиционное искусство предлагает иной её вариант, возникающий на базе единства хаосогенного и гармоничного, понятного и непонятного, структурно эксплицированного и утаённого и т.п. Важно знать и то, что все эти бинарности воссоздаются не путём их рационального конструирования – внутри художественного мира произведения, а в виде непосредственной, динамически созидающей себя формы, мыслимой в режиме *случайностной сбываемости*. Огромная роль в этом процессе принадлежит графике письма, делающей стиль открытой, а не герметичной, дискретной, а не монолитной конструкцией. Начертание слова и предложения перестало быть нейтральным по отношению к тексту,

как это было в классике, но превратилось в тот компонент художественного творения, который вошёл в его морфологию.

При осмыслении произошедшего мало сказать, что мы имеем дело с формальной эволюцией и преобразованием облика стилей. Необходимо подчеркнуть своеобразие этого процесса, некогда начавшегося с отступления риторической культуры под натиском «деструктивных» литературных стратегий. Главным тут было допущение художественным мышлением элементов хаосогенности – не как периферийной, а константной величины искусства. Поскольку мы обращаем усиленное внимание прежде всего на так называемое «историко-культурное слово»¹⁰, с судьбой которого связаны мыслительные и художественные парадигмы развития, то описываемые явления должны быть поняты как переворот, сопоставимый с чредой культурных перестроек, пережитых человечеством в V в. до н. э. и в XIX столетии¹¹.

СУЖДЕНИЯ О. ШПЕНГЛЕРА О ЯЗЫКЕ. В литературно-художественных стилях начала XX века Серебряного века некоторые формы выразительности приобретают дотоле небывалую значимость. Содержание, которое можно было бы назвать *невыговариваемым*, словесно не воплощается, однако входит в состав эстетического высказывания. Этот эффект достигается с помощью графики письма и, в частности, интенсивного использования окказиональных форм синтаксиса.

В литературоведении, изучающем Серебряный век в духе риторико-классической традиции, невыразимое, присутствующее в тексте, но получившее не словесное, а всего лишь графическое обозначение, полагается «вне филологии»¹². Таким образом, содержательность графического облика текста игнорируется.

Несмотря на давние труды учёных морфологической школы, этот пред-
рассудок весьма распространён. Ситуация более чем странная, если учесть, что *письмо* немислимо без такого фактора, как графика, являющаяся *археологическим* основанием всякого текста. Стремление исследователей ограничиться описанием стилей с опорой на риторико-классическую традицию, не включавшую в свою стратегию идею топографии и графики эстетического высказывания, следует признать не отвечающим современным представлениям о стилях.

Графика – это не только начертание слова в тексте, способы расположения на рукописной, типографской или телеэкранной страницах. Графика написан-

ного вбирает в себя, естественно, синтаксические средства его оформления и, следовательно, составляет единство начертательного, пунктуационного и содержательного моментов эстетического речения.

В исторической эволюции каждый из аспектов языка то выдвигается на первый план, то уходит на периферию внимания, что, в общем, составляет специфику психологосных (термин Г. Гачева) ситуаций внутри культурных эпох. С поразительной глубиной и проницательностью об этом писал О. Шпенглер. Он считал необходимым подчеркнуть, что «чистых словесных языков не бывает»¹³ и что все они обогащены ритмом и синтаксисом¹⁴. В этом утверждении нет никакой тривиальности, потому что взаимодействие слова и синтаксических форм его бытия мыслитель рассматривал прежде всего с позиций ментальных функций каждого из названных компонентов языка.

Философ полагал, что в истории словесных языков существовала стадия их бессловесной жизни. Этот этап он счёл возможным назвать «высокоразвитым», поскольку в недрах человеческого сознания появляются «первые имена как величины небывалого понимания. Мир пробуждается как *тайна*»¹⁵. Затем происходит бурное развитие флексий, что означает перевод *сообщения* в лоно грамматических величин¹⁶. Для третьего этапа характерна замена грамматики синтаксисом. Эта мысль Шпенглера настолько важна, что её необходимо привести полностью. «Одухотворение человеческого бодрствования, – пишет автор, – заходит так далеко, что оно более не нуждается в создаваемой флексиями наглядности и способно с уверенностью и непринуждённостью выразить себя <...> при максимально лаконичном употреблении языка. Через речь при помощи слов понимание достигает господства над бодрствованием; сегодня оно изготавливается к тому, чтобы освободиться от принуждения чувственно-языкового механизма в пользу чистой механики духа»¹⁷.

Актуальность этих построений состоит в том, что язык осмыслен здесь не в качестве какой-то монолитной массивности, но в его способности к функционально-динамическому расслаиванию – в контексте культурно-исторических эпох. В результате эволюции сформировался инструмент, обладающий огромной содержательной вместимостью. Шпенглер называет его «совершенно новым «языком дали» – письмом, которое «производит в судьбе словесных языков внезапный поворот»¹⁸. Так слово обрело графическую плоть и конфигурацию.

Бессловесные формы мышления, *тайна* как элемент его содержания, имя, а также интенсивно-функциональные формы синтаксиса в системе дискур-

сивных практик – это актуальные величины, бытие которых зафиксировано философом в процессуальности культуры. В начале XX столетия они нашли своё оригинальное воплощение в литературно-художественных стилях. Шпенглер обнаружил то, что нам ещё предстоит осмыслить в развёрнутой теории релятивистской поэтики. В свете сказанного ясно: стойкое пренебрежение исследователей к графике текста и её своеобразию в литературе Серебряного века грозит превратиться в нонсенс.

О ТЕКСТОВЫХ ЛАКУНАХ. «АРХЕОЛОГИЯ» СИМВОЛОВ: ЛИНИЯ (ДЕФИС, ТИРЕ). К ПРОБЛЕМЕ ЗНАКА. ДОСТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МИМЕСИСА. Структурное и конфигуративное устройство релятивистских стилей таково, что вызывает необходимость размышлений о так называемых текстовых лакунах. В литературоведении это понятие связывается с пропуском строф в поэтическом тексте и трактуется как композиционный приём, с помощью которого осуществляется семантическая интенсификация высказывания и даётся указание читателю на «значительность для автора пропущенных стихов»¹⁹. Ю. С. Степанов трактует пропуск строф как семантически «пустой» сложный знак в структуре художественного текста²⁰. В лингвистической поэтике предлагается широкая концепция лакун – от текстовых до культурологических с подчёркиванием намеренности или случайности их возникновения. Говорится и о текстах с характерной «лакунарной напряжённостью», под которой разумеется умолчание о тех или иных элементах, например, сюжета (фабулы)²¹.

Особенность исследования данной проблемы заключается в том, что они строятся на выборке и систематизации лакун. И хотя последние подвергнуты тщательному, порою всестороннему анализу, всё же литературоведы и лингвисты не связывают понятие лакуны с какой-либо существенной творческой идеей, в частности, никто из них не размышляет о лакунах как методе и эстетической философии стиля. Эта философия, поначалу бытовавшая во внесистемном пространстве культуры XVIII–XIX веков, в XX столетии эволюционировала в стиливые системы таких художников, как А. Белый, В. Розанов, Дж. Джойс и др. Среди них была и М. Цветаева, что побуждает отнести её творчество к стилям дефисного типа, удовлетворив тем самым желание исследователя как можно более конкретно определить филологическую специфику изучаемого объекта. С другой стороны, подобно архитектуре и живописи, литературный стиль базируется на неких

«оптических схемах», как это явление называл Г. Вёльфлин²². Конфигурация речевого высказывания Цветаевой определяется повышенной ролью в нём *линии*, данной как тире. Этот знак, кроме указания на *невыговариваемое*, служит регулятором ритма стиха. При оптико-фигурной реакции на стиль поэта правомерны исследовательские размышления на тему об известном параллелизме его творчества и некоторых сторон древнего живописного искусства, где «сочетание следующих друг за другом на одном расстоянии линий» заключало в себе «некоторые ритмичные начала» и «оказалось в дальнейшем одним из ведущих принципов построения орнаментальной полосы»²³. В этом смысле, стиль Цветаевой напоминает геометрический орнамент. Специалисты в области первобытного искусства выдвигают орнамент названного типа как один из древнейших. Хотя гносеологическое содержание *линии* изучено недостаточно, они подчёркивают большую значимость *нарезок, насечек, зарубок и штрихов* в формировании, например, числовых понятий. Орнамент, отмечается в одном из исследований, отражал утилитарные и эстетические потребности древнего человека и «довольно сложные представления о мире, в частности, о Космосе как едином целом. Он нёс своего рода информацию, и какую-то роль в упорядочении её играли точные количественные и пространственные соотношения. Эти соотношения фигурировали в обычаях, мифах, обрядах, с которыми связан был орнамент, но до нас дошли и фиксируются нами пока лишь в формализованном виде, в виде <...> геометрических элементов»²⁴.

Для углублённой разработки вопроса о генезисе релятивистских стилей необходимо помнить о признаниях художников, касающихся глубин их творческих переживаний. Эти переживания указывают на понимание писателями природы искусства. Мы видим, например, что Цветаева воспринимала собственные произведения в контексте космичности, археологии и докультурной истории. Высказывания поэта не были лишь теоретическими декларациями, напротив, они находили свою трансформацию в самой ткани художественного стиля и его непривычной *ажурности*. В этом отношении русское литературное искусство не забывает европейскую традицию, что прямо отсылает нас к той орнаментальности текстов, которую мы видим у Л. Стерна. Его излюбленным приёмом была манера начинать эстетическое высказывание, предпосылая ему не один, а несколько знаков тире, далее с их помощью разрежалось повествование. Вот пример такого стиля:

единстве искусства и знания, потому он и пишет: «Есть что-то общее, определённо математическое в <...> античном стиле X века, в храмовом стиле 4-й египетской династии с присущим ему безусловным господством прямой линии <...>, в древнехристианском саркофаговом рельефе и в романском строении и орнаменте». Здесь же он замечает, что «каждая линия <...>, начисто лишённая какого-либо подражательного умысла, обнаруживает <...> мистическое числовое мышление...» (с. 207)

В свете методологической стратегии Шпенглера, морфология истории неотрывна от форм гештальта и их культурных перспектив, причём фигурные и числовые (эзотерические) характеристики стилей тут имеют обязательный характер. Искания русской философской мысли XX века разворачивались в том же направлении. Современный исследователь, например, отмечает, что «в своём неизменно типологическом отношении к различным проявлениям духа, к различным культурам А. Ф. Лосев предстаёт несомненным продолжателем усилий О. Шпенглера <...> Математика обязана быть ещё и морфологией культуры»²⁸. До тех пор, пока литературоведение будет довольствоваться ресурсами традиционной теоретической поэтики или её лингвистической разновидностью, оно вряд ли достигнет понимания художественной специфики «филологических» стилей Серебряного века. *Линия*, данная в качестве знака тире, есть конфигуративный принцип релятивистской модели эстетического высказывания, способ интонирования и визуализации особенностей текста в его содержательности. Такой текст многое оставляет в зоне *сокрытости*. Более того, *тайна* является одним из неустранимых компонентов морфологии произведения. В начале XX столетия литература культивирует выразительные формы с повышенной ролью в них синтаксических символов. Так мы подошли к вопросу о линии и *мимесисе*. У Шпенглера на этот счёт есть знаменательная фраза. И мы её знаем: «Каждая линия <...>, начисто лишённая какого-либо подражательного умысла <...>». Далее говорится о том, что линия причастна к мышлению – к мистическому, числовому. Суждение философа следует понимать в том смысле, что линия, будучи в отдалении от изобразительных целей, всё-таки создаёт условия для них, храня таковые в состоянии сокрытости и не лишая их как смысловых, так и подражательно-образных потенций. С наибольшей определённой эта мысль нашла своё выражение уже в наше время. Ж. Деррида, рассматривая вопрос о *линии*, отмечает её конкретно-информативный нейтрализм и вместе с тем насыщенность глубоким содержанием, в силу чего «никакая речь

не может его воспроизвести, не обедняя и не искажая»²⁹. Далее говорится о том, что графически понимаемое «письмо» есть жест с функцией восполнения речи. Актуальность этой мысли несомненна как для предстартовой стадии речения, так и в ситуации графически означенной его разрывности, а также в тех случаях, когда эстетическое высказывание, завершив логосную ступень своего существования, сенсорно и семантически ещё продолжается, но уже в виде графической, а не словесной оформленности. Там же Деррида пишет и о связи *черты* с сущностной стороной художественного творчества: «<...> она может *дать место* искусству как *мимесису*, не превращая его сразу же в *технический приём*.»³⁰ Участвуя в построении стиля, *черта* (например, тире или дефис) содействует не формализации, а доведению его сторон до «природной» естественности и фигурной неожиданности.

Как было показано, стихия темнотности, олицетворяющаяся линией, насыщена творческими возможностями и находится в живом, часто интуитивном, взаимодействии с логическими и структурно-выразительными аспектами стиля. Было бы странным, если бы дело обстояло иначе, то есть если бы в речевой динамике стиля меональное оставалось самим собою, а логосное находилось в состоянии окаменевшей определённости. В сущности, тогда и не было бы никакой поэзии с её логикой обратимости – как это и должно быть там, где присутствует хотя бы ничтожная доза мифологичности. Выше мы упоминали о процессе вставания логосного начала в мглистую стихию иррационального. Теоретическая поэтика классической традиции проходит мимо этого явления, подчёркивая лишь логосные и структурированные особенности стиля, тогда как, например, у Цветаевой возникновение и, как она говорила «рост творческого произведения»³¹ осуществляется «в промежутке»³² – между словом и меональной неисследимостью. При этом семантически ясное и темнотное не только дополняют друг друга, но и присутствуют одно в другом. Не чем иным, как поэтической реализацией мифологического принципа «всё – во всём», назвать это явление нельзя.³³

Воссоздавая сферичность содержания, такая методология творчества приносит традиционную монолитность эстетического высказывания в жертву иной стратегии. Последняя же связана с *дискретностью* как устроительным принципом стиля. Эта особенность релятивистской поэтики ждёт своих исследователей, что, кажется, осознаётся современным литературоведением, которое, хотя и без должной теоретической поддержки, нащупывает путь к выявлению парадигматических принципов нового искусства – в сравнении

с классикой. Так, например, Ф. Фёдоров в статье «Добычин и кинематограф» предпринял успешную попытку анализа творческой манеры писателя в контексте предшествовавших ему стилей, о которых сказано так: «Тенденция литературы, как и искусства в целом, с наибольшей силой проявившаяся в XIX в., – это тенденция *недискретности* <...> Одним из свидетельств этой художественной тенденции в литературе является синтаксис, в частности, структура предложения <...> прежде всего синтаксис Л. Толстого с его бесчисленными, говоря его же словами, «сцеплениями»³⁴.

Дискретность стиля – не только его формальный признак, о чём мы неоднократно говорили в ранее опубликованных работах. Прерывность – источник и форма реализации *несказанного* и *неизреченного*. Правда, не следует забывать, что то и другое находят воплощение и в стилях классического типа, например, в творчестве А. Ахматовой³⁵, но эта цель достигается не за счёт дискретности эстетического высказывания (его сплошность сохраняется), а за счёт насыщения художественной речи качествами энтимемы, если говорить языком логики и риторики.

Дискретное конструирование литературных стилей – прямое следствие атмосферы в искусстве начала XX столетия. Вероятно, впервые в истории описываемая эстетическая стратегия была столь нова и отличительна от всех дотоле известных творческих методов. Как бы ни расходились представления художников и теоретиков искусства классической традиции, всех их «объединяло понимание прекрасного как меры, симметрии, пропорциональности, целесообразности, ритмичности, гармонии»³⁶.

В глазах новой поэтики все эти параметры и ценностные критерии выглядят проблематичными. Что такое прекрасное, равно как и его мера, когда культура обогатилась знанием теории относительности? Почему необходимо полагать симметрию и пропорциональность в качестве устройств элементов целесообразности и ритма – в эпоху только что обнаруженной *кривизны* пространства и времени? И разве гармония не может быть иной, нежели та, какую мы видим в искусстве классической поры? Эти вопросы побуждали к пересмотру традиционного Канона. Речь шла не только о природе и метафизике творчества, но и, пожалуй, в первую очередь, о его онтологии. А это значит, что многообразный рой проблем переводился в круг идей, непосредственно относящихся к форме. Новая поэтика настаивала на возможности и необходимости не только её дробления, разъятия на части, но и обнаружения в ней ресурсов ранее невиданной гибкости, эластичной текуче-

сти, комбинаторной свободы и виртуозности, соединённых с креативностью художественного содержания.

Традиционному сознанию эта небывалость казалась катастрофичной. Всякое покушение на монолитность формы расценивалась им как симптом или предвестие гибели искусства. Творческое произведение – цельно и гомогенно. Завет этот – священен. Теоретическая мысль до сих пор не освободилась от его обаяния. Излишняя горячность тона, мотивы эсхатологичности, вызываемые не столько литературными произведениями Серебряного века, сколько психологическими установками их исследователей, – всё это присутствует в современном дискурсе и отвлекает филологов от объективного изучения языка культуры означенного времени.

Известно, что Серебряный век – арена встречи риторико-классической и новой парадигмы творчества. Это означает, что мы имеем дело с двумя типами семиозиса искусства. Поэтому особенный драматизм отношений между ними проявляется именно «в сфере создания художественного знака»³⁷. Знак в эстетической системе неклассического типа – трудная тема, потому что он включает в себя заведомо неструктурируемое содержание: последнее не имеет собственной формы, хотя и наделяется творцом стиля регулятивными функциями. Собственно графические компоненты стиля, дотоле бывшие нейтральными по отношению к иконической и содержательной специфике текста, теперь оказываются в тесной связности с его образностью, её динамическим развёртыванием и конфигуративным рисунком на страничном пространстве.

Конкретизируя сказанное, заметим, что расширение знака до масштаба эстетического высказывания, а затем и стиля, ярко выявляет антиномичное устройство того и другого, совмещающих в себе грамматическую упорядоченность с элементами деструкции. Мы видели, что доразумное и вербальное, безмысленное и логосное, а также «пустое» и морфное сосуществуют в органическом синтезе, причём, не столько в координатах симметричных отношений формы и содержания, сколько в системе апофатической реализации последнего. Это обстоятельство часто затрудняет путь к уяснению моментов целеполагания в самом устройстве эстетических структур. Очевидно, что телеология релятивистских стилей по своей природе – иная, нежели та, что присуща стилям монолитным.

Автор настоящего исследования принадлежит к тому ряду филологов, которые стремятся к изучению художественной литературы и её поэтики – в

соотнесении с поступью теории литературы как науки, то есть он хочет, чтобы эти два типа сознания, выражаемые в формах соответствующих дискурсов, были исследовательски представлены в состоянии исторической синхронности. При этом ясно, что неоднократно заявлявшаяся А. В. Михайловым мысль о культуре как о самом себя мыслящем слове в нашем случае нуждается в уточнениях и развитии на тематизированном материале. В своё время нами было высказано суждение о разминовении литературного творчества и науки о литературе, что обуславливается сущностью и спецификой этих форм деятельности³⁸. При моей личной склонности к драматизации всякой научной проблематики считаю нелишним напомнить соображения исследователя о том, что причиной своеобразной аритмии в жизни творческих форм сознания выступает обстоятельство, не столь редкое в отечественной культуре. Оно вызывается привычкой филологов, к сожалению, весьма стойкой, отходить «от истории слова в сферу смысла, его движения и его истории»³⁹, что переводит мысль в зону неопределённости и, скажем резче, пренебрежения литературой как искусством.

Всякому специалисту, даже если он не исследователь, а просто человек, качественно занимающийся преподаванием русской литературы, известно, что между нею и современной ей критикой существовали напряжённые отношения, в XIX веке доведённые так называемыми «шестидесятниками» до уровня прямой конфронтации. Как пишет И. В. Кондаков, «тем самым был предreshён исторически последовательно усугублявшийся *оппозиционный, контркультурный* характер русской литературной критики – в её наиболее характерных, магистральных тенденциях <...>»⁴⁰

В наше время это обобщение исследователя вряд ли вызовет желание его опровергнуть. В глазах же профессионального историка филологической науки проблема осложняется, и главным в ней становится не что иное, как слово, на котором базируется литературно-критический дискурс. С позиций открытости/герметичности, монологичности/диалогичности и иных аспектов слово В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова и Н. Г. Чернышевского изучено недостаточно⁴¹. Мы ограничимся самыми общими суждениями на этот счёт.

Зададимся вопросом: что это за слово, которое тяготеет к монологичности сознания, будучи ослеплённым заранее принятыми идеей, представлением о предмете и абсолютизирующее истинность и моральность собственной интенциональности? Бесспорно, подобный тип слова залегает

в сфере мифологизированного мышления, не способного к взгляду на себя *со стороны*, из пространства многообразного *иного* или *другости*. Полемика с таким словом не может быть для него творчески питательной: ведь это слово озабочено не столько истиной (предполагается, что она им обретена), сколько собственной цельностью. Миф – монологичен. Лишь будучи таковым, он сохраняет себя как «правду». Однако не будем соскальживать в сторону «разоблачений». Какая-то доза мифичности, включая сюда и чувство нарциссизма, присуща всякому дискурсу. Возможно, что это способствует полноте его реализации. Несомненно также и то, что это же мешает ему адекватно оценивать *иное* – конечно же, при условии, что дискурс удерживает его в горизонте своего видения.

Обрисованный тип мыслительных и других реакций дискурса на внешние по отношению к нему образования, будь они художественными, философскими и прочими, мы связываем с *дориторическим* словом, скорее свёрнутым вовнутрь, нежели раскрытым вовне.⁴² В слове же *риторическом* главным качеством следует назвать его *самопонимание*, а также умение оценивать себя извне, из глубины и с высоты *иного*. Дискурсы, выросшие на основе, как сказал бы А. Ф. Лосев, «рефлексивного» слова⁴³, обладают значительно большей эвристической энергией.

Самопонимание есть осознание словом своей *знаковости* (оно – не вещь, но – её символ), а также собственного места среди других знаков. Это не может не корректировать поведения отдельной лексемы в системе разнообразных инаковостей. Но если в стилях классической парадигмы всякая инаковость выражалась в аналогичных друг другу формах, то в координатах релятивистской поэтики этот метод усложняется тем, что *выражение* становится синтезом языковых и внеязыковых форм. От слова теперь требуется, чтобы оно не только указывало на денотат и не только несло в себе его, денотата, символический смысл, но чтобы оно ввергало этот смысл в бездну *дословесно-значимого* содержания, которое и есть то, что мы называем меоном.

Как уже говорилось, попытка теоретического истолкования релятивистских стилей была предпринята филологами «формальной школы». Ими отмечено, что монолитность классики в новом искусстве оказывается утраченной (этот вывод односторонен) – в пользу дискретных форм. Лакуны в структуре эстетического высказывания трактовались как лингвистический фактор. Мысль В. Шкловского и Ю. Тынянова развивалась в верном направлении, но

характерно то, что «формальная» доктрина вполне определённо обозначила пределы собственных возможностей. Настаивая на лингвистической природе *разрывности* эстетического высказывания, исследователи не проявили желания изучать лакуны с феноменологических позиций. Что такое лакуны – сами по себе? И почему их содержание нужно связывать лишь со структурностью языка, в то время как дискретное пространство в устроенности речения – бесструктурно? Какова, далее, их генеративная энергия? Насколько «бездны» в ткани текста обогащают семантические и сенсорные параметры художественного стиля? Эти вопросы остаются без ответа.

Слово «формального» дискурса есть плод риторико-классического мышления, и оно не похоже на слово дориторического типа. Однако и ему свойственна известная доза интровертности. В самом деле, морфологическая поэтика исходит из положения о гомогенно-языковой и конструктивно-комбинаторной сущности литературного творчества. Это – начало и конец, а также апофеоз теоретической философии «формализма». Но поиск ответа на вопрос: в чём же отличие новых стилей от классики? – следовало искать не в гомогенно сформированном пространстве художественной целостности, а в гетерогенной его экспликации. Вместо аналогичных форм выразительности – синергетическое единство слова и его меональной инаковости. Для понимания сущности свершившегося поэтологического переворота надо было выйти за пределы лингвистически трактуемого стиля; нужно было не удовлетворяться теорией «лексического значения» слова, сформулированной Тыняновым, а прямо обратиться к широкому использованию философских интерпретаций слова как Логоса. Проблема требовала также активного осмысления дефиниции «хаоса» или «меона», о чём писали многие мыслители Серебряного века. И не только они, но и – сами художники слова. Избегая слишком строгих оценок, отметим, что морфологическая теория литературного творчества имела методологические ресурсы, позволяющие ей продвигаться в сторону современного восприятия эстетических форм. Мы, в частности, имеем в виду макроисторическую типологию, в соответствии с которой, наряду с дориторическим и риторическим, подчёркнуто выделяется слово антириторического типа. На его основе вырастают соответствующие стилевые структуры. Дискретные стили как раз и есть то, что утверждает *антириторичность* в качестве парадигмы культуры, а это значит, что власть новизны захватывает не только художественное, но и научное творчество, то есть формы дискурсивного мышления. В начале XX века литературове-

дение, с его интересом к теории относительности, располагало реальными возможностями для осмысления самой философии релятивистских стилей. Но – не случилось!

Много ближе к поэтологической стратегии и философии стилей де-фисного типа находятся проективные идеи, выдвинутые немецкими романтиками. Собственно говоря, ими было инициировано возникновение релятивистской теории искусства. За неимением возможности подробно развивать здесь эту тему назовём лишь её опорные категории в сочинениях писателей и мыслителей XVIII – начала XIX вв. Прежде всего речь идёт о хаосе как о природно необходимом ингредиенте искусства. Поэтому Новалис пишет о «разумном хаосе»⁴⁴. Он же размышляет о художественной идее, называя её «иррациональной величиной», поскольку она тезисно непересказуема. Далее Новалис говорит об относительности идеи и продвижении её в структуре произведения.⁴⁵ Этот ряд мыслей будет положен в основу последующих суждений М. М. Бахтина о передвигающемся пределе *несказанного* в текучей материи стиля.⁴⁶ Следует помнить и о внимании Новалиса к «случайности». По его словам, писатель создаёт роман как своего рода *boutrimés* (буриме). «Множество случайностей и ситуаций он располагает в стройную закономерную последовательность» – в свете художественного целеполагания.⁴⁷

Принципу семантической темнотности романтики придают особую значимость, что видно из программной статьи Фридриха Шлегеля «О непонятности»⁴⁸. Невыговариваемое – источник и гарант содержательной неиссякаемости классических произведений, основа для их всё новых и новых интерпретаций. В сущности, мы имеем дело с энигматичностью искусства, с его зашифрованной тайной, порою веками ждущей своей разгадки. Мыслитель выражал уверенность в том, что будущее – за «трудной литературой». Это – «прогноз, осуществившийся на наших глазах»⁴⁹. Наконец, скажем и о том, что немецкие романтики приложили немало усилий к тому, чтобы изменить оптико-геометрические характеристики стиля. Они стремились, в частности, за счёт разрыва речевой сплошности, уплотнить его содержание. Современные исследователи единодушно пишут о повышенной выразительности романтических форм высказывания.⁵⁰

Само собой разумеется, что перечисленные здесь пункты – не столько свидетельство релятивистской теории в её целостном виде, сколько «ключевые слова» той системы, которую ещё предстоит создать. При всём этом

очевидно, что идиостили некоторых художников Серебряного века гальванизируют культурное наследие романтизма, творчески трансформируя его содержание и структурные доминанты.

АРЕТА И АУРА. МОЛЧАНИЕ. СКА́ЗАННОЕ И НЕСКА́ЗАННОЕ. Рельефный смысл поэтического высказывания создает *арету* стиля, то есть его идейно-световую пластику. Темнотные моменты слова стремятся вовлечь его в чувственную сферу доразумного. Совокупность ясного и смутного, понятного и непонятного рождает феномен *невыразимого* или *ауру* стиля⁵¹. Функциональная подвижность компонентов такого рода наблюдается в экспрессивно-выразительных системах как литературы, так и других искусств. В контексте аретологической живописи эпохи Возрождения открытое Леонардо да Винчи сфумато произвело на современников огромное впечатление. В романтизме столь же сильный эффект имело чередование и смешение освещённости предмета и его затенённого изображения. Музыка Шопена и Дебюсси построена на взаимном охвате этих констант стиля. Оригинальность подхода Хлебникова к проблеме состоит в необычайно смелых, если не дерзких, решениях, строившихся на введении в структуру высказывания не столько косноязычия (что было знакомо, например, по опыту символизма⁵²), сколько совершенно алогических, неожиданных и как бы случайно пришедших в голову автора созвучий. Поразительно и то, что, вступая в энигматическую игру с логосно просветлённым звуком, эта смысловая темнотность приобретала свойства языковой органичности – конечно же, в пределах той новизны, с которой связан синергетический стиль поэта.

Творческие поиски Хлебникова, если их оценивать с позиций лингвистической поэтики, концентрировались на идее точечной меонизации стиля, опорой чего служили трансформационные или «сдвигологические» возможности слова. При этом общие принципы композиции текста, его строчечности и синтаксиса оставались непоколебленными и соответствовали канонической сплошности риторико-классического дискурса. В то же время художественная мысль ищет иные способы смысловой и эмоциональной интенсификации стиля. Она не отбрасывает понятие творчески проявившего себя меона, но исследователю ясно, что внимание писателей теперь обращено не в сторону алогической звукописи, соединённой с привычной (исконной) семантикой слова, но к области полной отрешённости значения от вербальной его оформленности. Пусть эта фраза не покажется

ни загадочной, ни, тем более, бессмысленной. Мы говорим о новой модели литературного стиля, главный принцип которого можно было бы сформулировать так: то, что невыразимо, словесно не запечатлевается, однако присутствует в контексте высказывания. Если у Хлебникова «невыразимое» возникало из соединения реального значения слова и столь же реального, то есть морфологически выраженного, звукового алогизма, то стилевая конструкция нового типа возводится на (1) нормативно полноценном слове и (2) таком эмоционально-смысловом содержании, которое дано не в образно-пластическом, но лишь в доструктурном своем бытии⁵³. Отныне в литературе становится важным не только *сказанное*, но и то, что залегает в глубинах молчания, которое своей бесформенностью усиливает в тексте ауру *несказанного*⁵⁴. Молчание – меонально, потому что бесструктурно, но оно – значимо и, следовательно, выразительно. Безмолвие не только входит в содержание стиля, но и является одной из его эстетических доминант. В сущности, мы имеем дело с кардинальным преобразованием самого мышления писателя. Внутренний взор творца теперь перемещается от слова – к обширности стиля, однако, в отличие от традиционной динамики памяти и воображения художника, это движение видит цель не только в лексико-семантическом уплотнении высказывания, но и в организации *пустот* между словами, где укореняется *неизреченное*. Приходит понимание того, что оно-то и есть то главное, что необходимо выразить в творчестве. Много позднее, в середине XX века, об этом будет сказано так: «Вот что важно: неизреченное – пустота между словами, а слова всегда говорят о второстепенном <...> Наше истинное желание в лучшем случае поддается лишь описанию, а это дословно означает: писать вокруг да около. Окружать. Давать показания, которые никогда не выражают нашего истинного переживания, остающегося неизреченным; они могут лишь обозначить его границы <...> истинное, неизреченное выступает в лучшем случае в виде напряжения между этими высказываниями»⁵⁵.

Результатом эволюции художественного мышления было уяснение того, что стиль, как бы его ни трактовали, должен заявлять о себе не столько в виде нерасчленяемой эстетической целостности, сколько в форме первенствующей в нём субстанции. Стиль как *текст* – теоретическая максима новой литературы. В «филологических» стилях эта их *языковость* прямо-таки бросается в глаза. «Неизреченное» и «несказанное» ищут воплощения, конечно же, в словах, но – в большей степени – в расселинах или, как сказала бы М. Цве-

таева, в «безднах» между ними. Этим предрешается судьба традиционной структуры высказывания: теперь его речевая монолитность уступает место дискретному устройению, вызывающему смену «оптических схем» стиля, если воспользоваться термином Г. Вёльфлина⁵⁶. Разрыв в речевой сплошности стал одним из типологических признаков, свойственных выразительным системам «филологической ориентации»⁵⁷. Графика текста, ранее выполнявшая функцию его внешней композиции, превращается в такой поэтологический ингредиент, с которым связаны содержание, внешний облик стиля и его эстетическая стратегия. Работа над стилем, прежде сводившаяся к поиску «лучшего слова» и «лучшего места» для него (как удачно сформулировал Кольридж), теперь повелевает художнику давать знать о до- и пост- словесном содержании высказывания и в этой неструктурированной, то есть меональной, реальности находить место для самого слова, оказывающегося со всех сторон охваченным неизреченными смыслами.

Заостренно-языковая реакция на эстетическое речение и произведение в целом, внимание к поэтологической структуре, в которой живёт и функционирует слово, – всем этим питается новая поэтика, что хорошо осознано современной филологией. Расширению горизонтов восприятия темы способствовало бы обращение учёных к рассмотрению меональных, неструктурированных сфер стиля, равно как и к тем его зонам, где слово выступает в качестве морфности, поданной в гилетическом срезе. Во множестве статей, не вошедших в данную книгу⁵⁸, мы подчёркивали, что, современные исследования, касающиеся морфологии асемантических форм слова, могут быть фундаментом штудий, направленных на построение теории релятивистской поэтики.

Если в литературной классике конструктивные пружины стиля остаются скрытыми – и во многом за счёт непрерывающейся сплошности речевой ткани, то в поэтике Серебряного века художники делают акцент на открытости самого процесса становления произведения, его устроительно-фигурной специфики. Однако то, что В. Б. Шкловский называл «обнажением приёма», не исчерпывает проблемы, потому что это – лишь внешняя и плоская характеристика стиля, тогда как его содержание слагается из поэтологически обработанного слова и того неисповедимого, о котором писатель умалчивает, тем самым обогащая сказанное. Тут необходимо анализировать не уплощённую, а сферическую форму выразительности.

Преодолев риторико-классическую парадигму эстетического высказывания, его логизированную структуру, стиль писателя теперь пренебрегает

принципом *величавости*. Конечно, искусство при этом несёт потери, часто уступая напору жизненной «сорности». Но оно ищет устойчивости и спасения в приобретённом богатстве – в ничем не ограничиваемой творческой свободе писателя. Так оно и есть на самом деле. «Филологические» стили, представленные именами В. Хлебникова, А. Белого, В. Розанова и М. Цветаевой – лучшее тому доказательство.

СЛУЧАЙНОСТЬ, СИМУЛЬТАННОСТЬ И ВАРИАТИВНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ. МИФОЛОГЕМА И ЕЁ УСТРОЙСТВО. ИТОГИ.

Иррациональная стихия, находящая воплощение в графике речевого высказывания и стиля в целом, конечно же, не может быть истолкована лишь в качестве внешней особенности творчества. В XX веке меональные энергии пронизывают содержательные основы искусства; этот тезис давно стал общим местом эстетики и, к сожалению, в меньшей степени – литературоведения. Искусство Серебряного века ещё ждёт такой трактовки, которая отвечала бы столь характерному для той эпохи синтетизму мышления и, кажется, трудно совместимой с этим художественной методологии. В самом деле, то, что «филологические» стили синергетичны по своей природе, это, по-видимому, оспаривать не приходится. Но очевидно также и то, что единство рационального и иррационального достигается здесь путём дробления речевой ткани и разрушения её монолитности, на чём в классическом искусстве базировалась всякая телеологически организованная форма, то есть художественный стиль, как определил его давний исследователь⁵⁹.

Дискретность, разрывность эстетического высказывания соотносится с иной, нежели традиционная, телеологией творчества. Однако сложность проблемы отдаляет её рассмотрение за пределы нашей статьи. Здесь же мы ограничимся перечислением тех свойств, без которых стили, входящие в корпус релятивистской поэтики, трудно представимы.

а) Первым, что бросается в глаза читателю произведений вышеназванных авторов, является некоторый беспорядок повествования, часто приобретающий значение настойчиво проводимого художественного принципа. Внимательное изучение этой стороны произведений показывает, что данный принцип шире, чем его поэтологическая функция: он есть знак самой методологии мышления художника. С позиций риторико-классического дискурса такое явление «хаосогенно» и ничего, кроме структурной алогичности, в себе не содержит. Мы же, напротив, усматриваем в этом новаторский сдвиг вну-

три и на поверхности художественно-речевой сплошности. Тут реализуется всё та же стратегия меонизации стиля – посредством внедрения в его тело элементов деструкции, то есть логики *случайностного*, а не телеологически предпрешённого становления.

Сказанное не надо понимать так, что в классической традиции случайностное в повествовательной структуре отсутствует вообще или встречается в качестве некой поэтологической экзотики. Литература загодя мостит дорогу в своё будущее и формирует то, чему суждено стать эстетической доминантой, спустя определённое время. Так и в нашем случае. В. М. Жирмунский показал, что внезапное, *ex abrupto*, не является чем-то исключительным, например, в «южных поэмах» Пушкина. Но характерно то, что этот элемент всегда выделен в контексте и вводится при помощи слов: «Но вот...», «Вдруг...» и т. п.⁶⁰ В. Ф. Переверзев, отметивший «случайность» событийных взрывов в романах Достоевского, написал и о том, как такие внезапные катастрофы демифологизируются писателем. В повествовании неперенное участие принимает образ «мемуариста», разъясняющего происшествие путём восстановления ранее свершившихся перипетий. Эта же цель достигается посредством «исповедей» персонажей, а также «переписки» между ними, где раскрываются «тайны» их отношений⁶¹.

Во всех таких примерах случайностное – то ли в структуре повествования, то ли в строении и динамике сюжета – всегда так или иначе обосновано. Мотивация же связана или с задачей «оживления» рассказа, или же со стремлением автора углубить характерологические особенности персонажей. Функция «случайного» здесь локальна и ясна в своей определённости.

В книге, вышедшей в свет три десятилетия назад, А. П. Чудаков обратил внимание на одну из особенностей повествования Чехова. Исследователь указал на то, что его поэтика включает в себя описания предметов, никак не мотивированных характером персонажа или фабулой произведения. Такой способ изображения человека и жизненных ситуаций основан на высвечивании в них не только существенных черт, «но и черт *случайных*»⁶². Чудаков отнёс это явление к разряду «ещё не уяснённого, непривычного для литературной традиции <...>»⁶³ Мы полагаем, что наука здесь имеет дело с эпизодами релятивистской поэтики в их пока ещё зародышевой форме.

В литературе Серебряного века случайностное не требует аргументации своего присутствия. Этот принцип не нуждается в каком-либо оправдании. Он положен в основу художественного мышления, он *есть* и всё тут! Внезап-

ность мысли, например, В. В. Розанова поразительна и выявляется ярче, чем у любого его современника. Поэтому автор «Уединённого» и «Мимолётного» по праву считается первооткрывателем жанра *черновика*, где мысль существует в своей интимной, первозданной, будто бы литературно необработанной форме⁶⁴. Но произведения Розанова – это ещё и его *письмо* с «сочетанием словесного и невербального компонентов»⁶⁵, составляющих, как мы знаем, специфику синергетического стиля.

В текстах писателя содержание случайностного часто не имеет прямой или вообще никакой зависимости от предшествующих или последующих высказываний. Так, например, в «Мимолётном», кажется, ни с того, ни с сего утверждается:

«21. 1. 1915.

Ухи с налимом тоже нет в Зап. Европе»⁶⁶.

Там же в подобной алогической связи пишется:

«10. III. 1915.

.....дураки,
дураки, дураки, дураки»⁶⁷

Не имея возможности развивать подробный анализ этих примеров, укажем на жестовую и мимическую их выразительность. Исследователям творчества Розанова она представляется несомненной⁶⁸. Но нам хотелось бы обратить внимание на иную особенность фрагментарно-афористического стиля писателя. Эстетическое высказывание имеет у Розанова точно-итоговый или вершинно-увенчивающий характер. Краткость максимы объясняется внезапностью её рождения как средоточия ответа на мучительно переживаемые вопросы. Уплотнённость когнитивного, мыслительного содержания стиля отвечает уникальному свойству познавательного процесса, в котором прорыв к истине порою недетерминирован. Разъясняя соответствующие положения труда Шопенгауэра «Мир как воля и представление», В. В. Биbihин пишет: «Plötzlich <...> означает – без причин, как всякое озарение: оно приходит внезапно и странно; человек, решающий математическую задачу, видит решение всегда вдруг, на каждом шагу неожиданно, хотя, конечно, сам идёт к нему постепенно; и при всяком таком *внезапно* он знает, что ничего внезапного могло с равным успехом и не случиться, что внезапное решение никогда

нельзя подготовить как следствие, подведя под него причины; и он знает, что мог бы, как оно и бывает всегда у большинства, вообще не набрести на решение, света того так никогда и не увидеть»⁶⁹. Случайность – миг прозрения. Миг смыслового света, вырывающегося из глубины меональной темнотности – с хрупкостью своего существования, преддрешаемого дилеммой «быть/не быть».

Формы воплощения случайностного разнообразны, творчески индивидуальны и специфичны в каждом из родов литературы. Это не может не затруднять исследовательского анализа их своеобразия. Ситуация осложняется и тем, что в современном литературоведении большую популярность приобрели методы лингвистической поэтики, сами по себе эффективные, но дистанцированные от экзистенциальных и культурологических аспектов художественной литературы. Поэтому вполне понятна почти полная заброшенность темы меонального в стиле – особенно на уровне её структурной выраженности. В качестве иллюстрации этого тезиса сошлёмся на такую область науки, как цветаяведение. При огромном количестве работ о творчестве поэта указанная проблематика прояснена весьма слабо.

Дискретность речевой сплошности в поэзии Цветаевой, с чем мы уже имели случай ознакомиться, манифестируется не только в разрывности высказывания при помощи тире. Как мы указывали, сам этот знак является пролонгированным дефисом. Дефис же – символ разъединения и одновременно – соединения. Он – мета доструктурной, меональной области, где до времени бурлило, дробилось и терялось то, что затем стало единым и вынесенным на поверхность стиля. «Мы, – говорила Цветаева, – словами – выводим вещь из тёмного лона на свет <...>»⁷⁰ Слово озаряет вещь смыслом. *Линия* обогащает её памятью о довременном существовании. Так синергетический *знак* вещи источает её историю. Он есть словесно-графический символ пульсации вещи в её когда-то темнотном и доразумном, а ныне световом бытии⁷¹.

Неожиданное в соединяющейся/разъединяющейся лексике поэтического высказывания составляет ресурсную основу эстетического чуда. Элемент необыкновенного в стилистике Цветаевой ощущается открыто и остро: И вы как все любезно-средни (I, 25); Тонкий профиль задумчиво-чёткий (I, 26). К запоминающимся чертам высокой художественности цветаевской лирики можно отнести такие речевые шедевры: Мучительно-великолепны брови (I, 202); Его глаза – прекрасно-бесполезны (там же); Проходишь городом – зверски-чёрен // Небесно-худ (I, 346) и т. д.

Созидание произведения как смысла, данного в слове, которое укоренено в неисследимости или в «глубине ночи» (IV, 479), названной выше меоном, вызывает к жизни простейшую графическую форму. Эта форма превращается в методологическую стратегию и питает художественную энергию стиля. Теперь уже не два, а более слов охвачены соединительно-разъединительной функцией дефиса. Скажем кратко о таких и подобных им образованиях.

Рассмотрим следующую строфу:

– Где ж, сирота,
Кладь-твоя-дом?
– Скарб – под ребром,
Дом – под седлом. (II, 57)

Это четверостишие интересно во многих отношениях. Сиротство сопряжено с одиночеством, в данном контексте – с отсутствием собственности, то есть вещей – в самом широком смысле этого слова. Вещь должна быть *при* человеке, поэтому она и названа *его* («твоей») *кладью*. В следующих строках даётся семантически дробная расшифровка имени «кладь». Это – скарб и это – дом. И то, и другое – у человека («под ребром») и в его продолжении («под седлом»). Смысл текста ироничен: ведь единственная собственность у человека – это он сам.

Имя «кладь» в дефисном сцеплении с другими выступает в роли ядерного и получает содержательное развёртывание как внутри раздельной целостности, так и вообще в приведённой строфе. Единую формулу – в частности – трёхчленную) с главенствующей ролью ядерного имени мы называем *мифологемой*, построенной на принципе случайностного возникновения. Такая вербальная структура соответствует тому, о чём в своё время писал А. Ф. Лосев, подчёркивавший, что миф есть развёрнутое магическое имя⁷². Бесспорно, называть указанные дискретные единства собственно мифом нет никакой надобности. Ведь мы имеем дело с максимально сжатыми поэтическими формулами, а не с масштабно развёрнутой мифологией. Иное дело, что эти формулы наделены текстообразующей энергией, но об этом и говорится в нашей статье.

б) Составность мифологем изменчива и имеет ярко обозначенную тенденцию к умножению входящих в неё слов, разъединённых и вместе с тем связанных между собой знаком дискретности – дефисом. Однако целью ху-

дождника нельзя считать воспроизведение лишь какой-то разрывности явлений или вселенского хаоса. Напротив, конечный пункт творческого созидания заключается в картине эстетического единства мира и происходящих в нём событий. В художественном изображении выдвигается момент синхронности в охвате явлений, отчего стиль литературы становится предметно насыщенным и семантически уплотнённым. О единомгновенности творческого постижения мира и одновременности провидения его различных сторон писал А. Белый: «Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир – лестница расширений моих <...>»⁷³ и т. п. Полёт художественного воображения писателя «сразу во все стороны» высоко ценил А. Ф. Лосев, отмечавший, что «исторически это замечательная вещь»⁷⁴. Действительно, симультанность художественного изображения мирового целого внесло известные сдвиги в представления о литературе. Теперь стали думать о некой возможности свести её «к самой естественной форме творческого трепета – к внезапному живому образу, молниеносно выстроенному из разнородных деталей, которые открылись все сразу в звёздном взрыве ума»⁷⁵. Именно в этом пункте обнаруживались потенции, которые способствовали эволюции самой онтологической специфики словесно-художественного искусства. Главным тут было желание писателя преодолеть фатальность временного принципа литературы и стремление приблизить её к живописи. В. Набоков писал об этом следующее: «<...> читайся книга так же, как охватывается взглядом картина, то есть без тягостного продвижения слева направо и без нелепости начал и концов, это – было бы идеальное прочтение романа, ибо таким он явился автору в минуту замысла»⁷⁶.

В литературе риторико-классической парадигмы последовательная логичность полагалась в качестве неукоснительного принципа и гарантии ясности высказывания. Закон хронологической несовместимости, сформулированный Ф. Ф. Зелинским и А. Ф. Лосевым, внятно говорит о неумении античных мастеров – даже таких, как Гомер, воспроизводить синхронно свершающиеся события, которые поневоле им приходилось излагать в строго логической последовательности. В поздней литературе это неумение было преодолено, но принцип логической стройности и своеобразного геометризма художественных описаний надолго остался в поэтике как эпоса, так и лирики. Иначе обстоит дело в литературе XX века. У Цветаевой, например, с её скептическим отношением к каким бы то ни было стереотипам и, в первую очередь – поэтологическим, последовательность в изображении

морфологии события заменяется на воспроизведение его симультанности. Приведём выразительный фрагмент, где с помощью мифологем выполняется подобное эстетическое задание:

Кончив, на острый край
Весть-насадила-гнев.
Через коленку – враз –
Саблю-ломает-сталь. (III, 261)

Наименования вещей, действий и их направленности – все эти лексемы пунктирно разрежены дефисом, указывающим на то, что вовлечённые в контекст слов – некогда не имели ничего общего, находясь в состоянии дискретности; сейчас же и здесь они не только собраны в нераздельное единство, но и хотят быть чем-то *одним*, то есть предметом=действием сразу, «враз»! Уплотнение содержательности стиля захватывает в сферу своего влияния не только семантические, но и другие его аспекты, в частности, очевидным представляется повышенная степень художественной картинности изображаемого и особенно его жестикulyционных сторон. Эстетически воссоздаваемое событие даётся в предельной сжатости и цельности, что позволяет видеть его *готовность*, то есть фиксировать начало действия и – одновременно – его завершение.

в) Как правило, художник традиционной поэтологической ориентации, даже если его метод антириторичен, связывает свой стиль с поисками *единственного* и только ему присущего слова. Как указывалось выше, муки творчества, победы и поражения вращаются в таком случае вокруг фактора «лучшего слова» и «лучшей» для него позиции в тексте. Стиль выявляет себя как достаточно жёсткая конструкция. Всякий поэтологический жест (или «приём») писателя не то чтобы предвосхищаем, но имеет свою, заданную телеологией, определённую, на чём паразитирует вечно литературно голодное и жаждущее поживы племя пародистов. Стили же, описываемые в нашем по необходимости кратком очерке, весьма трудно поддаются моделированию. Причина этого в том, что они включают в себя доразумное, иррациональное начало, процессуальное развитие которого в живой материи эстетической формы непредсказуемо. Оно может принимать самые различные конфигурации, причём, равновеликие в ценностном отношении. Этим стилям свойственна высокая степень вариативности. Завершая настоящий раздел статьи, приведём лишь один пример, подтверждающий сформулированный тезис.

Мы видели, что Цветаева строит стиль как ажурную конструкцию, где слово помещено в просторность неисследимого. Меон, утверждали мы, обуславливает точечную, то есть именную, составность стиля. На уровне слова эта точечность есть отдельный звук, хранящий в себе возможность фонетических инаковостей, данных в разрывном отдалении друг от друга. Чем большее число инаковостей охватывается пунктами деструкции, тем в большей мере каждая из них становится логосно прояснённой. Парадоксально, но графическая размытость звуковых элементов как раз и собирает их в желаемое фоносемантическое единство – в слово, как мы это видим в тексте поэмы «Переулочки»:

А – и – рай!
А – и – вей!
О – би – рай!
Не – ро – бей! (III, 272)

Звуки и морфемы в цветаевском слове соединяются и разъединяются «природно», в свободном произ-*волении*, а не по предписанности изобретённых норм и правил. Тут нет никакой «диктатуры стиля», но господствует благодатная случайность, эта мать многообразия форм. Строфы вроде и не сочиняются заново, они «всего лишь» стремятся *быть* – всякий раз в ином оформлении, в других звуках и морфемах, тем самым давая знать о возможной бесконечности творчески уникальных порождений:

А – ю – рай,
А – ю – рей,
Об – ми – рай,
Сне – го – вей. (Там же)

Таким образом, поэтом задаётся не столько норма и канон стиля, сколько модус его вероятностного, то есть многовариантного осуществления.

Итак, слом поэтологической традиции связан (1) с кардинальным переосмотром самой природы литературного творчества, что влечёт за собою (2) новое понимание стиля и его устройства. В художественных творениях Серебряного века прежде всего (3) показано, что слово, даже если это и логос, не выражает всей специфики искусства. Абсолютизация слова, возникшая на заре риторико-классической традиции, сменилась пониманием (4) *относительности* его роли и значения в творчестве. Было уяснено, что своим

источником слово имеет (5) стихию иррационального, то есть доразумного и (6) доструктурного содержания, органически входящего в стиль, сущность которого проявляется (7) не только в говоримом, рассказываемом, но и (8) в том, о чём умалчивается. Теперь для стиля стала важной (9) дословесная и (10) достилевая ступень его бытия.

Литературой Серебряного века с особой остротой было осознано такое явление, как (11) *резонансный* смысл высказывания. А это значит, что категория стиля объемлет собою ещё и то, что можно назвать его, стиля, (12) постсловесным содержанием. Таким образом, эстетическое высказывание находит своё продолжение не в лексических средствах речи, а (13) в пучине невыразимого, которое, как известно, не нуждается в какой-либо структурированности, существуя, по выражению поэта, как значимая «*невнятица*» (II, 318). Исчерпав содержательные возможности словесной формы, такое высказывание сохраняет эмоционально-смысловую актуальность (14) в качестве нервно-пронзительного сигнала. Предшествующее слову, а также обнаруживающее себя после него доструктурное бытие смыслообраза приобретает в стилях релятивистского типа существенное, а часто – и регулятивное значение, что во многом объясняется порождающей функцией семантически темной и вообще деструктивной стихии, вводимой в художественный текст. Так реализует себя стратегия (15) синергетизма литературно-художественного творчества. В классической традиции графическое своеобразие текста весьма мало зависело от эстетики и поэтики изображения. Литература неклассического типа сопрягает то и другое в трепетно-рефлекторное единство.

Для исследуемой нами поэтики характерен отказ от канонических форм воспроизведения жизненной предметности, какой бы она ни была – телесной, вещественной или психологической. При вполне амбивалентном отношении к законам традиционной наррации литература Серебряного века культивирует (16) принцип случайности эстетического события. Конечно же, этот принцип есть не что иное, как меонизация мыслительного и творческого процесса – в противоположность его логической выстроенности, когда феномен случайного просто игнорируется или не выдвигается на роль эстетической доминанты стиля.

Стремление писателей к интенсификации повествования, к уплотнению его содержательных и суггестивно-выразительных качеств привело к такому явлению, как (17) симультанность в подаче художественного образа, его дей-

ственных и жестикуюляционных сторон. В свете такой творческой методологии классическая поэтика с её временным и логически последовательным развёртыванием характеристик изображаемого обладает всего лишь исторической ценностью. И, наконец, последнее. «Филологические» стили – эстетический пример того, как понятие уникального в искусстве оказалось переосмысленным в иной, непривычной модальности. В системе релятивистской поэтики всякая абсолютизация уникального как единственного и неповторимого отвергается. В литературе Серебряного века (18) резко возросла степень вероятия небывалого и невиданного – в их многовариантном творческом осуществлении. Эстетического чуда в русской литературе стало больше, чем когда-либо в её истории.

ВОЛНОВАЯ ПОЭТИКА М. ЦВЕТАЕВОЙ.

1. Меон и логика вероятия. В ранее опубликованных работах мы уделили внимание исследованию Логоса цветаевской поэзии, а также его противостояния меону⁷⁷. Теперь, на подступах к пониманию её стиля, мы углубим эту проблематику.

«Чтобы всё могло быть, нужно, чтобы ничего не было» (IV, 68). На первый взгляд, это утверждение Цветаевой кажется абсурдным. Но тот, кто знаком с теорией литературы, знает, что подобная логика лежит в основе художественного творчества, в частности, его литературной образности, где непременно совмещаются два семантических плана – прямой смысл образно-картинной формы и то её значение, которое указывает на что-то *иное*, в реальной действительности не имеющее отношения к первоначально данным образам. Поэтому изображаемая в поэзии вещь есть нечто и ещё что-то. Она оказывается, по выражению Цветаевой, «между да и нет» (II, 184), то есть между бытием и небытием. Это – логика вероятия, которая с позиций «здорового смысла» есть самый настоящий алогизм.

Совмещение несовместимого – один из приёмов смысловой интенсификации поэтического, вообще – художественного стиля. Тут мы наблюдаем самотождественное различие обозначаемого и обозначающего, что в литературоведении и эстетике именуется символом⁷⁸ – самым «мощным из всех имеющихся в культуре «инструментов» реализации её духовных возможностей»⁷⁹. В любом подобном случае алогическое начало составляет ту основу, на которой возводится образно-символическая – словесно-речевая – постройка, где признаки смыслового вероятия,

семантического колебания между «да» и «нет» вынесены на поверхность текста. Например:

Ты мне чужой и не чужой,
Родной и не родной,
Мой и не мой! Идя к тебе
Домой – я «в гости» не скажу,
И не скажу «домой». (I, 422)

Подобное же и в других стихах:

Вот: слышится – а слов не слышу,
Вот: близится – и тьмится вдруг...
Но знаю, с поля – или свыше –
Тот звук – из сердца ли тот звук. (I, 449)

Из приведённых фрагментов видно, что в творчестве Цветаевой обнаруживается интерес к поэтике, открытой взаимодействию логического и алогичного, на синтезе чего и строится содержательная вероятность её стиля.

2. Кривизна смысла. Сделаем ещё один шаг к расширению наших представлений о логике вероятия и элементах меона в произведениях Цветаевой. Но предварительно надо знать, что её Логос связан с природными стихиями – землёй, водой, воздухом, что отсылает нас к духовному источнику русской поэзии – к эллинству. «Природность» искусства и его пронизанность световой энергетикой смысла – это то, без знания чего никакие рассуждения о поэтике Цветаевой не могут претендовать на серьёзность. Эмоциональным, телесно-вещественным, цветовым, жестовым и мелодическим воплощением мира в её искусстве предшествует логосное свечение, данное как:

Струенье... Сквозенье...
Сквозь трепетов мелкую вязь –
Свет, смерти блаженнее
И – обрывается связь. (II, 146)

Почему свечение – причина отчуждённости человеческого глаза от природы (речь идёт о цикле «Деревья»)? Потому что ослепительно яркий свет – знак уже иной, не земной сферы, откуда этот свет и исходит. Там, в горних высях, вещи существуют не в материальной форме, но в своём идеальном, эйдетическом бытии. Здесь, на земле, они невольно деформированы, от-

даны произволу искажающей их кривизны, с чем поэту всегда необходимо считаться. Там никто не попирает чести вещи, тогда как здесь она хочет «высказаться» в своей правде, «хочет выпрямиться» и «вытянуться» (III, 124). Вещь у Цветаевой есть символ, язык символа, потому что она – весть о высокой сфере, о своём эйдосе, об идеале:

Древа вещая весть!
Лес, вещающий: Есть
Здесь, над сбродом кривизн –
Совершенная жизнь... (II, 144)

Всё это – поэтическое развитие идей платонизма, в конце концов переходящих, как это и следует в своём должествовании, в напряжённую драму творческого созидания. По Цветаевой, поэт – «человек сути вещей» (V, 296), и он обязан эту суть выразить в словах, преодолев меональное марево – неразличимость, искажённость или замутнёность вещей, звуков, мыслей и вообще всего того, что вовлечено в диффузно-хаотическое и слепое бурление жизни. «В жизни – сорно, в тетради чисто» (V, 288) – так обозначается поэтом исходная и высшая, итоговая точка его творческих усилий. Но тут нет и не может быть формализованной, очищенной от иррациональности, логики. Поэтому Цветаева считает нужным сделать акцент на присутствии меональной стихии в самом художественном творении. Она пишет: «Чисто: читай: черно. Чистота тетради именно чернота её» (там же).

Здесь у Цветаевой не пустая игра в софизмы, но утверждение меонального как истока творчества, истока, чья космическая мглистость должна быть побеждена Логосом, смысловой просветлённостью вещей и мира в целом. Мглистое, однако, остаётся пребывать в искусстве, соединяясь с чистотой в едином цветовом, ритмо-геометрическом и мелодическом пространстве.

Цветаева – художник, поэтому, философские по своей глубине идеи она выражает так, как ей велит её образная интуиция. Вышеназванная драма творчества – это борьба кривизны и эйдетического совершенства вещей. Законы, уставы и мнения – область условностей, истина – в эйдетической правде. Поэт служит истине, о ней же сказано:

Некоторым, без кривизн –
Дорого даётся жизнь. (II, 129)

Итак, кроме «наклона нежности», этой мифологемы, скрепляющей цветаевский поэтический космос, мы имеем дело ещё и с его кривизной, а также

с внутренним сопротивлением вещей её гнущей и гнетущей силе. Мировая вещьность знает своё эйдетическое лоно. Художественное творчество есть междуцарствие земного лика вещей и их сущностей, или первообразов. Наложение одного на другое ввергает вещь в смысловое пространство символа. Так что какую бы сторону художественного мира поэта мы ни взяли, везде с очевидностью наблюдается тенденция к превращению всякого «да» – в «нет». Иначе говоря, всякая тварность содержит в себе то «место пусто», где она уже не плоть, но – эйдос. Таким образом, вещь в поэзии Цветаевой со-держательно «избыточна»:

Кость слишком – кость, дух слишком – дух.

Где – ты? Где – тот? Где – сам? Где – весь?

Там – слишком там, здесь – слишком здесь. (II, 325)

Алогизм, обнаруживаемый в образной структуре цветаевского стиля, может быть объяснён культурно-исторической традицией. Симпатии Цветаевой к миру эйдосов и вероятностному содержанию поэзии восходят к именам Платона и Аристотеля, а размышления о чистоте и черноте также имеют генетический источник – речения Гераклита Тёмного. Что же касается её образов *кривизны*, то эта мифологема – новость современного мышления. Я. Э. Голосовкер, писавший о мифе как движении его образов по кривой смысла, отмечал, что «в эпоху динамической субстанции и асубстанцииальности «идею» воспринимают как некое подобие волны (как некую вибрацию, трансформацию смысла), как нечто двуспецифическое, диалектическое»⁸⁰. У Цветаевой эта «волна смысла» рождается из союза Логоса в его эйдетической чистоте и – алогизма (меона), чернотности и сорности жизни. У художников классического стиля меон подавляется традиционно структурированной формой их произведений. Стиль Цветаевой, напротив, вмещает в себя меональное – с последующей естественной деформацией стилистических канонов.

3. Волновость образов. Тема *кривизн* вряд ли может быть понята литературоведением, оперирующим такими абстракциями, как «идеал» и «действительность», пребывающими «по ту сторону поэтики»⁸¹. Тут велик соблазн удовлетвориться если не прописными, то слишком общими суждениями, не вызывающими эстетического интереса. Сопrotивляясь такому восприятию её творчества, Цветаева в письме к Р. Б. Гулю от 9 февраля 1923 года иронизировала: «Я скоро перестану быть поэтом и стану проповедником: против

кривизн» (VI, 521). На самом же деле речь должна идти о плодородности волновой устроенности мысли поэта и её композиционной фигурности, проявленной вовне.

Кажется, самым очевидным случаем волновости надо признать постоянное движение Логоса Цветаевой. Мы знаем, что её Логос обитает в горних высях. Поэтическая надобность заставляет его низвергаться, обнимать вещь, высвечивая в ней эстетическое содержание, а затем взвихривать и водружать её на место первообразов. Близко к волновой динамике и отмеченное нами струенье-сквоженье логосного света. Поэтическое самоуподобление Цветаевой богине Фетиде, а также любовь-нелюбовь к морю, о чём так много говорится в эпистолярном наследии поэта, – всё это не может не ассоциироваться с волновостью водной стихии. Но подобные примеры лежат на поверхности литературно-художественного стиля Цветаевой. Усложнение же волновости находится в тесной связи с необычностью и, скажем определённое, загадочностью её поэтического мышления. Никто из современников Цветаевой не осмеливался с такой непринуждённостью сравнивать предметное с идеальным, летучее – с устоявшимся, зыбкое – с косным. Такое удавалось лишь поэту, чьё имя прямо указывает на беспокойство и текучесть, случайность и прихотливость, в чём воплощается свобода не только моря, но и вечно волнующегося космоса, природной и человеческой жизни. Ранее цитированное нами требование Цветаевой космического подхода к её поэзии – не случайно.

Просторность – это и ландшафтная особенность творчества Цветаевой, и вольный выбор сопоставлений, как это мы видим, например, в стихах:

Ломающимся голосом
Бредёт – как палкой по мосту,
Как водоросли – волосы,
Как водоросли – помыслы.

И в каждом спуске: выживу,
И в каждом взлёте: падаю.
Рука как свиток выпала,
Разверстая и слабая... (II, 80)

Несомненно, большой неожиданностью выглядит эфемерное, чем является голос (причём взятый в своей волновости, ибо он – «ломающийся»), – поставленное в один ряд с палкой, посохом, клюкой. Замечательно, что

заострение парадоксальности тропа достигнуто путём редукции слова «удар». Мы имеем дело, как и ниже, со случаем языковой компрессии, к которой Цветаева прибегает весьма часто, обозначая тем самым фоноцентрическую ориентированность своей поэзии.

В том, что волосы сравниваются с водорослями, нет ничего нового, но помыслы, соотносимые с морским растением, чьи удлинённые листья всегда отвечают трепетом даже на лёгкое волнение воды или плавное её течение – хорошая параллель, в основе которой залегает опять-таки волновость как общее свойство сравниваемых образов. В предметном и ноологическом поэтом обнаружен их единящий признак. При исследовательском желании можно было бы углубить семантическую перспективу цветаевской эйдологии, указав на то, что в древних памятниках, в частности в наскальных рисунках, знаком волновости (~) изображалось не только движение воды, но и змея, дракон и пр.⁸², а позднее выражение «змеиная мудрость» стало широко известным поэтизмом.

Принцип «волнового» живописания сохранён Цветаевой и далее. «Спуск» – образ, весьма близкий к мифологеме «сошествие во ад», – перебивается словом, противоположным по смыслу («выживу»). Это же мыслительное движение повторяется, но не в падении, а во взлёте. Творчески интересны и две строки, венчающие это произведение Цветаевой. Рука и свиток – семантически далёкие друг от друга имена, но они даны в структуре единого образа, чья динамика уподоблена умиряющей свой бег волне, а сама волновость изображена как открывающийся свиток. Известно, что для Цветаевой природа и жизнь – своеобразный текст, названный поэтом тайнописью и светописью. Какая-то тайна есть и в данном тропе. Рука – один из любимых Цветаевой образов в её словесно-художественных скульптурных композициях – дана не просто в жестовом движении, но в озарённости неким смыслом письмен: ведь она изображена как свиток и – «разверстая», то есть открытая. Внутренний сюжет стихотворения совпадает с продолжающейся семантической вибрацией текста.

Итак, волновость – фундаментальный принцип, залегающий в основе стиля Цветаевой. Однако не только стиль, но и Логос, это начало и конец её поэзии, – волнообразен. Цветность, световая, жестовая и музыкальная специфика творчества поэта – всё подчинено этой доминанте. Её изучение на уровне структурной выраженности – одна из трудных и важных задач, связанных с постижением литературно-художественного наследия Цветаевой.

СТИЛЬ КАК ЧУДО: ТОЧКА

(материалы к теме)

Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное:

в мутном-то оно и сидит.

Отсюда всё и начинается.....

.....Треснуло.....

В. Кандинский

1. В настоящее время семантика термина «чудо» в филологии остаётся непрояснённой. Очевидно, что в первом приближении её стоит связать с идеей прецедента. Тогда рождение исторически известных стилей будет уяснено в духе неожиданного и внезапно свершившегося события. Но в нашей работе мы размышляем о чуде как явлении структуры. Из множества вопросов, сопутствующих заявленной теме, нами избраны лишь те из них, которые имеют отношение к морфологическому и конфигуративному своеобразию так называемых релятивистских стилей¹. Здесь важно знать, что в самом их составе имеются признаки, не находимые в стилях классической традиции. Несмотря на то, что там и тут содержание тяготеет к многоплановости, всё-таки стили, служащие предметом нашего изучения, кардинально отличны от каких-либо иных телеологически организованных структур. Причиной этого следует назвать такие элементы художественного содержания, которые, по точному наблюдению В. В. Вейдле, «могут быть обозначены, но выражены быть не могут»². Так мы подошли к проблеме отношений вербального и невербального в тексте, а также к вопросу о графической означенности *невыразимого*.

К сожалению, методологические подходы к этой теме, господствующие в современном литературоведении, нельзя назвать научно эффективными. Дело доходит до того, что графика текста мыслится исследователями залегающей вне филологии³, что прямо указывает на зависимость теоретической мысли от представлений, какие культивировала риторико-классическая поэтика.

Нам доводилось выражать своё отношение к создавшейся ситуации, и читатель этой книги найдёт суждения автора по поводу отказа от изучения текста в совокупности с его графическим своеобразием⁴. Нами неоднократно подчёркивалось, что в системе релятивистских стилей всевластие слова оказывается преодолённым за счёт вовлечения в границы текста неструктурированного содержания, располагающегося в пределах *ничтожности*. Со стороны традиционного мышления эта стихия не являлась предметом поэтологической рефлексии. Сказанное не означает, что руководящая роль слова в художественном творчестве как-то пошла на убыль. Напротив, она усилилась – при том, что слово стало *не единственным* фактором креативности стиля.

Классические поэтики имели дело лишь с тем, что словесно выражено, а то, что находилось в дословесном, межсловесном и постсловесном пространстве, теоретической актуализации не подвергалось. Содержание, не нашедшее воплощения в слове, как бы и не существовало вовсе. Структура новых стилей пребывает в состоянии отрешённости от этой традиции и поэтому, на первый взгляд, кажется странной. Эффект остранинности достигается многими средствами, но первыми из них следует назвать *точку* и *линию*, которые содействуют изменению самого понятия текста. Эти знаки имеют, таким образом, парадигматическое значение. Надо помнить и о том, что точка и линия никогда не утрачивают своего эзотерического смысла, хотя читатели далеко не всегда распознают его. Тем не менее, устроительные энергии данных символов в тексте – очевидны, в частности, велика их роль в формировании конфигурации эстетического высказывания, его оптики или геометрической топографии на странице. Всё это связано с чудом как феноменом неожиданного, внезапного, часто необъяснимого и потому загадочного.

2. В релятивистских стилях расширяется морфологический состав формы. Это происходит за счёт включения в неё элементов, которые в классике имели не столько устроительную, сколько инструментальную значимость. Выдвижение точки и линии в качестве конструктивных принципов эстети-

ческого высказывания культивируется футуристами и – на более высоком уровне использования этих средств – символистами, среди которых, как мы указывали, особая роль в создании новой поэтики принадлежит А. Белому. Творческий интерес писателя к эзотерике общеизвестен, что же касается футуристов, то их искания также соприкасаются с этой формой мысли⁵. Однако ни знаменитая «невнятица», ни скандально известная «заумь» не исчерпывают сущности стиля как тех, так и других. Это обстоятельство отмечается в современных исследованиях⁶. Основные усилия создателей новой поэтики были направлены на изменение устроительно-фигурных очертаний эстетического высказывания и на обогащение его признаками сакрализованного, возможно, ныне забытого, содержания. И тут у них был глубокий культурный источник – античность. Отсюда эзотерики и художники черпали «богатый и весьма выразительный по своему внутреннему и внешнему стилю материал»⁷. В эпоху Серебряного века эллинизм обладало системообразующими функциями, поэтому античная традиция «составляла атмосферу, почву и инвентарь»⁸ духовной жизни России.

Семантика элементов (или символов), переносимых из указанного источника в стилевые структуры XX столетия, конечно же, подвергается контекстуальным преобразованиям, и эту аксиому можно было бы не напоминать, если бы мы не стремились удержать *онтологический*, в наше время скрытый, смысл упомянутых знаков. Дело в том, что Пифагор и Платон в своих учениях о космосе развёртывают *конфигуративную* его трактовку, а знаки, которыми они оперируют, являются не отвлечёнными символами, но – такими, которые нагружены космологическим, бытийственным содержанием. В начале творения полагается точка, от неё мы приходим к линии, а затем к разнообразным геометрическим фигурам, составляющим архитектуру Вселенной со всеми её стихиями. По Пифагору, указывает А. Ф. Лосев, «есть пять телесных фигур, которые называются также математическими: из куба (учит он) возникла земля, из пирамиды – огонь, из октаэдра – воздух, из икосаэдра – вода, из додекаэдра – сфера вселенной (т. е. эфир)»⁹.

Эта порождающая энергия точки (точек) высоко ценилась Е. П. Блаватской, по мнению которой, «десять точек, вписанных внутри «треугольника Пифагора», стоят всех теогоний и ангелогоний <...> ибо тот, кто истолкует эти семнадцать точек (семь сокрытых математических точек) – так, как они есть и в данном порядке, – найдёт в них непрерывную серию генеалогий от первого Небесного Человека до земного <...> они открывают <...> порядок,

в котором эволюционировал Космос, наша земля и изначальные элементы, породившие её»¹⁰.

Здесь не место для подробного воспроизведения эзотерических идей, связанных с геометрическими и иными интуициями Блаватской, но всё же направленность внимания на содержательно важные моменты излагаемого ею материала отметить необходимо. В границах нашей темы несомненно актуальным представляются размышления автора «Тайной доктрины» о точке как вершине Треугольника Пифагора и о том, что эта точка есть Логос как мыслеоснова Космоса, а также источник «всех проявлений индивидуального сознания»¹¹. Важны и другие замечания Блаватской, в частности, о том, что «эзотерический смысл слова Логос – Речь или Слово, Verbum – есть передача сокрытой мысли в объективном выражении <...> Логос [далее] есть зеркало, отображающее БОЖЕСТВЕННЫЙ РАЗУМ; Вселенная же является зеркалом Логоса, хотя последний есть сущность (Esse) этой Вселенной»¹².

Для специалиста, занимающегося проблемами художественной формы, нагнетание и систематизация терминов и категорий, входящих в корпус эзотерических знаний, вовсе не бесполезны. Напротив, для структурного прояснения понятия формы в литературе Серебряного века такого рода сведения просто необходимы – хотя бы потому, что «форма», споря с «содержанием» как с человеческой жизнью, всякий раз, по словам С. С. Аверинцева, напоминает «обо «всём», об «универсуме», о «Божественном мире» и является «органным фоном» для человеческого голоса, своеобразной «музыкой сфер»¹³. В системе изучаемых нами стилей точка и напоминает о сказанном здесь.

3. Русская эзотерическая мысль, столь ценившая геометрические параметры бытия, стремится уяснить его опорные пункты не в виде каких-то окаменелостей, но в качестве экзистенциально значимых координат с их динамически меняющейся семантикой. В движущейся фигурности жизненной целостности точка приобретает смысловую неоднозначность, что погружает нас в глубины *вероятностно осмысленного* и *дословесно* представленного символа. Жизнь источается из одной точки, но в ней же она и исчезает; следовательно, мы имеем дело с «*одной и той же точкой*»¹⁴.

Знак, о котором мы говорим, есть символ единства бытия и небытия; его, знака, подлинная сущность *невыразима*. И мы, пишет П. Д. Успенский, «никогда не должны забывать об этой невыразимости. Это признак истины <...> То, что может быть выражено, не может быть истинно»¹⁵.

Точка служит средоточием всего – во всём, и она обладает возможностными ресурсами. Такая логика постулирует тезис о том, что следствия должны существовать одновременно с причинами, равно как и моменты разных эпох существуют синхронно и могут соприкасаться друг с другом¹⁶. В сфере подобного мышления нет ничего мёртвого: «всё живёт, всё дышит, всё думает, всё чувствует, всё сознает и всё говорит»¹⁷.

Читатель поймёт нас верно, если мы скажем, что Успенский ведёт речь о ноуменальном мире, войдя в который, мы должны искать «*скрытое значение во всём*»¹⁸. Первым чувством, охватывающим нас, может быть *удивление*. Оно сопутствует нам в продвижении к истине и выступает в своей неисчерпаемости, всё более возрастая по мере знакомства с этой ноуменальной сферой. Успенский пишет, что «чем лучше мы знаем какую-нибудь вещь или какое-нибудь отношение вещей, чем ближе, чем фамиллярнее нам они, тем больше нас должно удивлять то *новое* и неожиданное, что мы будем в них открывать»¹⁹.

К такого рода логике могут быть методологические претензии со стороны научного дискурса, что, однако, не делает сказанное автором «Третьего Органона» – абсурдным и неубедительным. Совсем напротив, суждения исследователя содержательны и глубоки, но они поданы в регистре не науки, а – поэзии, задачи которой и видятся в том, чтобы

В одно мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность
И небо – в чашечке цветка²⁰.

Вот почему Успенский активно развивает мотив *удивления*, то есть того чувства, которое, по Аристотелю, связано с поэзией, а не с какой-либо иной интеллектуальной деятельностью.

В наследии мыслителя есть ещё одна тема, важная для контекста нашей статьи. Это – тема *безмолвия* ноуменального мира. Точка как раз и есть тот знак, которым оно обозначается.

4. В более пространной работе мы вернёмся к размышлениям Успенского. В данной же статье необходимо обратиться к суждениям В. Кандинского, без которых было бы непредставимо ни одно из исследований, посвящённых проблемам релятивистской поэтики. Его творческие искания происходили в живом общении с теософской и антропософской мыслью Европы. Однако

в своей философии искусства он имел в виду «более конкретную христианскую традицию – именно русскую»²¹. Мы полагаем, что самой реалистической расшифровкой этой характеристики может быть указание на то, что Кандинский следует здесь прежде всего канонам исихазма. Этим обстоятельством объясняется стремление живописца осмыслить точку не только с позиций мастера кисти, но – в первую очередь – в системе её, точки, языкового функционирования. Он пишет, что точка «является теснейшей и единственной в своём роде *связью молчания и речи*»²². Она выступает в качестве разрыва языкового потока и в то же время становится мостом между речевым бытием и небытием. По словам Кандинского, «это определяет её *внутренний* смысл в письменном тексте»²³. Художник афористично формулирует мысль о точке как сжатой форме содержания: «Внутреннее замуровано во внешнем»²⁴. Второе слово этой лапидарной формулы употреблено потому, что точка хранит в себе известное содержание, не развёртывая его, но лишь находясь в готовности к этому. Для точки характерно «живущее в ней внутреннее напряжение»²⁵, провоцирующее своеобразный взрыв и переход в вербальную форму. Эта реализация энергии воздействует на человека и, по мысли Кандинского, «мёртвая точка становится живым существом»²⁶. Мы полагаем, что теоретик говорит здесь о насыщенности точки не только эстетическим, но и жизненным смыслом. Чередование молчания и слова, а также их органическое единство, можно назвать структурным принципом, на котором возводится текст исихастской молитвы с её речевой дискретностью²⁷. В лоне русского православия эта традиция существует более четырёх веков.

Поразительно то, что функционирование точки в литературно-художественных текстах впервые было теоретически осмыслено не филологами, а художником, увидевшим в обычном знаке не только перспективу его нетрадиционного использования, но и лингво-стилистические сдвиги, ставшие следствием этого процесса. Кандинский писал, что внедрением данного символа в словесную структуру «потрясены самые основы печатного текста»²⁸. Задача литературоведов состоит в том, чтобы осознать происшедшее и выразить его в терминах своей отрасли знания.

5. В релятивистских стилях, к числу которых мы относим телеологические структуры футуристов, прозу А. Белого, В. Розанова и др., точка выступает не только в своей синтаксической функции, но прежде всего (1) как элемент художественной формы, что говорит (2) об известной отрешённости от того её значения, каким она обладала в лоне риторико-классической языковой

традиции. Достоин внимания и то, что (3) расширение понятия формы базируется (4) на принципе возрастания потенциально-семантических и поэтолого-стилистических ресурсов точки. Уяснение этого факта стало возможным в результате установления (5) эзотерических смыслов знака и проявляющихся на основе его (6) устроительно-текстовых энергий.

Новое понятие эстетического высказывания, его морфологии и структуры, а также стиля в целом возводятся на (7) актуализации их доструктурных моментов, что и запечатлевается, в частности, таким символом, как точка. Теперь текст воспринимается и как (8) вербальная структура, и как то, что балансирует между словесным и до-, а также постсловесным бытием и (10) сущностно выступает в лике того, другого и третьего. Тут правомерно говорить (11) об апофатике стиля, а не о «смерти филологии» или каком-то «усыхании словесности», как это объявлялось О. Мандельштамом²⁹, мышление которого, что бы о нём ни говорили, не выходило за пределы традиционной культуры. Новая поэтика повергла (12) в недоумение адептов риторико-классических форм литературного творчества.

В привычной модели дискурса текст начинается и завершается *словом*. Релятивистская поэтика культивирует не только такой тип высказывания. В её системе (13) предложение может начинаться точечной множественностью, то есть указанием на высшую степень семантической интенсивности доструктурного бытия художественной речи. Равным образом сказанное относится и (14) к завершающей стадии стиля, уходящего, как выражалась М. Цветаева, в «бездну» неисследимого. С позиций классики, такие стили (15) не имеют ни начала, (16) ни конца. Нам же этот феномен представляется не чем иным, как (17) бесконечно длящимся чудом.

«НЕИЗРЕЧЕННОЕ»

В СТРУКТУРЕ СТИЛЯ М. ЦВЕТАЕВОЙ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ. Прежде чем приступить к изложению темы, обозначенной в названии статьи, полезно сделать несколько замечаний, которые помогли бы ввести читателя в систему нашего понимания стиля поэта. В ранее написанных и частично опубликованных работах автора¹ говорилось о том, что переворот, осуществлённый Цветаевой в поэзии, связан с новаторским включением в сплошность риторико-классической речи элементов деструкции или разрывности, выраженных при помощи таких знаков, как дефис и тире. В цветаевском дискурсе наблюдается повышенная функциональная нагрузка на знаки препинания. Кроме того, усилена роль анжанбеманов и неурегулированной, разбросанной по всему тексту рифмовки. Таким образом, традиционная мерность поэтической речи вытеснена иной её парадигмой – всеохватным ритмическим беспокойством и динамически распространённой колебательностью интонации. Эту особенность мы назвали *волновостью* цветаевских текстов, что предreshает их оптико-геометрическое своеобразие как дискурсов дефисного типа.

Поэтологический слом, произведённый Цветаевой, связан с введением в вербальную структуру стиля над-текстовых элементов². Уплотнение содержательности слова, а затем и морфологического строения образности повелевало искать выразительные средства, которые, не являясь по своей природе собственно семантическими, тем не менее, содействуют смысловой и функциональной интенсификации стиля. То, что невыразимо, словесно не запечатлевается, однако присутствует в контексте высказывания. Более того, «неизреченное» обладает настолько важными функциями, что при формиро-

вании эстетической телеологии стиля выступает в качестве его регулятивной идеи. Иначе говоря, художественный дискурс создается словом и тем, что можно определить как засловесное пространство, из которого оно, слово, происходит. Эту источниковую сферу ноэзиса (А. Ф. Лосев) мы назвали меоном и были, вероятно, правы: ведь меон есть царство иррационального, то есть хаоса и алогизма, далёких от структурной упорядоченности и смысловой проявленности. Сочетание в тексте риторико-классической ясности, с одной стороны, и элементов деструкции и смысловой темнотности – с другой, разрывает речевую сплошность, делает её прерывистой. Понятное и семантически мглистое не поглощают друг друга, но всего лишь подсвечивают то, чем каждое из них обладает. «Неизреченное» как раз и находится в этой срединной зоне. Стиль поэта движется по краю темного марева, которому, однако, не удаётся быть подавляющим в тексте, потому что усилия со стороны содержательно внятного ослабляют эти поползновения.

Цветаева как художник опирается на логосность слова и темнотное содержание разрыва, полагая при этом, что графически выраженные «провалы» в поэтической речи обладают большой креативной энергией, благодаря которой они часто бывают «резче и весче слов»³. На этом принципе покоится архитектура её стиля. Приведём несколько показательных строк из поэмы-сказки «Царь-девица»:

Силы – власти – престолы – славы –
Стан пернатый и стан шершавый,
Ветер – воды – огонь – земля,
Эта спящая кровь – моя! (III, 259)

Оставляя в стороне более глубокий теоретический комментарий этой строфы, обратим внимание лишь на то, что лежит на её поверхности. Структурно-смысловое напряжение антиномичных и вместе с тем взаимосвязанных зон здесь весьма велико, и каждая из них имеет тенденцию к распространению. Имя стремится к увеличению своей множественности, меон отвечает тем же, охватывая номинативные ряды и ввергая их в свою просторность. Иначе говоря, логосные компоненты текста теряют связную сплошность, однако нельзя полагать, что они испытывают угнетающую экспансию со стороны лакун меона: ведь чем больше последних, тем активнее наращивается именная структура текста. Здесь имеются основания фиксировать процесс вrastания логосного в интуитивную вязкость меонального. В

результате и там и тут мы наблюдаем умножение пунктов взаимной «заражённости» инаковостью. Укажем и на то, что с позиций традиционной графики текста тут можно было бы прибегнуть к перечислительной интонации, соединив (или разделив) упоминаемые имена запятой. Но совершенно очевидно, что эта операция нанесла бы определённый ущерб содержанию поэтического высказывания. Ясно также, что в такой ситуации у исследователя нет необходимости в вербальном способе расшифровки семантики разрывов: закон непересказуемости поэзии непререкаем.

Подчеркнём два момента, актуальных в контексте нашей темы. Во-первых, логосное в цветаевском стиле не может обойтись без меонального, что говорит о порождающей энергии последнего. А то, во-вторых, что меональное утратило бы своё значение, окажись оно оторванным от логосного, прямо указывает на всеислие светового начала в поэтическом высказывании.

Тут важно напомнить и о фоноцентрической специфике творчества Цветаевой. Её слово – скорее голосовое, нежели слово письменной культуры. Интонационно-мелодические особенности занимают доминирующее положение в иерархической системе и эстетике стиля поэта. И если знаки препинания являются интонационной партитурой текста, то это значит не что иное, как утверждение песенности звука. Учитывая тотальное ритмическое беспокойство поэтической речи Цветаевой, нельзя понимать гармонию стиля как «сладостную» и безмятежную мелодию. Ведь даже в классическом искусстве голос певца, исполняющего вокализ, совсем не похож на ровно льющийся поток. Напротив, мелодия заставляет его быть то высоким, то низким, то взлетать ввысь, то низвергаться оттуда, то есть пребывать в состоянии волновости. И. Бродский писал, что речь Цветаевой «почти всегда начинается с *того* конца октавы, в верхнем регистре, на его пределе, после которого мыслимы только спуск или, в лучшем случае, плато»⁴. Если говорить об обобщённой картине стиля, то всё же первый из образов – «спуск» – более выразителен и точен. С набранной высоты – спуск в бездну, чтобы затем вознестись на более высокую смысловую вершину. Это и есть одна из форм волновости текста. На письме такая вибрация передаётся знаком тире (остановимся пока на нём), при чтении же аналогом этого символа является молчание⁵. Но если в риторико-классическом дискурсе молчание (точнее, умолчание) – всего лишь один из приёмов экспрессивно-выразительной стилистики, то у Цветаевой молчание – регулятивный принцип структурного своеобразия стиля, его содержательной глубины и вытекающей отсюда апофатичности. Речь идёт

о сфере беззвучности, той области «тишизм», о которой часто думала и писала Цветаева в стихах и прозе. Что может быть глубже и загадочнее этого? Вспомним В. В. Розанова, задававшегося вопросом о том, что же нужно для подлинно художественного творчества, и отвечавшего так:

«– Молчание!

(Молчание? Талант бездарных?

– Талант даровитого. Молча светит солнце. Молча созревает плод. Молча кормит корень. Вся *природа* молчалива, всё в природе молчаливо. Гром и ветер – исключение, ведь это не Бог весть что. Чем больше молчания, тем больше «делается». «Чего» делается? Всего, всех бесчисленных вещей, которые создаются в природе, «ткуются на её вечном станке», как выразился Гёте»⁶.

О молчании как своеобразной константе духовной жизни писали Вл. Соловьёв, Е. Трубецкой, В. Эрн, А. Лосев и другие мыслители Серебряного века, развивая тем самым культурную традицию, возникшую на русской почве в XIV веке⁷. Тот же Розанов говорил о «*глубоком безмолвии*», в котором создается всё «*настоящее*» и «утроенно зрячее»; он же назвал то и другое добродетелью и тем, что именуется «святым». Оно-то, это «святое», и есть для мыслителя основа всего: «Начало мира... начало мышления... начало самого человека коренится в *святом*: оно редко, невидимо, не мечется в глаза... но в нём-то и лежит *корень* всего мира...»⁸.

Эта традиция не забыта и в наше время. Самое «идею молчания» С. С. Аверинцев определяет как «первостепенный историко-культурный символ» в таких направлениях мысли, как гностицизм, неоплатонизм и учение об исихии⁹. Но только в последнем достигается целенаправленное преодоление оппозиции «вербального и невербального выражения»¹⁰.

Творческая манера Цветаевой уникальна, но в духовных своих основаниях она восходит к традиции православного исихазма. Важно помнить, однако, что, пересекаясь с какими бы то ни было учениями, поэзия не только актуализирует типологически сходное с нею содержание, но и рождает новые, дотоле невиданные «строительные» формы, то есть собственный стиль выражения.

ТРАДИЦИЯ ПРАВОСЛАВНОГО ИСИХАЗМА. Одна из существенных особенностей слова Цветаевой – его сферичность, обусловленная и свойственной ему символической семантикой, и тем, что оно, как это даёт понять художник,

возникает из дословесной области, затем вступает в стадию лексического (логосного) оформления, чтобы уйти в засловесное пространство, но уже в высшей своей содержательности. Дискретность поэтической речи, её разрывность и незавершенность, часто означенные знаками тире и многоточия, – графические меты или следы меональности, того, что существует вне структурной запечатлённости. О нём даётся знать, но преподносится это лишь сигнально (графически), а не словесно и не образно-пластически. Знатоки исихастской проблематики отмечают подобную сферичность религиозного слова, оформляющего православную молитву. С. С. Хоружий, например, указывает, что основной уровень молитвы словесной «окаймлён стихией невербального выражения с обеих сторон: из неё вырастая, в финале он вновь уходит в неё. В процессе молитвы вырабатываются новые невербальные формы её выражения, уже не пред-, а пост- или трансвербальные, возникающие на базе вербальных как высшие, более высокоорганизованные»¹¹

Фиксируя типологическую общность цветаевского слова и слова мистического, подчеркнём их нарративно-структурные различия, что вызывает к филологическому изучению дискурсов подобного рода¹². Отметим также, что сферическое слово, с каким мы встречаемся у поэта, столь же энергично, как и слово исихастское с его способностью вбирать в себя начальность, длительность и завершительный этап явлений. Эта результирующая точечность восприятия мира передаётся на языке религиозного писателя так: «Ум в особом акте синтеза мыслит всё сразу»¹³. Мысль о едино мгновенной полноте явлений претворялась Цветаевой как непосредственно в художественном творчестве, так и в теоретических текстах. Одно из таких высказываний находим в статье «Поэт о критике», где Цветаева пишет о своём процессе работы над произведением. Она признаётся, что её воображению «с самого начала дана вся вещь <...> точно вещь, которая вот сейчас пишется <...> уже где-то очень точно и полностью написана» (V, 285). Иначе говоря, интеллектуальная интуиция поэта обнимает произведение в его исходности и исполненности. Этот синтез может удерживаться в памяти художника в течение длительного времени.

Процесс мнемонической активности напоминает органическую жизнь. Цветаеву всегда прельщало то, что она называла живым. Хранящееся в памяти произведение, созерцаемое в его «росте», и есть это живое. В стихах и эпистолярной прозе оно даётся в образе дыхания с подчёркиванием в нём музыкально-голосовой и мерной энергичности. Размышляя о динамичности

произведения, Цветаева замечает, что речь идёт о «некоей мелодической или ритмической картине» (V, 285). Дыхательная специфика – одно из существенных свойств рождающихся текстов. Эта их особенность выделяется также и историками исихазма, в связи с чем прот. Иоанн Мейендорф пишет: «Творение молитвы Иисусовой сочетается с дисциплиной дыхания: для того, чтобы это повторение было действительно постоянным, его, ввиду нашей человеческой природы, хорошо связать с постоянным элементом нашего психосоматического целого – дыханием. В монашестве, таким образом, появилась дисциплина дыхания, которая позволяла и учила людей творить молитву Иисусову без нарушения ритма»¹⁴.

Молитва есть молитва, поэзия же всегда остаётся поэзией, но в данном случае и там и тут молчание – содержательно. Оно насыщено не только «чувственностью», то есть психологическим переживанием, но и логосностью, правда, ещё не проявленной пластически, но пребывающей в форме интеллектуальной интуиции. Как и в случае с «несказанным», находящимся, по глубокому и точному соображению М. М. Бахтина, на пороге сознания и слова¹⁵, «неизреченное» чревато потенциальным словом и именно в этом своём состоянии способно стать творческим фактором. Поскольку произведение, берущее своё начало за пределами вербализованного пространства, есть процессуальная целостность, то «неизреченное» включено в динамическое развёртывание поэтической речи, оказываясь, таким образом, в постоянном перемещении из дотекстовой зоны внутрь текста и, по его иссякновению, в ту содержательную пустоту и безграничность, откуда оно ранее возникло. Поэтому, хотя и не произносимое, но жизненно и эстетически актуальное содержание можно представить не иначе, как в виде «передвигающегося предела», наделённого функцией «регулятивной идеи <...> творческого сознания»¹⁶. Эта теоретическая максима М. М. Бахтина схватывает самую суть «волновой» поэтики литературы. Пересечение такого феномена, каким является поэзия Цветаевой, с некоторыми признаками православного исихазма прямо указывает на духовную близость художника к одной из ценностно-высоких культурных традиций.

Заклучим настоящий раздел статьи кратким пояснением.

«Неизреченное» – понятие рубежное, потому что находится между сознанием и словом, то есть между тем, что не охвачено формой, и тем, что есть форма. В речевой сплошности логосного всегда присутствует деструктивный элемент, элемент меонального, придающий высказыванию содержательную

объёмность. С другой стороны, меональное подвергается световому натиску смысла, что совсем не означает истощения иррациональной стихии текста. Напротив, будучи укоренённой в неисследимом и становясь высветляемой, она, эта стихия, выказывает лишь свою безграничность. Как было отмечено выше, живая процессность логосного и меонального есть акт взаимного роста одного – в другое¹⁷.

МОЛЧАНИЕ – ДОСЛОВЕСНЫЙ «РАЗБЕГ» ОБРАЗА. Интонационная напряжённость стиля Цветаевой общеизвестна, но в данном случае необходимо говорить о дословесном истоке художественного образа, печать которого лежит на всём строе поэтической речи. Высокая нота возникает в экстазе молчания, где образ зреет, становится «температурно раскалённым» и содержательно явственным. В глубине пламенеющего безмолвия достигается эйдети́чность того, что нужно выразить. Поэт стремится найти соответствующую форму, рискуя, однако, быть разочарованным в своих ожиданиях. Издавна знакомая и постоянная драма творчества¹⁸. Происходит это потому, что, каким бы осиянным ни был эйдос, в последней, «донной» своей специфике он словесно невыразим. Момент духовного усилия поэта даёт свои плоды, но сохраняет в себе оттенок недоволощённости в сравнении с благодатным видением образа в лоне молчания. Впрочем, лучше Цветаевой не скажешь:

Да вот и сейчас, словарю
Придавши бессмертную силу, –
Да разве я *тó* говорю,
Что знала, пока не раскрыла

Рта, знала ещё на черте
Губ, той – за которой осколки...
И снова, во всей полноте,
Знать буду, как только умолкну. (II, 318)

В безмолвии происходит рождение и эмоциональная возгонка образа с нагнетанием в него рвущейся в словесное бытие энергийности. Мотивы претворения и порыва, столь близкие поэту, находят своё результативное воплощение в лексически осуществившемся стихе, который оригинален прежде всего конструкцией своего начала. Энергия «разбега» поэтического образа

столь велика, что для Цветаевой неважно, насколько каноничен зачин вербализованной мысли. С позиций классичности этот зачин вполне неожидан, семантически спрессован и создаёт впечатление некой следственности речи, которая, хотя и произносится поэтом в настоящую минуту, имеет своим истоком дотекстовое пространство. В «Посмертном марше», например, первая строфа есть *продолжение* вербально не запечатлённого, но присутствующего в ней содержания:

И марш вперёд уже,
Трубят в поход.
О как встаёт она,
О как встаёт... (II, 92)

От читателя цветаевских произведений требуется многое. Наряду с освоением волновости текста, о чём мы уже знаем, в иных случаях необходима не постепенно-последовательная, но мгновенная включённость внимания в процессуальность некогда начавшегося и ныне развивающегося события. При этом, если Цветаева имеет дело с мифологическим сюжетом, то в ауру молчания погружается уже известное свершившееся, а предмет повествования составляет индивидуально-творческая тема, где начало произведения грамматически и логически связано с невербализованным содержанием. Стихотворение 1921 года «Орфей» открывается строками:

Так плыли: голова и лира,
Вниз, в отступающую даль. (II, 68)

Искусство ищет и находит формы диалога с читателем. Поэтическая речь риторико-классической традиции делала это легко и безукоризненно, не поступаясь, однако, заданными канонами. Релятивистская поэтика Цветаевой также строится на принципиальной диалогичности текста и читателя, но стиль поэта как бы и не заботится об однородности и суровой дисциплине телеологического задания. Этот стиль смело отказывается от уплощённо понимаемой гомогенности, он более разнообразен, эластичен и обладает несравненно большей порождающей энергией, мобилизуя, в частности, трансвербальные ресурсы поэтической речи.

Цветаевой выработана манера ввергать читателя в текучую логику диалога. Она ставит нас в такую ситуацию, как если бы мы утверждали нечто, вызывающее у неё острый интерес и желание высказаться по этому поводу.

В таких случаях совершенно очевидна характерная черта её высказывания: оно обладает всеми признаками живой, в сию минуту рождающейся речи, где подхвачено и часто оспорено то, что было произнесено ранее и осталось вне текста. Начальная строфа «Поэмы заставы» хорошо иллюстрирует неразрывность говоримого – с несказанным:

А покамест пустыня славы
Не засыпет мои уста,
Буду петь мосты и заставы,
Буду петь простые места. (II, 187)

В «Попытке ревности» эта сцепленность дотекстового содержания с тем, что вербализовано, дана в вокалически обогащённых формах, включающих в себя, наряду с повествовательными, вопросительные и восклицательные интонации:

Как живётся вам с другою,
Проще ведь? – Удар весла! –
Линией береговую
Скоро ль память отошла
Обо мне <...> (II, 242)

Заметим, что текстово данная мысль Цветаевой не любит вступлений (они отнесены в дотекстовое пространство). Эта мысль развёртывается сразу в своём существе и эмоциональном накале. Она как бы выхватывается поэтом из горящей пучины страстей и, кажется, ничуть не заботится о каких-либо подступах к делу. Она – само это дело, как хорошо видно в зачине «Дочери Иaira»:

Мимо иди!
Это великая милость. (II, 96)

Мобилизуя семантические и чувственные потенции молчания или меональной сферы, Цветаева интенсифицирует содержательную структуру поэтических текстов. Она уходит от поэтики обязательной означенности участников диалога, от оговорённости их жестового и голосового присутствия. Всё это поглощается тем, что поэт даёт нам знать о «дружости» за пределами её словесной очерченности. Это не мешает «дружости» быть не только условием диалогичности лирического повествования, но и проявить

себя как вполне отчётливое, идейно ориентированное содержание. В одном из стихотворений 1926 года содержание развёрнуто буквально по пунктам и в контексте идей, бытовавших в среде русской эмиграции. Начало произведения имеет столь же взрывной характер, как и в вышеприведённых текстах, но усилено стилистикой полемики. Вот первая строфа:

Кто – *мы*? Потонул в медведях
Тот край, потонул в полозьях.
Кто – *мы*? Не из тех, что ездят –
Вот – *мы*! И из тех, что возят:

Возницы. (II, 264)

Выделенное «мы» принадлежит к цитируемому Цветаевой дискурсу и есть грамматическое обозначение голосов «другости». Но это «мы» остаётся и предметом активной рефлексии со стороны авторского «я», которое в конце концов предстаёт в единстве с «другостью»

Всеми пытками не исторгли!
И да будет известно – там:
Доктора узнают нас в морге
По не в меру большим сердцам. (II, 265)

Отстояние «своего» и «чужого» слова друг от друга, смысловые пересечения и схождения, наконец, полная их идентификация часто наблюдаются в сложной семантической структуре цветаевских текстов. Но эта энергия противостояния и поглощения одного другим подготовлена напряжением дотекстового безмолвия. Именно в его зоне даётся старт цветаевским образам, именно там, задолго до их словесного воплощения, начинается их «разбег» со стремлением *впасть* в слово и быть им.

УХОД В НЕИССЛЕДИМОЕ. Зарождаясь в глубине и высоте молчания, стиль Цветаевой неотрывен от меонального начала. В нём, в стиле, есть всё (одно из любимых слов поэта!): и то, что выражено, то есть структурировано, и то, что лишь обладает такой возможностью. Коловращение и беспокойство *всего* – знак смысловых и формотворческих потенций. При эстетическом воплощении запечатлевается не только смысл и его пластический лик, но и субстанциальный трепет того и другого. Постоянное бие-ние этого нерва просматривается у Цветаевой на дотекстовой и текстовой

стадиях в движении стиля. Таким же образом обстоит дело и на ступени затекстового его бытия. Слово осуществилось в своей художественной функциональности, но его смысловой и чувственный импульс не затухает, перемещаясь опять-таки в область молчания. В настоящем разделе статьи мы рассмотрим некоторые примеры углубления этого стиля в лоно безмолвия, где он не только возникает, но куда и неодолимо стремится под воздействием напорно-взрывного слова. Исходя из наших представлений об оптико-геометрической специфике анализируемых текстов, заметим, что в данном случае термин «волновость» является обозначением траектории стиля, взятого в его процессуальности.

Есть у поэта изумительное стихотворение, входящее в цикл «Ариадна»:

– О всеми голосами раковин

Ты пел ей...

– Травкой каждую.

– Она томилась лаской Вакховой.

– Летейских маков жаждала...

– Но как бы те моря ни солоны,

Тот мчался...

– Стены падали.

– И кудри вырывала полными

Горстями...

– В пену падали...(II, 186)

Как часто бывает у Цветаевой, здесь нет описательной оговорённости действующих лиц, но очевидно их присутствие – в живой интонации стихотворения, в его проникновенной декламативности. Начало текста положено знаком тире, этим символом неисследимого и вместе с тем метой одного из голосов диалога. Совмещение функций в одном знаке призвано создать впечатление метафизичности художественного содержания: голос, неизвестно чей, родившийся в просторности неисследимого, говорит об Ариадне. И дано понять больше, чем словесно сказано. Поэтому вторая строка завершена многоточием, этой отсылкой к невыговариваемому. Третья строка – иной голос, голос самой Ариадны, подхватывающей лирическую мелодию и доводящей её до пронзительности:

– Травкой каждую.

То, что литературоведы называют «деталью», в образной ткани произведения Цветаевой насыщено удивительной, острой мелодичностью. Отныне и далее это становится правилом развивающегося дуэта.

В четвёртой строке говорится о любовном томлении Ариадны; голос же самой героини доносит до нас её жажду смерти, и эта мысль опять-таки вбрасывается в просторность неизведанного, где будто бы уже и обитает Ариадна. После интонационного разрыва в двух следующих за этим строках рассказывается о покинувшем Ариадну Тезее. Опять – голосовой разрыв, с математической точностью совпадающий с содержанием сказанного. Тут же – её голос:

– Стены падали.

Каденция стихотворения, по своей композиции родственная предшествующему его строению, также раскрыта в неисследимое: слова отчуждённого голоса завершаются многоточием, равно как и полная отчаяния и трагического смирения фраза Ариадны:

– В пену падали...¹⁹

Длещаеся слово – творческий принцип Цветаевой. Каким бы глубоким ни было молчание и как бы ни воспевалось безмолвие «тишизн», – и то и другое находится в радиусе логосного излучения. И то и другое – не безмысленно, но нагружено сердцевинно важной семантикой, её витальной и болевой силой. Как раз об этом Цветаевой написан цикл «Слова и смыслы», а также, в развитие его мотивов, стихотворения «Педаль» и «Ладонь» – все 1923 года. Поэт рождён для того, чтобы

Длить – даль – и боль. (II, 190)²⁰

Графика этого текста максимально приближена к его содержанию и творческому пафосу Цветаевой. Идея длительности, словесно выраженная и подчеркнутая знаком неисследимости, тут явлена в своей внешней открытости. Последний катрен самого цикла таков:

Проводами продлённая даль...

Даль и боль, это та же ладонь

Открывающаяся – доколь?

Даль и боль, это та же юдоль. (II, 190)

В одной из работ мы писали о неожиданности образных сопоставлений в поэзии Цветаевой. Так и здесь не только сохранён, но и развит этот принцип – до уровня образной морфологии стиля. С позиций логического восприятия тут очевидно присутствие меонального элемента: слово «провода» с его конкретным значением оказывается родственным, художественно однородным с абстрактной «далью», а та, в свою очередь, поставлена в один ряд с «болью». Всё это разнокачественное множество объединено в «ладонь», а семантика этой лексемы поглощается смыслом метафизической «юдоли». Логосная деструкция здесь налицо, и эта стиливая смелость Цветаевой, вероятно, должна быть поставлена в контекст той «безумной» отваги, о которой писал в своё время А. Белый в работе о Н. Гоголе, отмечая невероятность его образов – в сравнении с предшествующей литературой²¹. Смысловая интенсификация стиля, изменение его образного лика – это то, что мы связываем с творческой индивидуальностью писателя. В XX столетии такого рода небывалость характерна для многих подлинно великих художников. Но всякие рассуждения о стиле Цветаевой должны переносить акцент на особенность его графической организованности. То, что образ возникает в молчании, и то, что он укореняется в нём, стремясь остаться в памяти культуры, есть общий тезис всякого полнокровного искусства и его теории. Но вот то, что молчание, как и меональное начало, есть содержательная и структурная константа стиля, должно быть понято и связано с новизной художественного мышления и методологии Цветаевой. Принципиальное внимание к синтаксису текста с целью гальванизации логосных ресурсов молчания; отношение к текстовым разрывам или «безднам», а также к до- и посттекстовым «пустотам» как к бесконечно длящимся (развивающимся) смыслам – всё это конкретизирует понятие *неклассичности* её творчества.

В развитие сказанного коснёмся того, что в лексиконе поэта означено как «место пусто». Содержание данного понятия многогранно. В первую очередь, это – мир и обитель воображения. Но это и то, что является не только местом, но и его качеством. Оно не замутнёно в своей чистотности какими-либо вторжениями профанной достоверности («мебелями»; IV, 68), да и чернотность имеет метафизическую природу, что, как помним, дано в образе «чёрного неба» («В чёрном небе слова начертаны»; I, 401). Белизна (чистотность) и чернотность берутся здесь в надмирном смысле, однако Цветаева, с присущей ей лёгкостью и «безумием», узревает их даже в том, что лежит

перед нею и что закрепляет написанное. Речь идёт о *странице*, она тоже есть «место пусто» с его творческим, возможностным коловращением логосного и меонального. Страница содержит в себе то, что ещё не выражено, но может быть таковым и, становясь им, всё же остаётся неисчерпанным. «Место пусто», следовательно, – не только источник выраженного и неизреченного, но и их загадочное сáмое са́мó, если прибегнуть к известному определению А. Ф. Лосева²². Оно всегда остаётся на незримой глубине содержания, так до конца и не охваченного словом.

Цветаева поднялась на такую высоту мирочувствования, что для неё всё насыщено смыслами, в том числе и невыговариваемыми. Будем смелее и скажем определённое: для Цветаевой это насыщенное логосностью всё столь содержательно и важно, что она запечатлевает его... как бы в семантической индифферентности, в некой смысловой незаинтересованности. Это – знак глубочайшего символизма, высокой художественности и творческой энигматичности поэтической мысли. Каким-то парадоксальным и логически непредвосхищаемым способом поэт достигает единства теоретических суждений и интуитивно-образного строя художественного стиля. В самом деле, «место пусто» – безмысленно, в нём «ничего нет», однако оно – источник «всего», то есть нагружено этим «все́м» и его смыслами. Вот так же и страница в её чистоте. Кажется, что она – безмысленна. Но поэт узревает в ней эйдетическую глубину образов. Его задача заключается в том, чтобы извлечь их «на свет». Он и делает это, наделяя их качеством и «безмыслия», и неисповедимого содержания.

В 1923 году Цветаевой написаны восемь стихотворных строк с названием «Окно». Кажется, эти строки хотят быть безмысленными, на что указывает их безглагольность:

Атлантским и сладостным
Дыханьем весны –
Огромною бабочкой
Мой занавес – и –

Вдовою индусскою
В жерло златоустое,
Наядою сонною
В моря заоконные... (II, 196)

Но поэт добивается обратного эффекта. В высказывание им втянуто так много разнородной предметности, да ещё и масштабно великой, что создаётся глубокомысленный контекст, несмотря на внешнюю фрагментарность стихотворения. Гилетически поданное содержание всего тут означенного – в одном движении, в одном желании, в мечте, но такой изнутри просыпающейся, что кажется, будто этим восстанием из оцепенения охвачен весь мир в своей неповоротливо-величественной грандиозности. Зрелище – захватывающее и напоминающее описания, характерные лишь для одного произведения мировой литературы. Мы имеем в виду роман Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит», где каждое движение морского животного всякий раз изображается как завораживающе прекрасный, монументальный и загадочный жест, сопряжённый с внутренним ритмом океана.

Кроме образной и декламативной красоты, в тексте Цветаевой сгущённо представлены точечные пункты смысловых «темнот»: почему «атлантским» вместо «атлантическим»? Может быть, автору было важно напомнить о легендарной и таинственной Атлантиде и её трагической судьбе? Но тогда почему этот мотив сближен с эпитетом «сладостный»? Не оттого ли, что дыхание весны несёт в себе чувственное воспоминание о горе и блаженстве, причём о том и другом – «враз», нераздельно, что было так любезно сердцу поэта? Зачем эфирно-летучее (дыхание) уравнено с живым, биологическим организмом, который, в свою очередь, отождествлён с вещью – занавесом, колеблемым неисследимой просторностью, данной, помимо всего прочего, в виде графически показанной разрывности текста? И при чём здесь индусская вдова, равно как и златоустое жерло, никак не могущее находиться в каких-либо морях, включая и «законы»? Если же говорить об инерции, присущей всякому дискурсу, то здесь наши ожидания, к счастью, не оправдываются: «жерло», например, и «наяда» – художественно разноплановые образы, освобождённые от диктатуры телеологического задания – в его классическом понимании. Стилистически эти образы никак друг друга не обосновывают и не зависят один от другого. Однако ясно, что всё тут сказанное заряжено широким и напряжённым содержанием, которое столь же глубоко, сколь и «темотно», столь же пластически проявлено, сколь и сокрыто в кажущейся семантической нейтральности текста. Поэтому Цветаевой не оставалось ничего иного, как сопроводить это содержание отточием, то есть озаглавить его уход в смысловую беспредельность²³.

ИТОГИ. Итак, «неизреченное» как (1) элемент неклассической поэтики выступает у Цветаевой в функции (2) регулятивной идеи стиля, определяя собою (3) сферичность слова и (4) дискретность, волновую специфику текста. Оно (5) предшествует словесному лику поэтического высказывания и (6) является его источником. «Неизреченное» обуславливает (7) оптико-геометрическое своеобразие лексически данного стиля, вторгаясь в его традиционную сплошность и подвергая её разрыву и растяжению. Оно же (8) вбирает в себя текстово свершившееся событие, унося его содержание в смысловую неисследимость.

В своём морфологическом строении стиль Цветаевой – (9) синергетичен: он вырастает не на какой-то одной основе, но в срединной зоне обнимающих друг друга логосного и меонального начал. Таким образом, присутствие «неизреченного» или молчания в структуре произведения связано (10) с качественным обновлением самого понятия стиля, в системе которого слово оказывается ввергнутым в меональную просторность, вступая с нею в напряжённые отношения. Жизнь стиля и его история теперь предстают (11) картиной на глазах свершающегося живого становления, (12) загадочности и (13) неотрывного от них драматизма.

Выше мы видели не только функциональность «пустой» формы меона, разрывающей сплошность текста, но и той его разновидности, которая (14) обладает морфностью, (15) воплощающей содержание эстетического высказывания в гилетическом аспекте. И та, и другая стратегия служат для выражения как смысловых потенций слова, так и тех его обертонов, которые черпаются им из бездн «неизреченного».

СЕМАНТИКА ЖЕСТА

В ПОЭЗИИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Жест в поэзии М. Цветаевой разнообразен, часто прихотлив и неожидан, но всегда функционально действен и семантически нагружен. Однако в любом случае он – больше, чем жест, ибо является выражением не только чего-то внешнего. С жестом мы связываем у Цветаевой процесс возрастания содержательных энергий её художественных текстов, их тенденцию, как сказал бы А. Ф. Лосев, к бесконечной смысловой валентности¹. Чтобы уяснить не только логический, но художественный и жизненный смысл жеста, нужно знать, хотя бы в общих чертах, отношение Цветаевой к слову, которое выступает у неё прежде всего как Логос во всём богатстве его значений. Логос – и начало всех начал, и разумность мировых установлений, и, наконец, сама мысль в её творческом, деятельном состоянии. Существенным специфическим моментом нужно считать его сакрализованность и высокую топографию. Подобно платоновским эйдосам, Логос залегает в горних высях, сосредоточивая в себе не вещи и не тела, но их смысловые сущности. Цветаева много и упорно размышляла над психейностью Логоса. И здесь её суждения пересекались с теоретическими воззрениями великих современников – О. Мандельштама, Б. Пастернака и А. Ахматовой. Однако она была весьма далека от того, чтобы гипостазировать материальность слова, его телесно-вещественную сторону. Она была также свободна и от игрового, конвенционально-инструменталистского его восприятия. Мысль о своеобразной оппозиции или, по крайней мере, нейтральном отношении поэта к слову, возвращённому в лоне великой риторической культуры, мы изложили в другой нашей работе – «Логос Марины Цветаевой»². Здесь же скажем, что тот, кто приступает к изучению

творчества Цветаевой, в частности её поэтики, должен осознавать, что эта поэтесса вовсе не нуждается в формальной идентификации, поскольку обходится без художественной установки автора на стиль в его риторическом, формально-конструктивном понимании. Речь идёт о том случае, о котором, вероятно, говорит Р. Барт, отмечающий такое историческое состояние искусства, когда оно не испытывает потребности «ощутить себя в качестве языка, ибо оно само *было* языком»³. В связи с этим, слову Цветаевой не нужна внутренняя режиссура, задачей которой было бы постоянное наблюдение над самим собой, контролирующей и оценивающей взгляд на себя со стороны. Филологический нарциссизм, столь распространённый в поэзии начала века, также не затронул искусства Цветаевой. Поэтому всё, о чём бы ни говорилось в её произведениях, – серьёзно и не замутнёно порывами словесного эгоцентризма. Так же обстоит дело и с жестом. Прежде всего мы говорим о жесте её Логоса.

Поскольку обитель Логоса – место высокой топографии, то всякое движение сопряжено, в первую очередь, с перемещением в пространстве – сверху вниз. И это перемещение осуществляется без всякого напряжения. Логос играет с пространством так, как играют с ним античные боги, мгновенно преодолевающие любое расстояние – с вершины Олимпа до нужного им по сюжету произведения места. Бесспорно, в топографических эволюциях цветаевского Логоса просматривается та мифологическая свобода, при которой пространство и его сопротивление редуцируются⁴. Логос, возлежащий в горних высях, низвергается вниз затем, чтобы прикоснуться к земной вещи и тварному телу. Пластически и поведенчески траектория этого движения выражается в произведениях поэта в *поклоне, преклонении и наклоне*. Указанные жесты осуществляются прежде всего как поведенческие жесты автора, его альтер эго – лирического героя, рассказчика и преисполнены чувством священного восторга, даже трепета перед величием и благородством того, кому они адресованы. Не менее важно и то, что такие движения всегда – *дар*, сопряжены с *дарением*, так что в поклоне и преклонении есть определённая церемониальная торжественность. Поэтому, несмотря на эмоциональность подобных «сцен», они изысканно просты. Художественное впечатление от них тем сильнее, чем органичнее сочетание простоты и *чуда*, что нередко можно видеть на картинах эпохи Возрождения, написанных на сюжет «дары волхвов». Что же касается непосредственно поклона как *линии*, то здесь правомерны ассоциации, связанные с древнерусской иконой, где господствует

царственно-успокоенная живопись. В иконе, по замечанию М. В. Алпатова, нет «контуров беспокойных, петлистых, волнистых и запутанных. Древнерусские художники следили за тем, чтобы контуры не разбивали «большой формы»⁵. Так и у Цветаевой мы не обнаруживаем какой-либо нервной торопливости, суеты. Её жесты широки и мерны. Вот как это представлено в очерке «Наталья Гончарова (Жизнь и творчество)»: «Мне мой успех нужен как прямой провод к Ахматовой. И если я в данную минуту хочу явить собою Москву – лучше нельзя, то не для того, чтобы Петербург – победить, а для того, чтобы эту Москву – Петербургу – подарить, Ахматовой эту Москву в себе, в своей любви, подарить, перед Ахматовой – преклонить. Поклониться ей самой Поклонной горой с самой непоклонной из голов на вершине.

Что я и сделала, в июне 1916 г., простыми словами:

В певчем граде моём купола горят,
И Спаса Светлого славит слепец бродячий,
И я дарю тебе колокольный град
– Ахматова! – и сердце своё в придачу»⁶.

Попытки некоторых мемуаристов и биографов истолковать такого рода жесты Цветаевой лишь психологически, почти в духе Д. Н. Овсянко-Куликовского, и тем самым выговорить себе право упрекнуть её в некоем «идеализме» и даже «странностях» поведения, – эти попытки никак не отвечают особенностям художественной, артистической реакции поэта на личность *другого* поэта. Сакрализованное видение Цветаевой других, ей родственных по духу, – главное в этой реакции. В стихотворном цикле «Ахматовой» об этом сказано вполне определённо:

Для всех, в томленье славящих твой подъезд, –
Земная женщина, мне же – небесный крест!

Тебе одной ночами кладу поклоны, –
И все *твоими* очами глядят иконы! (I, 80)

Точно так же воспринимается Цветаевой и А. Блок:

И, под медленным снегом стоя,
Опущусь на колени в снег
И во имя твоё святое
Поцелую вечерний снег –

Там, где поступью величавой
Ты прошёл в снеговой тиши,
Свете тихий – святыя славы –
Вседержитель моей души. (I, 67)

Жесты Цветаевой вызваны не столько личными, сколько метафизическими стимулами. Поэтому преклонение её перед *другими* вряд ли обусловлено отношениями с ними, оно имеет функцию некоего знака, обладающего культурно-творческим содержанием. Отсюда понятно, почему она славит, например, А. Блока «в полной отрешённости от его земного человеческого образа»⁷.

Поклонный жест Цветаевой адресован не только поэтам. В её художественных произведениях и письмах *преклонение*, восхищение, радость вызываются многими людьми, порою не имевшими к литературе и искусству никакого отношения. Жест у Цветаевой был духовным и физическим движением человека, который в своём приятии людей высокой и чистой духовности, сильных страстей и оригинального ума готов был преклониться перед воплощённой в них квинтэссенцией *благого*, то есть того, чем прекрасны природа и жизнь. Черта эта – изначальна в характере Цветаевой. Имя ей – благочестие.

Надо признать, что это слово до последнего времени находилось в глубоком забвении со стороны гуманитарных наук. Литературоведение не составляет здесь исключения. Однако посмотрим, каково значение этой «лексической единицы» в словарях русского языка. В. Даль связывает семантику «благочестия» с истинным богопочитанием, благоговейным признанием божественных истин и исполнением их на деле. Существенно, что мотив благоговения присутствует у Даля во всех статьях, посвящённых интересующему нас слову. «Благочествовать», пишет он, значит «благоговеть, исполниться благочестивых чувств» (*Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 1. С. 95*). В другом широко известном издании «благочестие» определяется как набожность, религиозность, с пометой – «устар.» (*Ожегов С. Г. Словарь русского языка. М., 1964. С. 49*). В «Советском энциклопедическом словаре» (М., 1987) это слово вообще отсутствует. Таким образом, язык живо реагирует на ментальное состояние общества, указывая в данном случае на слабую актуальность, а то и просто ненужность понятия, о котором мы тут размышляем, тогда как благочестие – категория, по значению отнюдь не последняя в системе культуры. То «благоговейное», которое

отмечает В. Даль, есть не только элемент религиозности. Оно – необходимая константа всякой культурной целостности. Данте благоговеет перед Беатриче, Петрарка – перед Лаурой, Пушкин восхищается Анной Керн, видя в ней чудо. Лермонтов испытывает благоговейное чувство перед именем Байрона и не расстается с томом его сочинений. Белинский преклоняется перед философией Гегеля, чтобы затем изменить свои симпатии. Идолами современной молодёжи являются певцы и композиторы рок-музыки.

Историки литературы вам скажут, что благоговение поэтов – не только любовное и религиозное чувство, но и эмоциональное отношение к миру в целом. Преклонение перед тем или иным именем также не сводимо к какой-либо одной реакции. Уметь восхищаться, радоваться тому, что нас окружает, находить в этом окружении отраду, красоту и вообще всё то, что внушает благоговение, – всё это знак подлинно культурного сознания. Чем выше степень напряжения и свежести таких переживаний, тем ценнее их духовный смысл. Ведь понимать величие, мудрость и иные достоинства всякой дружости – значит быть свободным от давящей слепоты самости и в этом бескорыстии обретать наслаждение, обогащаемое подлинным любопытством к миру. Это и есть благочестие в самом широком значении слова. Оно, как видим, связано с разнообразными сенсорными и интеллектуальными реакциями, в том числе и познавательными. Верно замечание В. В. Библихина, писавшего, что благочестие обладает и светской семантикой, заявившей о себе ещё в античное время⁸. Что же касается Цветаевой, то её благочестивый взгляд охватывает мир в широте и объёмности. Отношение к дружости окрашено у неё чувством сакральности, в чём проявляется единство поэтической субъективности и бытия, на котором запечатлена благодать, дарованная поклонным жестом нисходящего с высот Логоса.

Художественное внимание Цветаевой направлено не только вдаль, но и, по удачному выражению филолога, «вверх по лестнице смыслов»⁹. Поклон, преклонение, о семантике которых говорилось выше, эволюционируют в *наклон*, захватывая всё большее содержательное пространство. Поклонный жест теперь – не только культурно-церемониальный знак, не только благочестие как религиозное, нравственное и эстетическое отношение к людям и ценностям мира. Теперь это – ещё и его структурная парадигма. Более того, благочестие есть мироустроительная мифологема, основа природно-космической и человеческой жизни. Наклон – это данная в устремлении, в направлении и жесте тотальная взаимность, то бессознательное, но в своей сущности

гуманное, что лежит в основе вселенских установлений. Об этом говорится в стихотворении «Наклон»:

Материнское – сквозь сон – ухо.
У меня к тебе наклон слуха,
Духа – к страждущему: жжёт? да?
У меня к тебе наклон лба,

Дозирующего вер–ховья.
У меня к тебе наклон крови
К сердцу, неба – к островам нег.
У меня к тебе наклон рек,

Век... Беспамятства наклон светлый
К лютне, лестницы к садам, ветви
Ивовый к убегаю вех...
У меня к тебе наклон всех

Звёзд к земле (родовая тяга
Звёзд к звезде!) – тяготенье стяга
К лаврам выстраданных мо–гил
У меня к тебе наклон крыл,

Жил... К дуплу тяготенье совье,
Тяга темени к изголовью
Гроба, – годы ведь уснуть тщусь!
У меня к тебе наклон уст

К роднику... (I, 235–236)

Мироустройство зиждется у Цветаевой на вещи, отмеченной печатью горних высей. Уточняя это наблюдение, скажем, что всякая вещь, в своей внутренней сути, дана в модусе Логоса. Поэтому как бы человек ни истязал и ни искажал вещь в её природности, она стремится к своей идеальности, то есть к эйдетическому состоянию. Это и есть причина того, что вещь всегда «хочет выпрямиться». Подобное желание – её язык, на котором она «хочет высказаться – вся!» Цветаеву никогда не оставляло любопытство, алчущее понять сакральный смысл «высказывания», его, определим это

так, природно-космическую интимность. Мы знаем, что значила для поэта клубящаяся мгла меона, откуда берёт начало Логос и откуда он наследует то, что при дневном свете загорается солнечным блеском. Постигание вещи требует не прагматического взгляда на неё, но зора, могущего разглядеть её начала в меональной тьме.

Ночь – как бы высказать?

Ночь – вещи исповедь¹⁰.

Жажда вещи быть приближённой к эйдетической полноте исходит как раз из ощущения ею своего истока: «вещь – лоно чувствует». Первозданность – высшая из правд и единственно приемлемая мораль:

Прочь, ложь и ломанность!

Тю – фяк: солома есмь!

Мат – рас: есмь водоросль!

Всё, вся: природа есмь! (СП, 617)

Именно в первозданности вещь самоидентична, и только в этом состоянии возможна её свобода, не уязвляемая другими вещами.

Чтó вы сделали с первым равенством

Вещи – всюду, в любой среде –

Равной ровно самой себе. (СП, 619)

Вещь живёт под сенью благословляющего слова¹¹ с его высокой топографией, и на этом покоится её *честь*:

Высь – вещь надёжная.

В вещь – честь заложена. (СП, 617)

Цветаева видит разрушительные импульсы современной цивилизации, её покушение на первозданность вещей и их сакрализованную честь:

Что мы сделали, первый сделавши

Шаг? Планету, где всё о Нём –

На предметов бездарный лом?

Мы – с ремёслами, мы – с искусствами!

Растянув на ложе Прокрустовом

Вещь... Замкнулась и ждёт конца
Вещь – на адском одре станка. (СП, 618)

В произведениях поэта нет ничего неживого – всё здесь одарено витальностью Психеи; предметы и вещи имеют язык, ибо всё – как говорила Цветаева – берёт начало в звуке (II, 39). И это всё мыслит в звуке. Ясное и острое понимание конфликта между Логосом – природно-космическим и поющим смыслом, с одной стороны, и прагматическими устоями социальной жизни, с другой, – ведущая тема творчества художника.

Вы с «незыблемость», вы с «недвижимость»,
На ступеньку которой – ниже нет,
В эту плесень и в эту теснь
Водворившие мысль и песнь –
(Потому-то всегда взрываемся!) (СП, 619)

При всей мрачности, естественной и эстетически оправданной в трагедийных произведениях Цветаевой, мы хотели бы отвести всякие сомнения в светоносности её жизненной веры. *Честь* вещей – неубиенна, ибо она – дар вечного и священного Логоса, поклонно сошедшего с высоты на земную ступень Лестницы, ведущей к универсальной природно-космической взаимности. Именно здесь, на этой Лестнице, вещи – первозданны. Можно сказать, что все они цветут своей эйдетичностью. Художником Цветаевой они даны в торжествующих цветовых переливах:

Задивившись на утро красное,
Это яшень сукú выпрастывает!
Спелой рожью – последний ломтичек!
Бельевая верёвка – льном цветёт!..

А по лестнице – с жарко-спящими –
Восходящие – нисходящие –
Радуги... (СП, 624)

Обратим внимание на многозначный мотив сновидности, без которого невозможно представить поэзию Цветаевой. Сон в её стихах – мистичен, как мистичны видения Сивиллы и Пифии. Природно-космическая Лестница – «с жарко-спящими». Знаменателен и финал произведения:

– Утро.

Спутало перья:

Птичьё? моё? Невемо.

Первое утро – первую дверью

Хлопает...

Спит поэма. (СП, 624)

Тут воспроизводится время первозданности – утро, первое утро. Ещё не всё пробудилось («Птичьё? моё? не вемо.»), но жизнь началась звуком («...первую дверью / Хлопает...»). Спящая поэма – символ той дремотности, в которой прозревается сакральность Логоса. В этой священной дремотности автору открылось то, что запечатлелось в поэме. Мы говорим о единстве мира в его универсальной благочестивости. Но как благочестие достигает указанной универсальности?

Мы видели, что всё началось с пристрастия Цветаевой к (1) восторженному и (2) бескорыстному восхищению людьми, в облике и деятельности которых воплотились (3) благородство, (4) высота человеческого поведения и (5) талант, гений в его (6) божественном, сакрализованном значении. Именно эти качества вызывают у поэта (7) желание поклониться А. Ахматовой, А. Блоку и другим, (8) близким ей по духу людям. Всё это делается Цветаевой с (9) откровенной открытостью и (10) радостью, ибо в этих людях она видит то (11) благое, что питает её чувство (12) любви и (13) тяготения к ним. Тут достигается (14) духовная взаимность, всеохватная энергия которой вырывается из границ личных отношений, пристрастий и симпатий, распространяясь на (15) весь мир, точнее, мироздание и становясь (16) вселенским принципом, находящим своё воплощение в глобальности того, что у поэта получает имя (17) «наклона нежности»¹². Этот образ можно расшифровать, если не упускать из виду, что речь идёт об онтологической множественности, о бесконечности вещественно-живого всего, (18) данного в своей жестовой природно-космической геометрии. Так благочестие, начинавшееся с (19) жеста – духовного и телесного движения поэта, превратилось не только в принцип, но и на его основе в (20) структурированное мироздание. Таким образом, поэтом осуществлена эскалация смыслового содержания, нашедшая (21) завершающее символическое воплощение в природно-космической (22) Лестнице с её (23) восходящими-нисходящими ликами смыслов, то есть эйдосов,

(24) разнообразно-радужно расцвеченных и (25) живущих как звуковая, музыкально-песенная стихия.

Таковы эмоциональные, телесно-вещественные, жестовые, световые, цветовые и мелодические воплощения благочестия в художественных произведениях Цветаевой. Однако если кто-то удовлетворится перечисленными тут ипостасями, то он выкажет лишь склонность довольствоваться герметичной, чтобы не сказать – глухой, определённой. Дело в том, что Логос Цветаевой открыт в «смысловую бездну» (II, 57). Поэтому, кроме названных, благочестие вбирает неисчерпаемый ряд иных смыслов. Мы уже говорили, что жест художника – (26) как пластическую форму благочестия – можно истолковать и в (27) религиозной, и (28) в секуляризованной культурной его функции. Что же касается Логоса, этого первоисточника *всего*, то его превращения в мировую тварность, несущую на себе печать первозданности, прямо указывают на (29) онтологическую природу сакрализованного Слова и тесно с этой его особенностью соприкасающуюся (30) мифичность в её (31) глубочайшей содержательности. Что же мы видим в результате?

Прежде всего, бросается в глаза всё возрастающая множественность того, что относится к свойствам и признакам благочестия. Не успев обнаружить какое-то одно из них, тут же сталкиваешься с другим, затем с третьим и так почти без конца. Ни одно из названных качеств не исчерпывает всего понятия, но лишь обогащает и расширяет его. Почти устав от перечислений, мы замечаем, что *образ благочестия* складывается посредством художественного воссоздания мировой предметности, оваянной и пронизанной дыханием Логоса, его смысловыми импульсами. По мере постепенного выявления черт образа, или его роста, как сказала бы Цветаева¹³, происходит диффузно-понятийное сращение благочестия с самим мирозданием, которое, однако, не является чем-то завершённым. Оно предстаёт перед нашими глазами предметно данным и как бы требующим возможного продолжения. Но откуда берутся ресурсы множественности и её длительности? Какой источник заставляет нас ожидать становления всё разрастающейся и конкретизирующейся картины? Как уже сказано, этим источником является цветаевский Логос с его безграничной порождающей потенцией. Именно в нём – *начало, все начала*. Потому-то он и есть первообраз всего – благочестия, мироздания и того космоса в стихах, который требует, по выражению поэта, космического подхода¹⁴. Эта космичность наблюдается не только в многообразной бесконечности предметной сферы поэзии, но и в рисунке,

в фигурности мировой вещиности, внутренние законы которой укоренены в мифологических глубинах. Оттуда она извергается, оттуда идёт её тяготение и наклон одного – к другому, то есть взаимность. В указанной выше статье мы писали, что логос Цветаевой – вероятностен, он соединяет в себе несоединимое – «да» и «нет», одушевлённое и неодушевлённое, природное и человеческое. Тяготение одного к другому, взаимность вещей – не столько их физическое свойство, сколько миф вселенского существования, апеллирующий к меональной смешанности. Апелляция такого рода – закон поэзии и её творческая интенция, не выходящая, однако, за предписанные художником границы. Ведь за ними начинается тьма, опасная для искусства как созидания смыслообразов в их целостности. Цветаева всегда успешно справлялась со слепым напором меональности, восходя к эйдетическим образам. Один из них – благочестие в его глобально-жестовом природно-космическом воплощении.

О СФЕРИЧНОСТИ СТИЛЯ

М. ЦВЕТАЕВОЙ

Творческая эволюция цветаевского стиля находит своё выражение в увеличении разрывности текста, в принципиальном акцентировании авторского внимания на тех его участках, которые сами по себе есть знаки *невыговариваемого*. Мы неоднократно отмечали: логосность и внеязыковая мглистость – источники стиля¹, что не может не затруднять понимания его содержательных сторон. Это обстоятельство – провокативно: теоретическая мысль, начиная с первой четверти прошлого века, испытывает соблазн уйти от рассмотрения до сих пор, если не болезненной, то острой проблемы телеологичности произведений, созданных в парадигме релятивистской поэтики. Искушение поддерживается тем, что целостность эстетического высказывания как базового элемента стиля постигается легче, если оно выстроено в духе стилевой монолитности, а не так, как в новом искусстве с его гетерогенно организованной лексической структурой. Оптимистическое отношение к проблеме может быть обосновано тем, что дискретные стили Серебряного века в их лучших образцах – это системы с более разнообразной, нежели в классике, морфологией и её повышенной функциональной активностью. Присутствие меональной стихии в их составе отнюдь не бесконтрольно со стороны художников. Напротив, по словам Цветаевой, здесь мы видим «хаос, взятый на учёт»². Несмотря на то, что живая картина литературного процесса изобилует примерами обратного, всё же беспристрастный историк эпохи должен констатировать, что искусство слова в это время не «усыхает» и не «умирает». Релятивистские стили – это синтетические художественные феномены, удерживающие в себе риторическую традицию в качестве осно-

вы творчества. На ней-то и возводится та эстетическая новизна, о которой говорится на страницах нашей книги.

Ранее мы неоднократно подчёркивали, что внедрение элементов меона в структуру эстетического высказывания не только обогащало содержание последнего, но и влекло за собою изменение его конфигуративного облика. Именно форма речения позволяет обнаружить семантические потенции слова, уводя нас в область многосмысленности и эстетических объёмов. Речевая структура стиля несёт в себе то, что морфологически выражено, и то, что в нём вербально не дано, но – содержится. Взаимодействием логосного и иррационального, ноологического и доразумного создаются «прямо не обозначенные смысловые проекции и связи»³, указывающие на энигматичность текстов и их почти космическую усложнённость, что требует всепонимающего разумения мудрецов. Вот максима поэта: «<...> если в моих стихах космос есть, они его прослышат и на него отзовутся» (V, 283). Эта максима позволяет понять цветаевский совет критикам, высказанный в письме к Ю. П. Иваску от 04.04.33: «Не делайте меня Мандельштамом: я ПРОЩЕ и СТАРШЕ, и этим – МОЛОЖЕ» (VII, 382). Там же находим развитие этого суждения: «Я никогда не была в русле культуры. Ищите меня дальше и раньше» (VII, 383). Или ещё, знаменитое: «<...> я – до всякого столетия!» (П, 316). Что стоит за этими признаниями?

Если уж ставить художника в какой-то литературный ряд, то не следует обольщаться надеждой на легко восстанавливаемые эстетические и философские, вообще, культурологические координаты. В контексте принятого в данной работе научного языка возможно только одно толкование цветаевских речений. Эти «старше» и «моложе», «дальше» и «раньше» есть обозначения пространственного и до-временного неисследимого, того первичного и вечного, что залегает в природе человека и искусства⁴.

Вышеприведённые высказывания Цветаевой широко известны, но их действенный смысл в структуре её стиля постигается без должной исследовательской смелости. Причиной такого положения дел, вероятно, можно считать ощутимую трудность, которая сопутствует филологу, стремящемуся уяснить декларативно сформулированную мысль – на этапе её структурной трансформации и художественно-стилистического преображения. И это при том, что эпистолярный дискурс, прозаическая и стихотворная речь Цветаевой сейчас осознаются как гомогенные формы речевого высказывания.

Известно, что, начиная с Гомера, искусство придерживается молчаливой истины: существует лишь то, что названо, то есть выражено в слове. Чем шире поименован мир, тем богаче он представлен в человеческой памяти. Образно говоря, в искусстве такого типа слово живёт в единстве с миром и – наедине с собой. Цветаева создаёт другой режим жизни слова. Оно пребывает в тесной связи с *иным*, то есть с тем, что *не выговариваемо*. Именно из этого источника слово возникает, чтобы затем, по иссякновении своей текстовой энергии, в него и уйти. При этом оно неизбежно теряет свою структурированную морфность или образность, но всё-таки не умирает, а превращается в актуальную чувственную вибрацию. У Цветаевой стиль слагается в виде синергетической целостности, где строительным материалом является слово и то ассоциативное содержание, которое не поддаётся пластическому запечатлению, но присутствует в стиле. Оно не названо, но – означено. К такому содержанию мы применили термин «меон», а его синтаксическим знаком в тексте (применительно к стихотворному материалу, используемому в данной статье) служит тире.

Имя в меональной просторности стиля – особая и обширная область поэтики, и эту область исследователям ещё предстоит освоить. Здесь же скажем, что у Цветаевой имя всегда находится в заострённой ситуации, выражаемой кратко и точно словом «между». Между «да» и «нет», между тем, что оно означает, и тем, что не означает, но в себе содержит. На языке классической поэтики это явление называется вероятностным содержанием. Именно оно превращает слово (имя) из языкового знака – в художественный образ. При специальном рассмотрении выясняется, что в глубине вероятностного содержания залегает принцип алогизма – для более выразительного воплощения чувственных и смысловых потенций искусства⁵.

Главным, что из сказанного достойно быть отмеченным в первую очередь, является объёмность содержательных значений имени, его отдаление от эстетической уплощённости. Логосность цветаевского стиля – это всегда символическая, то есть многосмысленная содержательность, чему способствует в данном случае и оригинальная графическая методология, организуя текст. Выше мы видели, что именные ряды у Цветаевой охватываются пунктами меона, тем самым обогащая поэтическую семантику стиля. Опора художника на логосно-именную и меонально-просторную области есть основа этого сложного дискурса. Существенно и то, что точечность имени даёт возможность вариативно-стилистических порождений, особенность которых

состоит не только в горизонтальном, но и в вертикальном графическом бытии, вроде стихов:

Рябину
Рубили
Зорькою.
Рябина –
Судьбина
Горькая.
Рябина –
Седыми спусками...
Рябина!
Судьбина
Русская. (II, 324)

Само собой разумеется, что подобные текстовые конструкции могут существовать как автономно, в виде целостных поэтических произведений, так и в качестве пластически реализованного принципа в структуре иных стихотворений, организованных линейно. Это хорошо показано Л. Лосевым в статье с характерным названием «Перпендикуляр». Автор работы рассмотрел процессуальность «Стихов к Чехии» и установил, что «наряду с горизонтальным, линейным развёртыванием текста – слева направо, от начала строки к концу, – здесь звучит и вертикальный – сверху вниз – ряд <...>»⁶.

Рассматривая подобные научные работы, не забудем и о том, что цветаевский стиль манифестирует себя в присущих только ему синтаксических формах. Знак тире занимает своё место, оставаясь символом текстовой разрывности, указующей на бездну неисследимого. А это значит, что слово, избранное поэтом, вырывается из мглистого лона и попадает в стиль со всеми своими генетическими и строительными основаниями. Поэтому мы и говорим, что стиль есть логосное бытие меона. Напомним также, что культивирование художником дискретности текста оборачивается не чем иным, как созиданием его волновости, ритмического беспокойства и смысловой пульсации. На языке Цветаевой это выражается словами «взрыв и взлом», «гривастая грива» (II, 184) и т. п. Ясно, что такой стиль – не заранее спланированная речевая сплошность, но случайностная, спонтанно возникающая целостность, потенциально готовая быть заменённой гомогенными вариативными формами.

Рассмотрим стихотворение 1920 года «Я вижу тебя черноокой, – разлука!», где ядерное имя (последнее в приведённой строке) погружено в меональную просторность с чётким графическим её обозначением. В дальнейшем оно постоянно меняет свой топос, что согласуется с общей процессуальностью текста. Во второй строке первой строфы «разлука» повторяется дважды – в середине и в конце строки. В обоих случаях это имя акцентировано знаком восклицания, равно как и тире, только в первом, срединном эпизоде меональность охватывает это имя с обеих сторон, тогда как во втором предел неисследимого очерчивается символом «заключительного вздоха» (I, 197), как любила говорить Цветаева⁷. Каждая из следующих строк заканчивается этим именем. И там и тут оно предваряется тире, а завершает строку восклицательный знак.

Текстовое положение имени таково, что в одних случаях оно есть краткая, итоговая форма сказанного. Это свойственно строчечным конструкциям, замыкающимся именем. Но есть у него, как уже отмечалось, и другая позиция: имя располагается в середине текста и вполне заслуживает того, чтобы быть названным источниковым. Будучи охвачено слева и справа меональным вакуумом, оно как бы извлекает из этой пустоты своё начало и продолжение:

Стрясается – в дом забредёшь желтоглазой
Цыганкой, – разлука! – молдаванкой, – разлука!
Без стука, – разлука! – Как вихрь заразный
К нам в жилы врываешься – лихорадкой – разлука! (I, 557)

Надо ли говорить о том, что в семантической вибрации стиля функции источниковые и интегративные резко не дифференцируются, но лишь устанавливаются путём филологического анализа – с обязательным пониманием условности всякой логической процедуры, принятой в науке. Указанные функции диффузно смешиваются в динамическом развёртывании текста, и каждая из них находится в стадии взаимных порождений и обоюдных замен.

Необходимо сказать и о том, что первая строфа по своей лексико-синтаксической структуре – прогностика последующих строф, которые также замкнуты именем «разлука» и также имеют его в середине строки. Срединное же положение этого имени усилено в третьей строфе, где оно повторено дважды – во второй и третьей строках, а в следующем четверостишии занимает место в строках третьей и четвёртой. Совершенно ясно, что здесь мы имеем

дело с реализацией принципа структурно-графического единства в наглядной картине «роста» произведения. Но Цветаева не была бы Цветаевой, если бы всякий раз не уходила от единообразия. Так и тут она не подчиняется холодной математичности и открыто пренебрегает классической тотальностью какого бы то ни было приёма: срединность второй строфы оставлена без участия в ней имени «разлука». Есть и другие нарушения зеркального подобия графической формы этого произведения, в частности, последняя строфа дана в разорванности. Её заключительная строка отделена интервалом от трёх предшествующих, ибо на неё возложена высокая обязанность быть интегральной строкой стихотворения в целом.

Обычные для Цветаевой отклонения от классических норм всегда телеологичны, то есть продиктованы эстетическим заданием и логикой стильности. В анализируемом произведении список «нарушений» стихотворной традиции могут продолжить рифмы, место которых определяется не требованиями канона, но принципом случайности, что хорошо видно во всех строфах. Так, например, в первой строфе:

Я вижу тебя, *черноокой*, – разлука!
Высокой, – разлука! – *Одинокой*, – разлука!
С улыбкой, сверкнувшей, как *ножик*, – разлука!
Совсем на меня *не похожей* – разлука!

Такая рифменная свобода, чтобы не сказать разбросанность, служит усилению колебательности, волновости текста, его столь восхитительной кривизны⁸. Орkestрует эту специфичность эвфония стиха, требующая специального исследования. В качестве примера укажем лишь на несколько строк произведения, устраняясь от сколько-нибудь конкретного и подробного их анализа:

И жжёшь, и звенишь, и топочешь, и свищешь,
И ревёшь, и рокочешь – и – разорванным шёлком <...>

Даже и этого, малого, примера достаточно, чтобы почувствовать сенсорную энергию звука, повышающую эмфатичность стиля.

Имя у Цветаевой немислимо вне разрывности речи. Оно почти всегда объёмляется меоном, что и выражается графикой текста, где некоторые стихи начинаются не словом, но именно синтаксическим символом неисследимого:

– Серым волком, – разлука! – Не жалея ни деда, ни
внука, – разлука!

Или:

– Погромщикам, выпускающим кишки и перины?..

В целом же мы видим то, с чем встречались и ранее: знак тире, разрывая, структурирует текст, который, развёртываясь, то свивается до словесной точки – имени, то, напротив, исходит из него указанными лексическими рядами и формулами. Наше продвижение в понимании специфики цветаевского стиля даёт знать о себе тем, что теперь, наряду с линейным развёртыванием текста, мы можем фиксировать и его вертикальную эволюцию, гарантом чего выступает всё то же имя – «разлука» – в срединной позиции. Эта вертикаль пронзает текст сверху донизу, и вполне понятно, что она семантически корреспондирует как с линейно выстроенным, так и вертикальным контекстом, который здесь, в целях наглядности, можно легко реконструировать. «Разлука» видится (берётся лексика по направлению сверху вниз):

...черноокой –...
...– одинокой –...
...сверкнувшей как ножик –...
...на меня не похожей –...
.....
... в дом забредёшь...
...молдаванкой...
...– Как вихрь...
...– лихорадкой –...
.....
...Степной кобылицей –...
...потомком Разина...
...погромщиком...

Но это ещё не всё. Цветаева живёт в смысловой интриге слов, и момент неожиданности, то есть обмана логических ожиданий, питает чудо её поэзии. Так и здесь. Развернув слева направо и сверху вниз семантику одного имени – «разлука», она внезапно отождествляет его с другим, осуществляя эту мифологизацию в последней строке стихотворения:

Ты нынче зовёшься Мариной, – разлука!

Так что всё сказанное о «разлуке» превратилось в имя собственное, точнее, в человека с этим именем. Характерно, что последнее завершает основание семантической вертикали; большой смысл имеет горизонтальное сближение «Марины» и «разлуки». Нельзя упускать из виду также и разорванности текстового пространства между ними, то есть смыслопорождающей бездны, которую так любила Цветаева. Обратим внимание, наконец, на окраинное, несколько сдвинутое от центра, положение имени собственного в заключительной строке стихотворения. При оптико-геометрической реакции на произведение это не может не указывать на словесно-композиционную кривизну его стиля.

Завершающим пунктом наших наблюдений, касающихся фигурной специфики проанализированного текста, может быть одно, очень важное положение, именно о сферичности стиля, присущей произведению Цветаевой. Этот вывод поддерживается не только сочетанием линейной и вертикальной доминант в организации её текстов, но и тем, что в самой их глубине мы часто видим известную точечность, выраженную в форме имени. Сфера же есть замкнутая поверхность, все точки которой одинаково удалены от одной точки (центра сферы)⁹.

Сколь бы условным и далёким от совершенства ни был наш анализ указанных доминант, всё же несомненным остаётся тот факт, что «разлука» есть ядерное имя текста. Из него исходятся все остальные имена и стилистические формулы данного произведения. В него же они и свёртываются. Смысловые токи имени обнимают стихотворение слева направо, сверху вниз и – в обратных направлениях. Иначе говоря, какую бы точку этой сферы мы ни взяли, она есть всё – и начало, и завершение. Однако лучи того и другого сходятся в имени «Марина», этом вместилище и форме «всего – в одном и одного – во всём», чем, собственно говоря, и является миф. В нашем случае эту черту произведения не чем другим, как его эстетической целостностью, назвать нельзя.

ТЕЛЕСНО-ВЕЩЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

О РУССКОМ ЛОГОСЕ (Тезисы)

1. Филологические и собственно стилистические методы изучения слова. Но есть и иные – философские и культурологические – потенциалы, могущие быть развёрнутыми при осмыслении слова – с последующим восхождением к пониманию его стиливого облика. Труды Г. Гачева, истолкование слова как Логоса и формы национального сознания.

2. Эллинство – один из источников русской культуры и её мыслительно-методологической специфики. Связь русского языка с эллинизмом (Вяч. Иванов, В. Вейдле, С. Аверинцев).

Гераклит. Слово, Речь – в изначальности мира. Пожалуй, это вполне риторическая теория творчества, изложенная, однако, не на материале словесности, но на основе предметного мира, то есть онтологически. В глубинах объективного «всего» залегает Слово, это «дитя играющее». Благославляющее слово (М. Бахтин). В мире слово отелеснено, овеществлено и озвучено, наделено цветностью и ароматом. Приближая сказанное к современному понятийному аппарату науки, можно полагать Слово в качестве конструктивно-энергетической модели мира (тел, вещей и т. п.).

3. «Органическая» поэтика: телесно-вещественная специфика слова. Но: его психичность, душа, внутренняя форма (А. Потебня, акмеизм, М. Цветаева). Удивительно глубокий взгляд В. Эрн. Слово и его опора – молчание. Световая энергия слова и содержательность звуковой оболочки (А. Лосев).

4. Нежелание русского Слова консолидироваться в художественную форму как завершение смысла; сопротивление коснеющей материи; стремление быть животрепещущим, овеществлённым Логосом, не испытывая при

этом давящей тяжести формы. Всякая поэтологически созданная форма воспринимается как условность и шелуха, мешающая адекватной реакции на эйдетический смысл произведения. Это и есть причина того, что в русской литературе часто оказываются поколебленными правила риторики и поэтики. Так, например, романность размыта поэмностью («Мёртвые души» Н. Гоголя), эпичность – трактатностью и открытой публицистичностью («Война и мир» Л. Толстого), философичность же преподнесена в образно-картинной сочности («Роза мира» Д. Андреева). Русский писатель не дифференцирует жизненное и эстетическое содержание. Для него мир – насквозь эстетичен, а художество максимально приближено к онтологичности. Русская «органическая» поэтика как наиболее яркое воплощение сквозного эстетизма.

5. Даже тогда, когда слово *играет*, оно не становится риторическим, ибо не уходит в имманентизм, но выступает как ословесненная, озвученная вещь. «Слово есть вещь в модусе смысла» (А. Лосев). Оно лишено нарциссизма, собственного слову, возвращенному риторической культурой.

6. Русское Слово мифично и, следовательно, сакрализовано. Поэтому Д. Андреев отмечал пророчество и вестничество русских писателей, настаивая на необходимости метаисторической истории литературы. Пророчество русской поэзии и прозы (Н. Бердяев).

7. Кажется, мы имеем дело с противоречием. С одной стороны, мифичность и сакрализованность, с другой – недоверие не только к слову высказанному, но и написанному. Слово оказывается релятивным, не имеющим твёрдой смысловой опоры, оно как бы лишено самости и оформленной фиксированности содержания. У русских это вызывает веру в «правду-ложь» (Д. Галковский). Мысль П. Чаадаева об отсутствии в России чего-либо прочного и определённого.

8. Этот скепсис к пластически данному слову заставляет русских находить духовную отраду не только в тайне молчания (Ф. Тютчев). Слово зачастую не оберегает их от хтонического экстаза и чувственной мглы, от резких переходов из одного эмоционального состояния в другое (герои романов Ф. Достоевского). Угроза погружения во всеобщую меональную неразличимость.

9. Эпоха коммунизма, низринутого в бездну истории, есть власть безмыслия, атака на психейность и душу Слова. Речь идёт о политическом дискурсе, замешенном не столько на ценностно-семантических, сколько на меональных ферментах человеческого существования. Этот дискурс

создаёт предметно-функциональную теорию человека. Живая дисциплинированная скульптура. Величайший формализм и схематизм скульптурно данного личностно-безличного человека. Воплощающее его слово – прямое и уплощённое, лишённое интимной мелодичности и порождающей семантики. Подстёгивающие директивы о повышении художественного мастерства не учитывают творческого пассивизма мифологизированного слова (А. Тахо-Годи). Чтобы стать Словом, оно должно было бы обрести рефлекс внутренней режиссуры, который помог бы ему взглянуть на себя извне, со стороны. Тогда оно узрело бы отторженность от собственной природности и смысла как её тончайшей эманации. Но это повлекло бы за собой распад литературы, насыщенной фантомами профанированной мифологичности. Мысль о. П. Флоренского: слово – «тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность».

10. «Петербургская поэтика» с её эстетикой предметности и энергией преодоления меональности бытия. Жажда «быть живым, живым и только / Живым и только до конца» – Б. Пастернак)

11. Осиянность мира Словом и глобально-жестовая геометрия «наклона нежности» (М. Цветаева) – животворная мифологема русской литературы первой четверти XX века.

О ТИПОЛОГИИ СЛОВА

В искусстве нет стерильных, оторванных от «генетического сора» форм, в каждой из них проглядывает некий исторический субстрат, та эстетическая этимология, без знания которой невозможно постижение словесно-художественного стиля. «За иным эпитетом, – указывал А. Н. Веселовский, – <...> лежит далёкая историко-психологическая перспектива <...> целая история вкуса и стиля в его эволюции <...>»¹ И если исследователь намеревается увидеть в историческом развитии не одни только скачки и тесно связанную с ними дискретность, но эволюционный процесс формирования и роста единого эстетического древа, то он согласится с А. Блоком, который, по словам О. Мандельштама, «чрезвычайно сильно чувствовал стиль как породу, поэтому жизнь языка и литературной формы он ощущал не как ломку и разрушение, а как скрещивание, спаривание различных пород, кровей и как прививку различных плодов к одному и тому же дереву»². У самого же Мандельштама вещи и их выражающие слова изобилуют «богатыми историческими ассоциациями»³.

Смысл этих замечаний состоит в том, чтобы напомнить литературоведческую задачу, кратко и ёмко изложенную Д. С. Лихачёвым: «Открывать литературу в литературе»⁴. Прошедшие с того времени десятилетия не снизили актуальности этой задачи. Как и ранее, изучение литературного творчества далеко не всегда осуществляется в связи с его собственно филологической спецификой. Литературоведение ещё только приближается к художественному слову. В то же время лингвистическая поэтика и стилистика, ощутимо продвинувшиеся в понимании специальных аспектов своего предмета, весьма

сонливо реагируют на необходимость использования в исследованиях по поэтике принципов философско-эстетической рефлексии. Необходимо сказать также и о том, что история литературоведения, как ни странно, остаётся вполне равнодушной к проблеме художественного слова. В этой области знания ещё силен чрезмерно критический пафос, особенно заметный в трудах, посвящённых русскому формализму и социологическим теориям творчества. Собственно филологического и историко-культурного анализа литературных доктрин здесь нет. Что же касается литературной критики с её вульгарным эссеизмом и инфантильно-прямолинейными методами, то она, как известно, сыграла зловещую роль в истории гуманитарных наук. Она и сейчас не избавилась от общежизненного, а то и просто обывательского восприятия художественной литературы, оставаясь глухой к её словесно-эстетической специфике.

Всё это не означает, что мы хотим сказать об окончательной утрате филологизма. В подлинном, научном литературоведении он никогда не исчезал, хотя и был отодвинут на периферию общественного внимания. Его плодотворный слой составляли не только классические труды филологов-русистов, но и специальные разделы эллинистики, востоковедения и других дисциплин, где без изучения слова просто не обойтись. Высокий уровень русского до-революционного и позднего академического, существовавшего на правах катакомбного, литературоведения позволил не только сохранить, но и развить идеи исторической поэтики в её связи с историей культуры при понимании того, что слово есть первопринцип «словесности» в целом и носитель поэтического сознания⁵. Это во многом подготовило почву для размышлений о такой типологии слова, которая сопрягалась бы с указанными научными ориентирами. В настоящее время становится ясным, что ни история литературы, ни история науки о ней не могут существовать без целенаправленного изучения проблемы – как в масштабе стилевых формаций, так и на уровне творческой индивидуальности писателя.

Одним из принципов типологического анализа можно назвать модус отношений между словом и денотатом, между словом и миром в целом. Слово, подчинённое власти означаемой им предметности, и слово, находящееся в полемическом к ней отношении, – эти два типа языкового сознания определяют соответственно до-рефлексивное и рефлексивное восприятие художественного стиля⁶. У нас в статье речь идёт не только о писательском, но и теоретико-литературном сознании. Ведь последнее своей реакцией на

слово, индивидуальный стиль художника и стиль литературного направления обнаруживает себя с точки зрения глубины и остроты переживания красоты, данной именно словесно, а не как-нибудь иначе.

В русской культуре указанные типы языкового сознания проявились весьма ярко и представлены внушительными художественными и теоретико-эстетическими системами, причём переход от одного типа языковой рефлексии к другому исполнен драматизма, сопровождается эмоциональным напряжением и даже разрывом дружеских связей между выдающимися творцами искусства и науки⁷. Тут мы имеем дело не с капризами самолюбия и слепой пристрастностью суждений, но с какими-то серьёзными расхождениями, в основе которых лежали фундаментальные парадигмы художественной и теоретической методологии.

В настоящей статье мы рассмотрим некоторые специфические характеристики двух типов слова. Искусство в его исторической эволюции умножает словесно-типологическое разнообразие, что является темой других наших работ и потребует развёрнутых теоретических обоснований. Здесь же мы не будем формулировать их во всех подробностях, но дадим лишь тезисно и даже в гомеопатических дозах. Наряду с примерами из художественной литературы, нами приводятся эпизоды из истории русской литературоведческой мысли – как своеобразные параллели, хотя, зачастую, и весьма удалённые друг от друга хронологически.

ДОРИТОРИЧЕСКОЕ СЛОВО. Дорефлективное сознание, о котором мы упоминали выше, имея дело с действительностью, не проявляет интереса к тому, что оформляет её, даёт ей возможность быть зафиксированной в лоне того же сознания. Засловесное пространство, а не его знаковое преобразование, составляет здесь область творческих интенций. Бесспорно, это – до-риторическое мышление, а слово, которым оно пользуется, есть не что иное, как миф. Попытаемся понять а) телесно-вещественную и б) онтологическую специфику, а также в) антивероятностное содержание этого слова и тесно связанное с ним г) пластическое, скульптурное представление о человеке, д) от чего неотъемлемо чувство катастрофизма, свойственное мировоззренческим и художественным системам, воплощённым в формах дориторического слова. Все эти признаки мы находим при исследовании жизненных и мифологических оснований русского художественного и теоретического мышления.

а) Телесно-вещественная специфика представляет собою важнейший признак описываемого типа слова. Действительность, попавшая в поле дориторического мышления, поглощает слово, которое предстаёт как миф, как твердь и осязаемая предметность⁸. Творческая интуиция первобытного гения, а затем и позднейшего дориторического поэта зиждется на ведущей роли видимого, а не знакомого, причём образно-материальные интуиции здесь – это не средство выражения эстетической идеи или каких-либо связанных с нею функций; напротив, они выступают как содержание и твердыня произведения. Это преклонение перед вещностью доходит порою до прямого интеллектуального рабства. В самом деле, вместо того, чтобы развивать поэтическую идею в её когнитивной (мыслительной) перспективе, Державин, например, в стихотворении «Лебедь», отвлекается на описание ненужной здесь конкретности, как бы опасаясь, что его превращение в птицу не произведёт должного впечатления достоверности и видимой наглядности:

И се уж кожа, зрю, перната,
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата,
Лебяжьей лоснюсь белизной⁹.

б) Онтологизм Державина воплощается не в пристрастии поэта к натурализму, а в том, что в его художественном мире вещь эстетически предудказана, почему тут и нет места дифференциации её на высокую и низкую, поэтическую и прозаическую. Сквозной эстетизм – порождение не «литературной», сознательно сконструированной теории, но чисто жизненного, свободного и широкого приятия мира в тех формах, в каких он существует сам по себе – стихийно-пластических и произвольно-цветовых с подчёркиванием огромной роли их световых состояний. По словам С. С. Аверинцева, у Державина «природа «блещет», и поэзия не нарадуется на картины световых эффектов, на отражение и преломление световых лучей в золоте и кристалле». Космос представлен у него «как весёлый и грозный фейерверк, устроенный божеством, а потому превосходящий все земные фейерверки своим великолепием»¹⁰.

в) Итак, слово Державина – «живописующее и пластическое слово <...> создающее иллюзию полного соответствия объекту изображения»¹¹. *Знак вещи* здесь как бы не существует самостоятельно, но гнездится в означаемой им предметности и не смеет превозмочь свои оплотнённые оковы.

Слово не стремится к структурной выделенности и потому не обладает имманентно-миметической (воспроизводящей) активностью. Художник не испытывает желания углубить и разнообразить семантику слова, преграждая тем самым путь к *символичности* образа, где бы лексическая единица, означая то, что она обозначает обычно, ещё бы и указывала на нечто иное и излучала бы *вероятностные* значения. Соматизм поэзии Державина подавляет эту возможность и не допускает никаких других, кроме *антивероятностных*, интенций стиля.

г, д) Всё это, безусловно, имеет прямое следствие, выражающееся в концепции человека, обнаруживаемой в поэзии Державина. Здесь много интересного и неожиданного, но, тем не менее, не выходящего за пределы соматического стиля. Человек у Державина – это монументальный, героический и вместе с тем приватный, домашний, хлебосольный человек. В нём – всё: и сумрак хтоники, борец грандиозных по напряжению страстей и вместе с тем откровенный гедонизм, какое-то художественное смакование материальных, в том числе и гастрономических, жизненных благ. Во всём этом преобладает откровенная чувственность. Личность тут физична, статуарна, скульптурна. Она – эстетизирована, но в ней нет внутреннего, духовного равновесия, она – во власти аффектов и того «ужаса истории», о котором сейчас так много говорят и пишут. В жизненных и исторических переживаниях такой личности много inferнального, отчего будущее представляется ей вроде разверстого зева Минотавра. Это зловещий лик катастрофы и небытия. Мрачный финализм тут понятен: если человек трактуется как тело, то оно подчиняется сверхразумному принципу существования, а именно – судьбе¹². У Державина как раз и говорится об этом:

Река времён в своём стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

А если что и остаётся
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрётся
И общей не уйдёт судьбы¹³.

Слово Державина обладает колоссальным пучком философской, психологической и художественно-поэтической энергий. В самом деле, эсхатологическая тема – это вечная тема науки и литературы. Она на слуху у всякого специалиста по символизму («Но вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном» (В. Брюсов)). Что же говорить о телесно понимаемой пластичности образа, если её печать лежит не только на стиле Маяковского, этого, по характеристике М. Цветаевой, «архангела-тяжелоступа», но и ощущается в поэзии А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака, а ещё ранее – Батюшкова и Гоголя¹⁴. Значение телесно-вещественных интуиций велико и в других искусствах XVIII – начала XX веков, в частности, они составляют и определяют стиль русского провинциального портрета и живописного примитива.

е) Современная лингвистика, говоря о языковых парадигмах как культурных и стилевых явлениях, исследует различные поэтики, связанные с творчеством отдельных художников и литературных школ. При этом обнаруживаются соответствия эстетических структур и форм их научного осмысления. Так, пишется об «эгоцентрической поэтике» М. Пруста и Б. Брехта, о «поэтике очевидца» у М. Горького и «малой поэтике эгоцентрических слов» русского имажинизма¹⁵. Литературоведение затрагивает эту тему весьма робко. Материалы, которыми мы располагаем в настоящее время, позволяют размышлять об историческом, эстетическом и научном своеобразии того феномена, который мы назвали бы пластическим стилем в истории русской литературы, искусства и науки. Здесь же ограничимся указанием на одну, пусть и не во всём совершенную, попытку создать теоретический аналог пластической поэтики, возвращенной суггестивностью мифологически трактуемого слова. Речь идёт, как ни странно, о социально-генетическом литературоведении, во многом безнадёжно устаревшем, но в известных моментах вполне созвучном указанным материально-пластическим тенденциям в литературе и искусстве.

В истории научной мысли порою встречаются такие теоретические построения, которые усваиваются современной им эпохой лишь поверхностно, без какого-либо проникновения в их общезначимый смысл, остающийся эзотерическим пластом таких систем. Поэтому можно сказать, что теория искусства – не всегда зеркальное отражение запросов времени. Последние нередко заслоняются, как «идолами» Фрэнсиса Бэкона, такими доминантами¹⁶, которые Д. С. Лихачёв назвал «застрявшими»¹⁷, а мы бы добавили: сквозными явлениями в истории национальной культуры. Вообще, надо сказать, что

слишком откровенное совпадение идей с эпохальными «веяниями» было бы чрезмерно «идеальным» условием и потому лишаящим развитие литературоведения не только моментов случайности и того уникального содержания, которое мы связываем с личностью теоретика или исследователя, но и разрывающим органические связи с предшествующим культурным процессом и его архетипическим составом.

Социально-генетическое литературоведение строит эстетическую теорию на телесно-вещественных интуициях, подчёркивая, в первую очередь, что художественное произведение есть «тело <...> с своеобразно организованной психологией» и его нужно воспринимать «как объективное бытие, выражение которого складывается из материальных элементов стиля и объективно данных образов»¹⁸. В этом учении засловесное содержание художественной литературы, предметный мир и телесно данный человек преподносятся как её творческая специфика, в то время как *слово* художника не подвергается научной рефлексии: заниматься его изучением «значит возвращаться к блаженной памяти семинарской риторике и пиитике»¹⁹. Слово тут – вещь и эйдос в одно и то же время. Эйдос же *безмыслен* и потому не может быть вероятностным и сколько-нибудь тяготеющим к символичности. Понятно, почему идейно-смысловое содержание, служащее внутренней причиной формы произведения, отдаёт здесь свои прерогативы скульптурно формованному человеческому образу, помещённому в центр произведения, в самое сердцевину стиля. А стиль и есть единство человека с окружающим его предметным миром, причём трактованным в открыто экзистенциальном ключе. В определении стиля ни у Переверзева, ни у Фриче нет ни малейших признаков филологии. Тот, кто осмелился бы последовать за ними, не испытывал бы потребности в литературоведческих и лингвистических познаниях. Стиль, говорил Переверзев, есть дом, здание, хоромы, постройки, комфорт. Тот же, кто обитает в этом жилище, именуется *хозяином*²⁰. Конечно же, мы имеем здесь дело не столько с литературной теорией, сколько с теоретической мифологией, возведённой на фундаменте общежизненных и чисто бытийственных представлений об искусстве, вызванных, в свою очередь, отождествлением литературно-словесной специфики художественного творчества с его предметным содержанием. Что же касается хтоники и катастрофизма, то социально-генетическая теория прямо говорит о завершении всякой эпохи как о падении, разрушении и гибели стилей – этих скульптурно-архитектурных ансамблей. В культурном пространстве

исторического времени незримо присутствует демон смерти, трубящий свою победу в урочный час. И несмотря на то, что мрачная эсхатология сменяется новой формой жизни и её эстетизированным воплощением, безысходность этой концепции, её исторический финализм не смягчается. Все жизненно-стилевые формации, следующие за канувшими в вечность, имеют тот же удел.

Как можно видеть, мифологическое мышление не знает ещё *искусства слова*, поэтому в художественном творчестве оно оперирует пластически данными вещами, а в теоретическом – стремится судить о литературе на языке пространственных искусств. Языковое сознание этого типа препятствует возникновению знания о том, что нам известно под именем *поэтики*. Однако время такого знания наступило, и это случилось тогда, когда слово освободилось от отягощающей его предметности и когда оно осознало себя как *выражение* и эстетическую функцию. Это значит, что оно вступило в дотоле невиданные отношения не только с иными словами, но и с самим собою, что расширило его содержание, придав ему смысловую перспективу. Это, далее, значит и то, что слово обрело способность «осмысления себя»²¹. Конечно же, указанные процессы произошли не в XX столетии, а значительно раньше, что известно всякому сколько-нибудь образованному филологу. Однако в художественной и научной практиках редко бывает так, что мышление легко расстаётся с прошлым и его творческим инструментарием: последний всегда ценен. Подобным же образом обстоит дело и со словом. Его разные исторические типы преодолевают границы эпох, да и сами эти типы подвержены эволюции и качественным изменениям. Так мы оказываемся на том рубеже, откуда начинается новое культурное пространство, именно, пределы риторического слова.

РИТОРИЧЕСКОЕ СЛОВО. К сожалению, этот термин даже в среде профессиональных литературоведов употребляется, в основном, в негативном и уничижительном значении²², что само по себе симптоматично. Литературоведение не помнит источников и почвы своего предмета, его главнейшей и никогда не исчезающей специфики.

Между словом-мифом и тем, которое сейчас будет рассмотрено нами, залегает пространство, таящее в себе много такого, что принципиально отдалено от действительности. Тут – обиталище творческого гения, не менее могущественного, нежели энергия мифа, но более свободного и даже арти-

стически прихотливого в обращении с предметной реальностью. Это – лоно риторического слова, рождённого а) игровой стихией, обеспечивающей его б) отрешённость и в) вероятностное содержание, которое, в совокупности с указанными свойствами, осознаётся самим словом, что и позволяет ему, теперь умеющему смотреть на себя со стороны, вполне сознательно заботиться о своих конструктивно-выразительных пружинах.

а) Слово-миф – всегда строгое и серьёзное слово. «Миф священен, поэтому он должен быть серьёзным»²³, – писал Хейзинга. Мифу не до шуток²⁴. И вот приходит время, когда в слове пробуждаются силы, говорящие о его самости, и оно, как ребёнок, пробуящий крепость своего тела, начинает полемику с внешним миром. Теперь между именем и денотатом возникают самые разнообразные и неожиданные отношения, те семантические интриги, ресурсы которых черпаются не только из бытийственного источника, но и из арсеналов духа, из того интеллигибельного родника, о котором писал Э. Кассирер. И если в мифе, по наблюдению А. А. Потебни, «расстояние между образом и значением было весьма мало»²⁵, то сейчас оно неизмеримо увеличивается, что достигается за счёт комбинаторной энергии слова, смело расширяющей его знаково-семантические функции. Теперь указующий луч слова направлен не на один, а на несколько предметов. Слово, вырвавшееся из плена единичной вещности, хочет объять её множественность. Оно не слепо подчиняется онтологической логике, но строит смысловые связи между предметами так, как хочет. Для того же, чтобы созидать такие связи, нужно *играть* с вещами и их смыслами, то есть надо быть *игровым* словом. Именно с этого порога начинается подлинно человеческое и по-настоящему художественное слово. «<...> человек играет только тогда, – пишет Ф. Шиллер, – когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»²⁶. Поэт XX века видит высшую свободу творчества как раз в самых непринуждённых и артистических его проявлениях. Например, в стихах о Пушкине читаем:

Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть?..²⁷

Надо ли говорить о том, что игра здесь не бесцельна, но телеологична, то есть подчинена некоему эстетическому заданию. Красота создаётся как конечный результат артистического действия художника.

б) Отметим также, что, если в мифе мы встречаемся с известной его *отрешённостью* от реальности²⁸ (что воплощается в таких модификациях, как: крылатые боги, магическое зеркало и т. п.), то это ещё не указывает на осво-бождённость мифологического образа от онтологизма. В пространстве же риторической культуры подобная отрешённость воспринимается в качестве сознательно сконструированной (якобы волшебной) образности или необычной, фантастической картинности.

в) Всё это, конечно, сказывается на смысловой специфике творчества. Ведь если слово «играет» с вещью, делая её непохожей на то, что она есть на самом деле, и в то же время оставляя за ней свойство узнаваемости, то это значит, что вещь существует между «да» и «нет», между бытием и не-бытием. Междущарствие – удел всякой предметности, попавшей в круг риторической обработки²⁹. Когнитивный эффект слова, несущего в себе содержание противоречиво данной предметности, огромен. Недаром Аристотель видел преимущество логики вероятия над всеми другими способами мышления. Как только слово стало выражать вероятностное содержание, то есть не только смысл реального, но и возможного, поэзия превратилась в арену встреч вещного и символического. Художники, чьё творчество произрастает на почве вероятностного, живут с постоянным ощущением перехода вещи в *иное*, а его – в плоть предметного мира. Утрата этого обмена воспринимается ими заострённо трагически. М. Кузмин, например, пишет:

Наш ангел превращений отлетел.
Ещё немного – я совсем ослепну,
И станет роза розой, небо небом,
И больше ничего! Тогда я прах,
И возвращаюсь в прах! Во мне иссякли
Кровь, желчь, мозги и лимфа. Боже!
И подкрепленья нет и нет обмена!³⁰

г) Всё сказанное имело целью напомнить читателю о той фундаментальной роли, которая принадлежит риторической методологии в развитии поэзии как художественного творчества. Такое напоминание необходимо, ибо то, что риторика есть «подход к обобщению

действительности»³¹, до последнего времени забывалось. Изучение принципов риторического мышления в его историческом развитии – «тема <...> новая для русской филологии»³². Правда, не следует забывать, что в первой четверти XX века проблема риторичности художественной литературы обсуждалась довольно остро. В трудах Г. Г. Шпета она была представлена с дотоле невиданной широтой³³. Именно в это время теоретически отчётливо было заявлено о необходимости создания «новой риторики»³⁴. В напряжённом научном контексте созрела идея М. М. Бахтина о разноречии в литературе. Автор теории диалогичности искусства высоко оценивал риторическое слово и отмечал его «специальное значение <...> для понимания романа»³⁵.

д) Апофеозом размышлений о риторических основах художественной литературы можно считать сочинения филологов, входивших в научное сообщество, получившее название «формальная школа». Это направление мы предпочитаем именовать как морфологический метод в литературоведении. Вклад морфологов в науку о литературе общеизвестен, а в некоторых её отраслях феноменален. Например, русское стиховедение, по оценке современного исследователя, является «одним из самых разработанных в мире»³⁶. Но нас интересует вопрос об историческом и национальном своеобразии творческой мысли в её реакции на риторическую специфику словесно-художественного творчества.

е) Бесспорно, материальные интуиции составляют исходный элемент морфологических воззрений на искусство, которое пытались понять, по выражению В. Б. Шкловского, через «метод передачи мира перечислением вещей»³⁷. Тут очевидно присутствие большой дозы мифичности, объясняемой тем, что художественное произведение трактуется телесно. Вообще, творческое пространство, в котором находится воображение опоязовцев, насыщено стихией пластичности, понимаемой наивно-жизненным образом. Мало кто из исследователей видит откровенно экзистенциальные мотивы в эстетике формализма. А между тем в одной из программных статей морфологов говорится: «<...> для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видения <...>»³⁸ (Ср. у Маяковского: явление поэзии – «весомо, грубо, зримо»). Однако тут ещё не было ничего нового и характерного. Понимание слова как вещи весьма далеко от риторического его восприятия. Всё это мы

знаем по книгам «социальных генетиков». Не было шагом по направлению к риторичности творчества и утверждение его безмысленности, приведшее к неоправданно большим ожиданиям поэтической эффективности от «заумного» слова. Но вот тогда, когда Ю. Н. Тынянов обратился к изучению семантики текста и когда он обнаружил, что длинноты в стихах раннего Пушкина связаны с излишним единством слова и вещи, и когда он стал рассматривать эволюцию поэта, найдя механизм распада этого единства за счёт использования художником «лексической окраски слов»³⁹, – тогда и открылся путь к постижению риторического слоя творчества. Более того, тут же возникли перспективы для исследовательского перехода в сферу собственно поэтики как науки, доказательством чего служит, например, усиленная разработка учёным категории «литературной личности» или, по терминологии В. В. Виноградова, «образа автора». Необходимо особо подчеркнуть вклад Тынянова в изучение семасиологии художественного слова, когда исследователь размышлял, скажем, о «тесноте стихового ряда», «семантическом сломе» и т. п.

Творческие данные филологов морфологического направления различны, круг интересов и горизонт мышления у каждого свой, но есть то общее, что было причиной их типологического схождения. Мы имеем в виду понимание искусства как «способа пережить деланье вещи»⁴⁰ и обращаем внимание на конструктивно-выразительный, комбинаторый смысл термина «деланье». Этот термин есть прямое указание на хорошо осознаваемую исследователями специфику именно риторического слова, хотя ещё и отягощённого не до конца преодоленным соматическим его восприятием.

ж) Желая видеть литературоведение наукой с резко очерченной спецификой, вряд ли кто будет оспаривать плодотворность филолого-эстетического и литературно-философского анализа слова. Этот подход к изучению творчества вполне эффективен и, как мы думаем, подготавливает почву для теоретической истории литературы, о создании которой в XX веке мечтали русские филологи.

Сопоставление художественного и теоретического слова в историческом своеобразии каждого из его типов мы полагаем как необходимый предмет систематического изучения. Что же касается соотношения художественного творчества и литературных теорий, то весьма часто оно бывает асинхронным. Например, мы видим, что поэзия XX века синтезирует результаты своего

риторического прошлого, тогда как попытки её теоретического осмысления затрудняются наивно-жизненным, вещественным пониманием слова. Так что когда мы говорим о наличии в русской культуре телесно-пластического стиля, то надо знать, что его хронологическое существование обозначается границами XVIII–XX веков, но это бытие перебивается другими стилями, что и делает упомянутую формацию исторически дискретной. При всём этом материальные интуиции, лежащие в её основе, позволяют ей сохранять свойства узнаваемости.

РУССКОЕ ЭЛЛИНСТВО

(Проблема языковой специфики)

В каждой национальной культуре есть явления, тесно связанные со смысловой и эстетической энергией слов, которые обладают исторической знаковостью. В таких случаях, по выражению Г. Федотова, коренные изменения в мире предстают как «отражение «словесных» бурь или медленных раскрытий «слова»¹. Русской исторической жизни хорошо знакомы языковые символы, насыщенные богатством трудно исчерпаемой семантики. В литературе же начала XX века мы встречаем направления, чья специфика исходит из культурно-генетической глубины развёртывающегося слова. Слово это – «эллинство». Сразу же надо сказать, что с эллинством русские познакомились благодаря великой акции, проведённой князем Владимиром, Как, вероятно, понял читатель, мы имеем в виду Крещение Руси. Эллинство пришло к нам через Византию. С этого рубежа русская культура оказывается в русле эллинистических и библейских истоков, свойственных европейской семье культур. «Она, – по словам С. Аверинцева, – осознала себя самое и своё место в ряду, выходящем далеко за пределы житейской эмпирии; она стала культурой в полном значении этого слова»².

В сознании русских мыслителей эллинство и византизм – почти синонимы, обладающие универсальной семантикой и значением органического элемента в системе национального мироустроения. Отказ или отступление от самого духа и смысла эллиинства-византизма могут разрушить основы нашей жизни. «Изменяя, *даже в тайных помыслах наших*, этому византизму, мы погубим Россию, – писал К. Леонтьев. – Ибо тайные помыслы, рано или поздно, могут найти себе случай для практического выражения»³.

В свете нашего понимания эллинства, заметим, насколько прав был этот философ и художник! Как тонко он чувствовал хрупкость и ранимость культурной и организационной структуры жизни и как он опасался её провалов в бездну бессмыслицы и небытия!

В настоящей статье нас будет интересовать эллинство, как оно отразилось в русской теоретической мысли. Внимание автора работы направлено на изучение языковой специфики художественного творчества с проекцией её на литературу начала XX века, в частности, на поэтику акмеизма. Приводимые материалы могут служить введением к непосредственному исследованию литературных направлений указанного времени.

Ясно, что проблема языка и его эллинства – одна из сложнейших. В науке о литературе её важность и острота были осознаны в начале прошлого столетия, но последовавший затем запрет на серьёзные философско-эстетические и филологические исследования отодвинул эту тему на семьдесят с лишним лет⁴. Однако нет ничего прерванного навсегда. Сейчас научная мысль возвращается к названной проблематике, а самый стиль её разработки питается импульсами давней традиции. В представлении русских, язык слишком экзистенциален, чтобы филологи, бравшиеся за её изучение, позволили себе относиться к нему прагматически или формально, то есть понимать в качестве то ли средства общения, то ли чисто грамматически, то ли вообще в виде самодовлеющей системы, никак не связанной с духовной метафизикой. Для них важны не столько эти, кстати, вполне хорошо осознаваемые, функции и ипостаси языка, сколько его внутренняя сущность и он сам – как Логос.

Осмысление культурной значимости эллинства во многом было задано соображениями А. Пушкина. У поэта – разностороннее восприятие проблемы, он мыслит её в единстве с национальной психологией народа и его духовными реакциями. Так же поступает он и в случае с языком. В статье «Предисловие г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин отмечает чрезвычайно счастливую судьбу русского языка, сказавшуюся в том, что «в XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи <...> Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заимлет он гибкость и правильность»⁵. Русский язык далёк от того, чтобы быть своего рода рационализированной структурой. В его арсенал вошла не только книжность, но и слившееся с нею «простонародное наречие». И если поэзия требует пламенных порывов и во-

ображения, то определение языка как «стихий, данной нам для сообщений наших мыслей»⁶, подчёркивает его не столько инструментальную, сколько творческую специфику.

В поэзии русский Логос нашёл, пожалуй, наиболее полное своё воплощение. Это – та сфера творчества, где многое определяется «играми гармонии и воображения». Тут у Пушкина речь идёт не о каком-то безответственном имманентизме искусства. Напротив, поэт обращает внимание на эти источники творчества потому, что именно с их помощью возможно совершенствование как собственно поэзии, так и прозы, которая у нас, по его словам, «так ещё мало обработана»⁷. Указанный процесс – многообразен, он охватывает, как сейчас сказали бы, дискурсы не только литературные, но и политические, научные, а также философские, в результате чего может быть создан «метафизический язык» культуры.

В приведённых суждениях Пушкиным использованы слова, которые выше мы назвали языковыми символами. Это – ключевые знаки культуры. Именно их содержание будет развёртываться в последующей научной и художественной литературе. Прежде всего необходимо выделить один из них, едва ли не главный, ибо он связан не только со спецификой искусства, но и с самим типом слова, который будет культивироваться акмеистической поэтикой. Этот символ – «игра». Известно, сколь значим он при объяснении древними греками миметических особенностей искусства. Игра лежит в основе подражания природе. Что же касается непосредственно поэтического слова, то со времён античной литературы оно несёт в себе дух непокорности той действительности, которой подражает и которую воспроизводит. Но это непокорство – интригующее, кокетливое, грациозное, тяжело-властное, вообще – неоднозначное, «сферическое», ибо осуществляется оно в форме игры. Итак, не прямое и уплощённое, но объёмное, именно игровое слово положило начало тому, что называется античной и поздней европейской и мировой литературой.

Мы не стали бы указывать на следующий, столь же важный, символ, каковым является упомянутая Пушкиным *гармония*, если бы не обстоятельство, игнорировать которое не имеет права ни один историк русской литературы. То, что гармония – категория античной эстетики, доказывать не надо, как нет необходимости и в том, чтобы говорить о глобальности её семантики в системе античного мировоззрения. В пояснении нуждается другое. Как символизм был последней великой поэзией в России⁸, так и в акмеизме мы

видим опять-таки последнюю, гениально удавшуюся, попытку восстановления эстетической гармонии, строившейся не столько по законам жизни, сколько на опыте античного и вообще классического искусства. Что бы ни говорили и ни писали о модернистской природе этого литературного течения, его классичность – неколебима. За границами акмеизма начинаются совершенно иная эстетика и иное слово.

Термин «*обработка*» мы воспринимаем как поэтологический, в акмеизме этот же символ ассоциируется с последовательной борьбой за *канон*⁹. И, наконец, нельзя не сказать об определении языка как *стихии*. Отмеченная нами творческая специфика этого символа требует расшифровки. Какой-либо стройной теории о соотношении гармонии и хаоса в настоящее время не существует, хотя со времён древнегреческих философов известно, что то и другое связаны друг с другом и меональное есть обратная сторона гармонического и даже его источник¹⁰. Во всяком случае, сложность литературы как искусства возрастает как раз из-за наличия в ней «хаосогенных и антихаосогенных начал», как пишет Д. Лихачёв¹¹. Меональное – существенный фактор творчества. Само собой понятно, что как гармония, так и хаос, имеют жизненные корни. Для русского культурного сознания эта мысль не была новостью и сохраняет свою актуальность вплоть до нашего времени. Последний из могижан Серебряного века А. Ф. Лосев писал: «<...> Но что же такое тогда сама-то жизнь? Сама-то жизнь – сумасбродство. Но в таком сумасбродстве есть метод. И жизнь философа – между сумасбродством и методологией».¹²

Акмеизм – исторически последнее литературное направление, которое блестяще справилось со стихией хаоса. Энергия гармонизма превозмогала в нём всякую деструктивность, что никак не означает, будто душа и жизнь поэтов преисполнены идиллии. Напротив, душевные порывы и внутренние переживания этих художников сильны и драматичны. Более того, захваченность меоном, его тёмной экстатичностью порою была так велика, что если бы не артистическая гениальность поэтов, то возникла бы реальная угроза их эстетического поражения. Пылающая «хаосогенность» ярко представлена в произведениях А. Ахматовой. Но то, что своё время было воспринято как «правдивая» иллюстрация к жизни поэта, на самом деле есть творчески воссозданная и, следовательно, вероятностная история мятущейся человеческой личности. Таким образом, меон – не содержание внутреннего мира поэта, но лишь предмет его изобразительно-выразительного искусства. Тут стихия обуздывается поэтической гармонией художественной формы.

Среди многочисленных высказываний и характеристик эллинства, имеющих у русских авторов, назовём выдающуюся по своему значению статью Вяч. Иванова «Наш язык». Это страстное эссе пронизано глубоким и тонким пониманием русского языка и его разнообразных качеств. Поэт и блестящий филолог пишет: «Достойны удивления богатство этого языка, его гибкость, величавость, благозвучие, его звуковая и ритмическая пластика, его прямая, многоместительная, меткая, мощная красочность и художественная выразительность, его свобода в сочетании и расположении слов, его многострунность в ладе и строе речи, отражающей неуловимые оттенки душевности»¹³.

Нам важно указать не только на хорошо проявленную в статье возрожденческую традицию прославления национального языка, а также вспоминающееся имя М. Ломоносова, стоявшего у русского истока этой традиции. В свете того, что мы узнали из суждений Пушкина, существенно уподобление Вяч. Ивановым церковно-славянской речи живому слепку с речи эллинской, причём, отмечает автор, стихия славянского слова «самопроизвольно и любовно <...> поддавалась налагаемым на неё высшим и духовнейшим формам», что, в конце концов, помогло русскому языку обрести «в счастливом и благословенном браке с эллинским словом своё внутреннее свершение и полноту жизненных сил вместе с даром исторического духовного чадородия» (с. 355).

Приведённые характеристики синтетичны. Язык, конечно же, инструмент, но в значительнейшей мере и в своей сущности он шире прагматических функций, ибо связан с духовными основами национальной жизни и историческими судьбами народа. Это – и язык, и Логос как Божественная Речь. Эта Речь обладает хранительным даром целостности духовной и государственной. Вяч. Иванов не находит ничего лучшего, как выразить эту мысль в античных и русско-византийских образах «хитона цельного, однотканного <...> которого поделить нельзя», и который «спасает от отчаяния при виде разодранной ризы отечества». Язык есть «соборная среда, совокупно всеми непрестанно творимая и вместе предвещающая и обуславливающая всякое творческое действие в самой колыбели его замысла» (с. 354).

Далее сказано много интересного. Прежде всего отмечена энергичность языка: Вяч. Иванов пишет, что «язык <...> есть одновременно дело и действенная сила» (там же). В этом определении мы усматриваем мысль о языке как источнике словесно-художественного творчества, потому что в семантике древнегреческого слова *poiesia*, в противоположность словесному пассивизму мифа, существенным является как раз начало «действующее» или

«активное»¹⁴. Н. Гумилёв, А. Ахматова и особенно О. Мандельштам обладали повышенной языковой рефлексией. Слово у них представлено в оптимальных экспрессивно-выразительных возможностях, то есть в его творческой активности. Обратим внимание и на то, что своеобразная двусудебность русского языка делает его не только синтетичным, но и органически связанным с той, уже далёкой от нашего времени культурой. «Через него, – указывает Вяч. Иванов, – невидимо сопричастны мы самой древности: не запредельна и внеположна она нашему народному гению, но внутренне соприродна ему мысль и красота эллинские» (с. 355). Кажется, в самой природе русского языка заключена надежда на его культурный универсализм, соприкасающийся с таким пониманием истории, когда она «заново собирается воедино» и когда «всякое «прошлое» становится и *нашим* прошлым с решительным подчёркиванием в сочетании «наше прошлое» слова «наше»¹⁵.

Автор настоящей статьи не ставит своей задачей обнаружение генетических корней акмеизма. Он преследует иные цели, стремясь реконструировать – более или менее явственно и целостно – творческую семантику, живущую в образах поэзии, тесно связанной с субстанциально-историческими особенностями языка, на котором она создана. Само собой разумеется, что тут не обойтись без понимания типологического своеобразия слова, лежащего в самом фундаменте акмеистского стиля. Это слово отдалено от слова символистского; оно дистанцировано также от слова как романтической, так и реалистической прозы, однако не выражает открытого желания уходить от последнего как от своего антипода. У Ахматовой, например, слово можно уподобить сокращённой, сюжетно и семантически интенсифицированной редакции слова романного. Речь может идти не о пересечении стилей, но о *жанровой* трансформации романного слова в поэзии, о чём и пишут исследователи¹⁶. Ни романтическая, ни, тем более, реалистическая проза не могла поколебать стиливых устоев акмеизма, остававшегося, при всём этом, вполне широким для приятия каких-то воздействий извне, но на иных этажах своей эстетики. Причины этой *самости и нетронутости* стиля мы видим в высоком интонировании внутреннего слуха поэтов, их нравственно-эстетического мира и поведенческих жестов. Это очень хорошо и талантливо совпадает с величавостью, которая питается в русском языке импульсами не только древнегреческого, помнящего торжественность дифирамбов и гимнов¹⁷, но и церковно-славянского как «вместилища нашей вселенской славы» (с. 360). Высокость и торжественность русского языка – свойства, в коих ощущается

дыхание истории, некогда запечатлённое в ликах поэзии. Зная всё это, Вяч. Иванов восклицает: «Нет, не может быть обмирщён в глубинах своих русский язык!» (там же)

В круг проблем, которыми окружает себя акмеизм, обмирщение входит как один из сюжетов драматической истории искусства. Там, где поэзия сдаёт свои позиции под натиском натурализма и «здорового смысла», возникает опасность для её эстетизма и высокой интонированности. Так сказывается власть меона. Однако акмеисты прибегают к средствам риторико-классической поэтики с её сознательным отношением к слову и к чёткой структурированности стиля. Итоги этой стратегии противоречивы. Сохраняя одно, утрачивали другое. В. М. Жирмунский в известной статье 1916 г. отмечал, что эстетика акмеизма завершается «не победой над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса»¹⁸ из сферы поэзии, что уменьшало её возможности при воплощении невыразимого. В этом суждении есть своя правда, но она нуждается в коррекции. Слово акмеистов, каким бы «предметным» оно ни было, не утрачивает символичности, то есть способности, с одной стороны, обозначать денотат и, с другой, указывает на нечто *иное*, то есть то самое, что не поддаётся *пересказу*. Историко-литературное рассмотрение проблемы также выявляет эту особенность акмеистского слова, благодаря процессу проникновения различных моделей эстетического высказывания в структуру друг друга (в связи с чем см.: *Клинг О.* Серебряный век – через 100 лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // *Вопр. литературы.* 2000. № 6.). Однако акмеизм как стиль демонстрирует свою типологическую устойчивость и не склонен к разрушению канонических типов поэтического речения.

Мобилизация литературой, в частности акмеизмом, защитных ресурсов, которые помогли бы устоять против натиска профанированного сознания, приобретает в XX веке актуальность спасительной задачи. Чтобы дать представление об остроте проблемы, приведём пространную цитату из сочинения Питирима Сорокина, с горечью и сарказмом отмечавшего, что в современной литературе человек освобождается от всего божественного и благородного, авторы литературных произведений заостряют внимание на всём посредственном, патологическом и антисоциальном. Далее он пишет: «Домохозяйки, фермеры и рабочие, бизнесмены и торговцы, стенографистки, политики, доктора, юристы и министры, детективы, преступники, гангстеры и «прохиндеи», жестокие, вероломные, лжецы, проститутки и любовницы,

сексуальные извращения, ненормальные, шуты, уличные мальчишки или искатели приключений – таковы «герои» современного искусства во всех его проявлениях. Даже тогда, когда, как исключение, современный роман, биография, историческое произведение выбирают себе благородную или героическую тему (будь то Вашингтон, Байрон или некий святой), то они начинают, в соответствии со своим основным психоаналитическим методом, «развенчивать» своего героя»¹⁹.

Обмирщение культуры, исчезновение в ней духа сакральности и чуда тонко почувствовал ещё Ф. Ницше, буквально возопивший о жажде былого её аристократизма. В этой же традиции исторической ностальгии о высоте и священстве культуры писал О. Шпенглер. Хосе Ортега-и-Гассет, автор знаменитой книги «Восстание масс», с гневным отчаянием констатировал, что «плебейство и гнёт массы даже в кругах <...> элитарных – характерное свойство нашего времени»²⁰. Сопротивляемость акмеистов духовной секуляризации – творческий жест, отвечавший ожиданиям лучших умов России и Запада.

В начале XX века редко кто из поэтов не переживает мук и озарений, сопутствующих исканиям в области творческих основ языка. В это время пишутся статьи и книги о внутренней глубине Логоса, его мистической тайне и апофатичности. Это – интимная сфера Языка. Если у В. Гумбольдта и А. Потебни для её обозначения найден термин – «внутренняя форма слова», то у Мандельштама она живёт под именем Психеи. Современные исследователи пишут о стремлении поэта уяснить «смыслотворящую роль языка»²¹, что неотделимо от традиций русской филологической науки.

Семантическое многообразие форм русского языка Вяч. Иванов ведёт от «языка эллинства». Наряду с вселенским и всечеловеческим содержанием, наш язык сочетает, по словам поэта, «ясность с глубиной, предметную осязательность с тончайшей, выпрenneйшей духовностью». Отсюда его способность

<...> здраво мыслить о земле,
В мистической купаясь мгле... (с.356)

Приверженность русских эллинству – не пассивная симпатия, но любовь, возносящая любопытствующую творческую личность на высоту нового знания, откуда и осуществляется приток культурных энергий. В одной из бесед с В. Брюсовым М. Волошин говорил, что «для человеческой души в каждый

момент её существования, подобно огромным и туманным зеркалам, раскрываются новые исторические эпохи, что душа, расширяясь, познаёт себя в отражениях прошлого». При этом он указал «на то новое понимание мистической Греции в лице Вячеслава Иванова, понимание, к которому мы пришли через открытие Греции архаической и варварской»²².

Приводимые в данной статье материалы мы излагаем по необходимости кратко, не стремясь к их аналитическому развёртыванию, а иные из них даже и не упоминаем. Однако никакая страсть к лапидарности не может затушевать соображения о том, что разносторонние характеристики русского эллинизма, находимые у Вяч. Иванова и других мыслителей, имеют под собой прочную историческую почву и укоренены в художественном и литературно-критическом наследии России. Здесь, в первую очередь, следует назвать не только имя Пушкина, но и Гоголя с его статьёй «В чём же, наконец, существо русской поэзии и в чём её особенность». К сожалению, мы лишены возможности подвергнуть это произведение теоретико-эстетическому разбору, для чего потребовалась бы, по крайней мере, специальная статья. Здесь же рассмотрим несколько высказываний писателя, доныне остающихся вне поля зрения литературоведов.

Гоголь берёт за основу суждений о литературе интуиции, близкие по своей значимости к архетипным реакциям, свойственным национальному сознанию. Особенность этих реакций состоит в том, что они представлены в слове, причём, слово, претерпевая историческую эволюцию в лоне культуры, то сливается с означаемой им предметностью, то чувствует себя свободным в своих взаимоотношениях с нею. Так, оно является то в форме телесно-вещественной и скульптурно данной пластичности, то в образах эфирной прозрачности. По мере того, как слово обретает глубину содержания и выразительную мощь, оно перерастает в Логос с его способностью охватить и эксплицировать физические и духовные лики национальной жизни. Писатель справедливо полагает, что восхождение художника от собственно слова к Логосу, то есть к выражению мира в модусе Слова, и есть сущность творчества.

В высшей степени интересно то, что Логос трактуется Гоголем целостно, в единстве с ведущими интуициями культуры, из ряда которых он выделяет прежде всего светоносное начало, являющееся, по убеждению писателя, «шестым чувством русского человека»²³. При описании логики историко-литературного развития Гоголь считает необходимым прибегнуть к образам разной степени

светоносности (рассвет, вспыхивающая зарница, огниво, иллюминация, фейерверк и многое другое). Эти образы прогностически угадывают некоторые явления в поздней русской литературе. Совершенно ясна, например, актуальность световых интуиций в эстетике акмеизма, где можно говорить об *арете* как признаке подлинно античного восприятия мировой предметности, когда она даётся в равномерно распределённой освещённости. Светоносность образа, далее, расширяет его семантику, углубляя её до эйдетической чистоты и смысловой прозрачности вещи. Световые интуиции несут в себе также печать божественности, что, по Гоголю, не только понятно, но и естественно, потому что творческая деятельность пронизана токами сакрального. Божественная природа поэзии – аксиома для русских писателей. Стремление пренебречь этой аксиомой вызвано профанирующими особенностями мыслительной рефлексии критиков «исторического» и «реального» направлений, не говоря уже о литературоведении воинствующего атеизма.

Читая статью Гоголя, поражаешься, насколько тонко и цепко фиксируется писателем нарастающая множественность образных интуиций в русской литературе. Тут *исполинское и парящее, величавость и величие, прелесть осязаемой существенности, земля и тело*, причём из этих наблюдений следует, что, как только художник забывает о пронизанности чувственных и соматических образов содержанием, то есть Логосом, он катастрофически проваливается в пропасть мглистого сознания, того, что мы называли меоном. Эта борьба между коловратностью хляби и эстетической гармонией постоянно присутствует в русской литературе, от поражений не застрахован ни один писатель, и даже Пушкин иногда уступал натиску хаосогенности²⁴.

Направленность внимания Гоголя на предметность, телесность, земность – как строительный материал литературного стиля, в сущности, предсказывает явление пластического стиля в литературе XX века. Именно в это время эстетизированная материальность, вырастающая на почве максимальной приближенности слова к выражаемой им вещи, находит своё цветущее воплощение в творчестве акмеистов, а в футуризме прямо отождествляется слово и предметность. Пойдём дальше и скажем, что научные школы в литературоведении, именно морфологическая, социально-генетическая и близкая к ним теоретическая эклектика, трактуют в качестве тела и вещи не только слово, но и словесно-художественное произведение.

Анализируя поэзию Державина, Гоголь размышляет о жизненных ресурсах и идеалах художника, находившего отраду и вдохновение в «образе

<...> крепкого мужа, закалённого в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками». Это – «непреклонный, правильный муж»²⁵.

То, что Гоголь останавливает внимание на мотивах мужественности, бесстрашия и нравственного благородства идеала в поэзии Державина, показательно с точки зрения живой актуальности античной культуры – в системе эстетической, исторической и нравственной реакции русских. Симпатии к античности имели разносторонний характер: нашим предшественникам было хорошо известно, что о мужах повествовали не только Плутарх и иные эллины, но и римлянин Корнелий Тацит в знаменитом «Жизнеописании Юлия Агриколы».

Как и в других случаях, суждения Гоголя восходят на высоту культурных архетипов, то есть они посвящены конкретным явлениям, но их значимость простирается далеко за рамки эпохи. Римская античность взволнует воображение не только Державина, но будет пользоваться особой симпатией у Н. Гумилёва, а образы мужа и стойкой мужественности войдут в состав мировоззрения О. Мандельштама, очертят собою границы его видения – и времени, и судьбы личности, испытывающей давление архитектурно сформированной монументальности истории или, как сказал бы Гоголь, её *громозда* (от слова «громозд») ²⁶. Образ Рима притягателен не только для поэтов и писателей, но и русских философов, и нам не остаётся ничего иного, как изумляться удивительному совпадению интенциональности художников и мыслителей.

В 1911 году в Рим приезжает В. Эрн, страстный поклонник эллинизма. Философ размышляет о русском Логосе, христианстве и никогда не иссякающих родниках культуры. Их он видит повсюду и, посетив одно из римских кладбищ, пишет: «В то время, как монах далеко впереди давал объяснения моим спутникам, я шёл сзади, и немое чувство моё стало находить разумные «внутренние слова» <...> всё синтезировалось в словах Минуция Феликса: *«Мы ожидаем весны нашего тела»* <...> Здесь тела лежат, как пшеница под зимним саваном, ожидая, предваряя, пророчествуя нездешнюю, внемирную весну Вечности. <...> Потом вошли в силу слова: «Истинно, истинно говорю вам, если зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно, а если умрёт, то принесёт много плода»²⁷.

В контексте выдающейся роли, которую играют соматические интуиции в поэзии Мандельштама, весьма значимы символы, используемые Эрном:

тело, пшеница, зерно. Их семантика – ключевая в системе русской культуры первой четверти XX века. В 1921 году Мандельштам напишет:

Соборы вечные Софии и Петра,
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового Завета²⁸.

Годом позже, в статье «Пшеница человеческая» будет сказано, что для русских поэтов «историческая земля – земля, несущая Рим и собор святого Петра», а «Европа – огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы, и мешок с зерном сейчас монументальней готики»²⁹.

Если читатель подумает, что здесь у Мандельштама отдаётся предпочтение не Аполлону, но «печному горшку», то он ошибётся. О чём бы ни говорил поэт, всё у него просвечено психейной энергией слова, его логосностью – в античном смысле этого термина. Мы недаром сближаем русскую поэзию и философию: одна подхватывает мелодию другой. В трудах Эрн о Логосе, например, во-первых, утверждается магичность поэтической речи с её способностью заставлять нас «трепетать и плакать» и, во-вторых, выражается убеждение в светоносности и жиждительной энергии художественной формы³⁰. Эрн находит и более высокие стилистические средства для высказываний о светоносности русского слова. Логосность искусства, пишет он, – это его «путеводный огненный столп»³¹.

Итак, Логос с его светоносностью (психейностью) – изначальная положенность, из которой исходит поэзия. Однако «СВЕТ, по идее самой себя, – пишет Г. Гачев, – не может быть «один», «атом», «индивид», но – коллектив, «мир» (= «белый свет», в русском умозрении)»³².

С точки зрения профессионального филолога, у Гачева речь идёт о слове в его связях с мироустройством, а также о слове, взятом в его энергетике. Для передачи такого взгляда на слово, Логос, имя, наконец, найти что-либо более ёмкое, яркое и глубокомысленное, чем *свет*, невозможно. «Имя вещи, – говорит А. Лосев, – есть свет вещи, испускаемые его лучи, посылаемая ею весть о себе, красноречивое раскрытие тайны о ней; и световые лучи, и весть, и раскрытие – для иного, не просто для себя, для инобытия, для всего, что захотело бы вступить с нею в общение»³³.

Русскую литературу, особенно акмеизм, нельзя понять, не видя того, как слово, будучи знаком вещи, растворено в ней и поднято на огромную смысло-

вую высоту, что и делает его подлинно священным Словом. Поэт, приверженный такому Слову, создаёт произведения, по своей природе литературные, ибо они – словесные, но его деяние – нечто большее, чем литература: ведь гений поэта работает одновременно – словом и Словом как бытием в его вещественной, предметной данности. «Из греческого наследия, – указывает С. Аверинцев, – русские ученики восприняли веру в вещественность, субстанциальность слова, которое не только *verbum*, не только *rhema*, но и *logos*. Слово здесь – не только звук и знак, чисто «семиотическая» реальность, но и драгоценная и сакральная субстанция»³⁴. Поэтому для русских писателей их литературное дело так тесно связано и неотделимо от житнетворчества в его сущностном понимании. Необходимо сказать и о том, что отмеченная особенность слова побуждает к размышлениям о его глубинном своеобразии. Когда знак вещи смешивается с самой вещью (с «сакральной субстанцией»), возникает возможность говорить о мифичности и онтологизме слова. К сожалению, о таком слове литературоведы знают очень мало,³⁵ тогда как в русской философии проблема онтологической специфики Логоса дана в широкой теоретической разработке³⁶. А. Лосев подчёркивает, что онтологизм «заостряется в материи» и это свойство присуще русскому сознанию «ещё со времён архаики»³⁷. Поэтому русское слово *памятливо* и отягощено своим прошлым. Вхождение писателя в национальное и мировое культурное пространство тем легче, чем щедрее он одарён этой памятьливостью слова. Акмеисты сполна обладали даром Мнемосины. Приведём одно из интереснейших наблюдений Г. Кружкова, показавшего умение русского художника интуитивно узреть в слове его единение с самим духом эллинской поэзии.

Вот начальные строки «Одиссеи» в переводе В. Жуковского:

Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который,
Странствуя долго со дня как святой Илион им разрушен,
Многих людей города посетил и обычаи видел,
Много и сердцем скорбел на морях, о спасенье заботясь.

Сравнивая греческий текст с переводом, исследователь указывает на слова, чаще всего встречающиеся в этом отрывке. Это – *polla* (полла, поллон) – много, многий и т. п. Странствуя *много* (долго), *многих* людей города, *много* скорбел. Слово «много» содержится внутри слова «многоопытный» – *полютропон*. Далее приводится отрывок из известного стихотворения Мандельштама:

И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Г. Кружков, отдавая должное фонетической оркестровке этих стихов (покинув – полотно – пространством – полный), отмечает их точное звуковое соответствие началу «Одиссеи»:

полютропон хос мала полла – пространством и временем полный³⁸.

При всём этом как же сложен вопрос о национальном своеобразии художественно-языкового творчества! Всякий раз, когда исследователь, кажется, утвердился в мысли: «Вот это качество (признак, свойство) делает предмет моего изучения оригинальным в ряду ему аналогичных», – сама Муза поэзии иронизирует над ним, а эрудиция, похихатывая, подсовывает примеры из других литератур, почти точь-в-точь похожие на приводимые в исследовании автора, минуту назад переживавшего блаженный приступ душевной эйфории. Только что мы сказали об актуальной роли предметной субстанции в ментальности русских. Но тут же выясняется, что не менее острой рефлексии предметность подвергается в европейских литературах³⁹, причём реакции такого рода – не эпизодичны, но согласованы с логикой традиции и осложнены всем становлением художественного языка⁴⁰; есть резон и в том, чтобы, помня о соматичности слова в русской поэзии, не забывать также и о другом – сердцевинном – его элементе, благодаря которому слово становится световым, прозрачным, эфирным и лёгким. Речь идёт о смысловом ядре слова и его энергиях. Стоит ли специально оговаривать, что подобные типологические модификации слова хорошо знакомы и европейским литературам. Отличие же русской от последних заключается в *характере переживания* каждой из субстанций – духовной и телесно-вещественной. Далеко не второстепенен и вопрос о творческом контроле писателя над словом. Так мы оказываемся в лоне истории мирового литературного творчества, у самого его начала: «<...> греческая литература, пришедшая к самоосознанию и сознательной работе над словом в феномене риторики, – пишет С. Аверинцев, – есть исток и парадигма для всего, что понималось как собственно «художественное» и собственно «литературное» в художественных литературах всей Европы <...> В этом для нас, русских, наше коренное единство с культурами Запада»⁴¹.

Итак, риторическая парадигма художественного творчества. С. Аверинцевым произнесено, наконец, то, без чего невозможно подлинно филологическое понимание литературы, и поэзии в частности. Риторический субстрат – первичная основа литературы. И этого не следовало бы ни опровергать, ни игнорировать.

Благодаря осознанному отношению художника к слову и его логосным ресурсам, литературное творчество ограждается от натиска бессмыслицы и деструкции. Знать это тем более важно, что русский дух – это противоречие, вражда света и тьмы, благого и inferнального. Морфологическая бинарность культуры создаёт некое её напряжение, где логосные энергии всё же одерживают верх над меоном. Этот мотив победы мы находим в топике национального духа, в частности, в виде образа той самой Психеи, о которой писалось выше. «Русская Психея, – по словам известного исследователя, – связана с душой природы, и она же учит людей, как строить жизнь, как творить красоту». Сама же она обладает качествами сквозного эстетизма, представляя в сознании народа как невеста, о которой говорится: «Когда она рассмеётся, то будут розовые цветы, а когда заплачет – то жемчуг»⁴².

Художественный опыт Мандельштама, бесспорно, вбирает в себя этот фольклоризм, вступивший в синтез с эллинизмом и создавший нерушимую преграду на пути мрака и хаоса. Так осуществилось плодотворное единство риторического и высокомифического слова. В целом же, акмеизм является уникальным примером поэзии, питаемой сакрализированным словом и его содержательным богатством, ограниченным изощрённой литературной техникой, которая дружит с классическим каноном и не забывает о психической глубине и красоте творчества.

Риторическое слово для нас, русских, благотворно, но мы знаем о нём мало, потому что, как писал недавно Г. Гадамер, по старым меркам научности, риторика причислялась к периферийным темам литературоведения⁴³. Но сейчас, когда литература и теория языка переживают воссоединение⁴⁴, филологи призваны изменить ситуацию. Совершенно очевидно, что ранее предпринятая нами попытка сформулировать общие соображения на этот счёт⁴⁵ недостаточна и требует своего продолжения.

БАТЮШКОВ И ГОГОЛЬ

(Мифологема сада в русской литературе)

Собственно говоря, почему «мифологема», а не просто «образ»?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно знать главный принцип соматического стиля и понимать те следствия, которые вытекают из его действия. Тут мы имеем дело с колоссальным давлением на инициативу мастера со стороны жизненной предметности и тесно связанной с нею пластикой. Поэтому активность созидающей личности проявляется в указанном стиле, говоря словами М. М. Бахтина, «не в специальной деятельности художника-автора, а в единственной жизни, недифференцированной и не освобождённой от неэстетических моментов». Искусство, в его сознании, ещё неохотно распадается на содержание и форму, оно всё – содержание, поэтому и не стремится к структурной выделенности, а пребывает в формах жизненной деятельности, «синкретически таящей в себе как бы зародыш творческого пластического образа»¹.

Пишущий эти строки – филолог, поэтому специфику всякого эстетического явления он стремится увидеть применительно к его словесно-художественной выраженности. Изучение соматического стиля показывает, что в его пределах слово остаётся невыделенным в качестве *миметически активного* и в этом смысле свободного начала. Оно всецело подчинено логике означаемой предметности, то есть означаемое и форма его словесного выражения здесь неразличимы, структурно однородны и идентичны. Произнося «стол», я не замечаю разницы между материальной предметностью, за которой пишу, и словом, указывающим на эту предметность. Так *эйдос* стола становится самим столом. Вот такая нерасчленённость создаёт из слова «стол» не что

иное, как *миф*, в то время как образ вовсе не требует, чтобы мы отождествляли идею вещи с самой вещью, слепо веря в их нераздельность.

Доводя анализ этой специфики соматического стиля до желаемой глубины, необходимо сказать, что слово наполняется тут принципиально конкретным жизненным содержанием, а последнее, поскольку оно вырастает на почве формованной вещи, то есть целесообразно отграниченной и оконтуренной материальности, пронизывается тотальным эстетизмом. При таких условиях создающий литературное произведение поэт добивается того, что как эстетизм вещи, так и её жизненная органика, представляются как бы истечением действительности, её естественной эманацией.

В мифе всё абсолютизировано, то есть дано в идеализированной степени. В нашем случае имеется в виду предельная степень эстетизма тех реалий, которые составляют содержание соматического стиля. Каждая вещь, без всякого разделения её функций, пронизана здесь красотой. Шкала эстетических ценностей тут не нужна, ибо всё, втянутое в стиль, в равной мере хорошо и ценно.

Итак, в художественной системе, о которой идёт речь, красота связана с телесно-предметным пониманием пластики. Если это человек, то он – скульптурен; когда же изображается мир, то художник прибегает к архитектурным образам. Поэзия К. Батюшкова, развивающего эстетические традиции Г. Державина, изобилует материалами, подтверждающими эти суждения. В его произведениях человек неотрывен от архитектурно формованной предметности. Он имеет здесь в качестве *своего знака* некую общепонятную и жизненно важную реалию, между ним и реализией всегда есть не только смысловое, но и, так сказать, *сущностное* единство. Персонажи поэта изображаются: *в хижине, во дворе, под кровлею, в комнате, в храме, шалаше, обители, в лачуге, у окна, в вертепах, в домике, в пенатах, в жилище, в зданиях и башнях, дома, в древнем граде, в столице, в шатре и в стане, в тереме, у камина, в селениях, на площадях, бульварах, у мраморных палат и во дворцах.*

Во всех этих архитектурно разнообразных формах много солнца, света и цветов. Вблизи построек можно встретить журчащий ручей или «домашний ключ», нередко здесь легко обозримые рощи и дубравы, манящие прохладной тенью. Возделанное рукой человека пространство, то есть заполненное чем-то *посаженным* и построенным, во многом сходно с такого рода пейзажем:

Луга весёлые, зелёны,
Ручьи кристальные и сад,

Где мшисты дубы, древни клёны,
Сплетают вечно тень прохлад <...>
«Весёлый час» (с. 133)

Контекстуальные смыслы образа сада у Батюшкова глубоки и оригинальны, но нам важно подчеркнуть, что сад в его поэзии неотрывен от *построек* и в совокупности с ними составляют единый архитектурный ансамбль. В саду вы непременно увидите *храм*, а также *беседку*. Эта строительная красота дополняется поэтом образами *чертогов счастья, дивными красотами садов Армиды, прохладой тенистых рощ*, где

Внимаем пению Орфеев голосистых,
При шуме ветерков на розах нежных спим
И возле нимф вздыхаем,
С богами даже говорим <...>
«Послание к Н. И. Гнедичу» (с. 60)

Вообще, в саду Батюшкова много не только блаженной неги, любовных восторгов и прямой физической страсти, но и проникновенной нежности, оркестрованной музыкой свирели. Это – милый его сердцу сад. Недаром Элизиум, мифологический рай, создан у Батюшкова по образцу сада,

Где расцветает нард и киннамона лозы,
Где воздух напоён благоуханьем розы;
Там слышно пенье птиц и шум биющих вод;
Там девы юные <...>

и т. д.

«Элегия из Тибулла» (с. 206)

Заметим, что вся эта свежая красота, пронизывающая образ сада, весьма далека от канонов всех дотоле известных стилей – классицизма, романтизма, сентиментализма и т. п. Несмотря на то, что литературоведы до сих пор пытаются отнести Батюшкова к одному из этих направлений (добавляя к указанному ряду неоклассицизм, предромантизм и «лёгкую поэзию»)², мы скажем, что пафосом его творчества является *наивный реализм ярко поданной конкретной чувственности и жизненной трезвости*. Вы полагаете, что нарисованные поэтом красоты сада – фантастическая выдумка? Ошибаетесь, ибо художник не преминет тут же сообщить, что

храмы и их колоннада, мраморные помосты и золотые урны, равно как и луга со священными кедрами, – всё это создано «силою трудов» («Тибуллова элегия III», с. 109). Так что плоды артистической фантазии всякий раз имеют едва ли не самое прозаическое объяснение, что никак не колеблет сквозного эстетизма представленных картин. Более того, никакое усиление прозаических образов не уничтожает этого качества соматического стиля. Всякий такой образ, благодаря умению поэта везде находить прекрасное, всегда обогащён красотой. Куда уж более прозаическим считается огород, но у Батюшкова этот образ ничуть не ниже и не хуже любой другой художественно воспроизводимой реалии. Напротив, он согрет каким-то мягким, тёплым и, мы бы сказали, мечтательно-поэтическим чувством:

<...> Где путник с радостью от зноя отдыхает
Под говором древес, пустынных птиц и вод, –
Там, там нас хижина простая ожидает,
Домашний ключ, цветы и сельский огород.

...

Вы краше для любви и мраморных палат
Пальмиры Севера огромной.

«Таврида» (с. 237)

Итак, своеобразие стиля Батюшкова заключается в утверждении им художественного равенства какой бы то ни было предметности, ибо она оказывается, в его представлении, *эстетически предудказанной*. Как уже говорилось выше, именно поэтому соматический стиль и вся его философия равнодушны к разделению «лучшего» и «худшего» на шкале эстетических ценностей³. И это следует считать одним из элементов национального своеобразия русской литературы⁴.

Метод эстетического равенства, впервые найденный соматическим стилем, обогатил затем творчество Пушкина, что выразилось у него, по словам современного исследователя, «в принципиальной допустимости для искусства любой натуры, любого, пусть внешне «нулевого» <...> содержания», которое отменяло «иерархию любых внеположных искусству предметов»⁵. Сквозной эстетизм станет в русской литературе всеобщим, найдёт своё продолжение в послепушкинское время. У знаменитого автора «Семейной хроники» читаем, например:

«В саду я увидел, что сада нет даже и такого, какие я видел в Уфе. Это был скорее огород, состоящий из одних ягодных кустов, особенно из кустов белой, красной и чёрной смородины, усыпанной ягодами, и из яблонь, большею частью помёрзших прошлого года, которые были спилены и вновь привиты черенками; всё это заключалось в огороде и было окружено высокими навозными грядками арбузов, дынь и тыкв, бесчисленным множеством грядок с огурцами и всякими огородными овощами, разными горохами, бобами, редькою, морковью и проч. Вдобавок ко всему везде, где только было местечко, росли подсолнечники и укроп, который там называли «копром», наконец, на ложине, заливаемой весенней водой, зеленело страшное количество капусты... *Вся эта некрасивая смесь мне очень понравилась, нравится даже и теперь, и, конечно, гораздо более подстриженных липовых или берёзовых аллей и несчастных ёлок, из которых вырезают комоды, пирамиды и шары.* С правой стороны, возле самого дома, текла быстрая и глубокая река, или речка, которая вдруг поворачивала направо, и таким образом, составляя угол, с двух сторон точно огораживала так называемый сад»⁶ (выделено мною. – В. Р.)

История соматического стиля – не только его мужание и победное шествие, но и иллюстрация тех процессов, которые составляют уже другую страницу русской литературы. Творчество Гоголя даёт все основания видеть зарождение нового типа отношения писателя к слову, хотя некоторые каноны соматической эстетики его стиль и унаследовал. Ин. Анненский, в своё время, верно писал о «*бездонной телесности*» слова Гоголя⁷. Современное литературоведение усвоило эту мысль критики и на её основе даёт углублённый анализ творчества художника⁸, но наша задача заключается в выяснении характера гоголевского стиля в его отношении к соматической эстетике.

Тот принцип архитектурности, который у Батюшкова гарантирует эстетизм всякой предметности, кажется Гоголю сильно поколебленным всепроникающим прозаизмом жизни и поэтому не может вызывать у него восторга. А это влечёт за собой глубокие сомнения в плодотворности того художественного синкретизма, при котором не различаются, а, напротив, сливаются в единое целое действительность и искусство. Тогда, когда жизнь выдаётся за искусство, а последнее одаривает нас только эстетической радостью, наступает царство inferнального успокоения, какое создатель «Мёртвых душ» видит в саду Плюшкина. С горькой иронией Гоголь пишет, что тут «всё было хорошо,

как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе <...>⁹.

Критическая позиция по отношению к эстетической диффузности соматического стиля усиливается осмеянием его главной твердыни; во всякой деревне Гоголь усматривает «её пошлую наружность» (с. 400), архитектурные постройки, столь прекрасные в саду Батюшкова, здесь лишаются своего величия. Так, беседка в саду Манилова названа «Храмом уединённого размышления», а строительные проекты хозяина от дома провести подземный ход или через пруд выстроить каменный мост, «на котором были бы по обеим сторонам лавки» (с. 329), – поражают своей несообразностью. К этому надо добавить отсутствие охранительной и, мы бы сказали, какой-то сакральной закрытости сада, с чем мы встречаемся в произведениях соматического стиля. Господский дом Манилова стоит на юру, открыт всем ветрам, а собственно сад не окружает его, располагаясь лишь рядом. Тщедушные берёзы и клумбы с кустами сиреней и жёлтых акаций (с. 323) не идут ни в какое сравнение с буйной и роскошной растительностью садов Батюшкова. Заметим также, что сад Плюшкина находится «позади дома», выходит за село и пропадает в поле (с. 401), а владения Ноздрёва вообще не имеют границ.

Поколеблена Гоголем и музыкальная эстетика сада с его шумом ветерка, пением птиц и голосистых Орфеев. В доме Ноздрёва гостям показывают не свирель или флейту, а шарманку, которая «играла не без приятности, но в середине её <...> что-то случилось, ибо мазурка оканчивалась песнею «Мальбрук в поход поехал», а та неожиданно завершалась «каким-то давно знакомым вальсом». Тут же отмечается, что «в шарманке была одна дудка очень бойкая, никак не хотевшая уgomониться, и долго ещё потом свистела она одна» (с. 370).

В продолжение этой антитезы соматической эстетике подчеркнём, что сады гоголевских помещиков *безлюдны*. В них обитают лишь их владельцы. Садовое пространство «Мёртвых душ» как бы изолировано от живого и бурлящего мира¹⁰.

Нужно ли говорить, что и цветовая гамма садов в «Мёртвых душах» далека от мажорных красок поэзии Батюшкова. Тот же сад Манилова, например, воспроизведён Гоголем на фоне «сереньких бревенчатых изб» (с. 328) и скучно-синеватого леса, а день выбран «не то ясный, не то мрачный <...> какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат» (с. 328). В саду Плюшкина, правда, мы видим совсем

другую цветность – тёмную, прозрачную и огненную, но её текстуальное содержание не имеет ничего общего с какой-либо радостью...

Все эти и многие другие, здесь не названные, примеры служат не для того только, чтобы подчеркнуть контрастность стиля Гоголя по отношению к соматической эстетике, но и привлечены как действенные факторы той новой художественной структуры, которая открыта автором знаменитой поэмы. *Вещь и слово* у Гоголя даны в совершенно других, нежели у Державина и Батюшкова, взаимоотношениях. Если там слово «привязано» к предмету, то здесь оно находится в более разветвлённой и опосредованной связи с ним. В соматическом стиле предмет исчерпывает семантику слова, здесь же всякая вещь дана в ореоле многообразных значений, то есть слово, означая нечто одно, в то же самое время указывает и на нечто иное. Тут, следовательно, идёт активное формирование вероятностно-эстетических свойств слова, создаётся гибкий и перспективно углублённый *контекст*, обеспечивающий собственную свободу и самостоятельность в отношениях с *вещью*. Теперь всякая, втянутая в стиль предметность, перестаёт быть равной себе, но оказывается заряженной тем содержанием, которое впрессовывает в неё воля художника. О чём бы ни говорил писатель, во всём ощущается эта неисчерпываемая, а порою и неизъяснимая полисемия¹¹. Ткань гоголевского стиля складывается из фраз, где смыслы, по словам В. В. Виноградова, «колеблются и скользят по ломаной линии, как бы прыгая из одной семантической сферы в другую»¹².

Каждый сад воссоздан Гоголем с индивидуализированной конкретностью и вместе с тем обогащён символическим содержанием. Так, «аглицкий сад» Манилова многое говорит об эстетических пристрастиях его владельца, но он и указывает на иные несообразности в национальном образе жизни. Сад Плюшкина прямо характеризует хозяина усадьбы, но этот же удивительный образ возбуждает в нас самую широкую клавиатуру чувств, никак не исчерпывающихся только жалостью или презрением к упомянутому персонажу. Столь же многообразна и семантика реалий садового пространства, а громогласная шарманка, эта овеществлённая слабость Ноздрёва, доведена художником до апофеоза социальной рассогласованности человека...

Символическая насыщенность вещи у Гоголя говорит о многом и прежде всего – о ярко выраженной *миметической инициативе* писателя, бесстрашно и тонко владеющего словом и потому осмеливающегося *играть* с предметной действительностью. А это значит, что художник уже перестал быть её вос-

хищающимся рабом, поднялся над нею и научился использовать её в своих подлинно художественных целях. Вот почему Гоголь по-пушкински свободен и артистичен и вот почему в «Мёртвых душах» нет абсолютизации не только эстетизма, но и иных категорий. Серьёзное здесь зачастую оборачивается комическим, а последнее печальным, образуя атмосферу карнавализации, столь близкую художнику ещё с юности¹³. Слово Гоголя, конечно же, телесно, соматично, но художественную энергию оно находит не только во внешней действительности, но и в себе самом. Оно – уже не миф, но – образ, художественный образ.

ИЗ ИСТОРИИ «ОРГАНИЧЕСКОГО» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (опыт интерпретации)

КОГНИТИВНЫЙ СТИЛЬ АП. ГРИГОРЬЕВА

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ. Размышления на тему, вынесенную в заглавие статьи, хотелось бы начать с суждения К. Н. Леонтьева, знавшего Ап. Григорьева и трогательно его любившего. Писатель не нашёл ничего лучшего, как сказать о своём друге следующее: «Мы часто ищем русских лиц. Вот вам одно из них; он был похож не только на русского, но ещё на себя самого»¹. В этом афористичном высказывании выражена мысль о типичности и национальной репрезентативности Григорьева, но тут же подчеркнута и его ничем не затенённая индивидуальность. Если угодно, автор «Воспоминаний» говорит не столько о лице, сколько о лике и личности творческого человека, каким был создатель «органической критики». Но как сфокусировать внимание в исследовании, посвящённом мыслительному своеобразию Григорьева, на двух планах – условно говоря, панорамном, культурно-знаковом, и малом, психолого-биографическом? Ведь личность нашего героя – стереоскопична. Современный историк русской эстетической мысли воссоздаёт такой портрет «последнего романтика»² XIX века: «Мистик, атеист, масон, петрашевец, славянофил, артист, поэт, редактор, критик, драматург, фельетонист, певец, гитарист, оратор, чистый, честный юноша, запойный пьяница, душевный, но безалаберный человек, добрый товарищ и непримиримый противник, страстный фанатик убеждения, напоминающий этим Белинского, – таков облик Григорьева, мозаично рассыпавшийся на несоизмеримые элементы в глазах многих современников и потомков»³.

Некритическое сближение указанных планов вряд ли может способствовать достижению наших целей. Биографию не следует отождествлять

с творчеством, равно как и теоретическую деятельность нельзя подвёрстывать к стилистике жизненного поведения. С. С. Аверинцев полагает, что психология личности и её творчество – это «две проекции на плоскость одного и того же морфологического принципа (как сказал бы Мандельштам, формообразующего порыва)»⁴. Не входя в обсуждение ответственной проблематики, скажем, что реальным воплощением этого порыва в нашем случае может быть только одно, именно – дискурс Григорьева как способ концептуализации и языкового выражения того или иного содержания. Личностное здесь присутствует в сплаве с ментально-знаковыми и национально-репрезентативными ингредиентами. Одно подсвечено и обогащено другим, образуя при этом символически значимый духовный ансамбль. Ю. М. Лотман имел все основания утверждать, что «интеллигентский дискурс есть своего рода метаязык русской культуры, порождённый ею и семантически от неё зависимый»⁵. В настоящей статье предпринята попытка разобраться в своеобразии когнитивного стиля Григорьева. Это – наш первый шаг на пути к типологической характеристике его литературно-критического творчества в целом.

ПОНЯТИЙНО-ЦЕЛОСТНАЯ И СУЩНОСТНО-ТЕКУЧАЯ СПЕЦИФИКА. Мыслить значит *быть*. Но что из бытия мыслящей личности следует считать главным и творчески актуальным – не только для неё самое, но и для многих с возможно бесконечной временной, то есть исторической, перспективой? Таким жизненно и духовно значимым моментом человеческого разума выступает то, что находится вне пределов субъективного «я» и вместе с тем неотрывно связано с последним. Если существует «я», то есть и *иное* по отношению к нему. Этим иным является *другость*, дающая о себе знать в ликах социального бытия и основополагающей топики культуры.⁶ Каждая творческая личность видит, слышит и осмысливает отделённую от неё *другость* – то ли в модусе приятия её, то ли с позиций отталкивания и преодоления цивилизационно- и культурно-ценностных доминант. Но скажем о ментальном контексте теоретической деятельности Григорьева.

На известном этапе развития наука у русских насыщена философией, философия же часто претендует на роль научной доктрины, а всё это, вместе взятое, пронизано тем, что И. А. Ильин называл «свободным сердечным созерцанием»⁷. Мыслитель указывал, что дух христианской любви проник не только в литературу и искусство, но и в медицину с её «интуитивно-целостным

диагнозом», а также в такую абстрактную область знания, как математика. Синтетический стиль мышления захватил и русскую историографию, где были созданы «традиции Соловьёва, Ключевского и Забелина»⁸. Мы бы предварили приведённый список именем Н. М. Карамзина.

Для полнокровного воспроизведения жизненной целостности эпох русским историкам, как и их античным коллегам, был необходим метод, по своей природе обладающий возможностью синтетического охвата того, что описывается. Поэтому эстетическая реакция на изучаемый предмет – один из принципов когнитивного стиля исследователей. Схождение исторического с художественным осуществляется прежде всего в пункте целостного анализа мира и человека, что обосновывает актуальную проблему эстетики истории⁹. Сочинения вышеупомянутых авторов поражают читателя образно-картинной наглядностью в воссоздании исторических событий и в них участвующих персонажей. Своеобразная новеллистичность стиля Геродота, а также моралистическая настроенность повествователя, запечатлённая на пламенеющих страницах «Анналов» К. Тацита, не забыты русскими служителями Клио. С особой выразительностью это качество стиля представлено у Карамзина. Умозрительное содержание его капитальной «Истории государства Российского» подано в красочном и психологическом разнообразии, достигнутом за счёт миметических ресурсов Карамзина-писателя. Недаром сам он называл свою «Историю...» поэмой¹⁰. Заметим, что мы говорим не о беллетристичности, столь необходимой для жанров общедоступной и популярной литературы, но об эстетизме самого мышления учёного.

Итак, какая бы проблема ни подвергалась интеллектуальной рефлексии, она оказывается экстраполированной в пространство не дискурсивного, а понятийно-диффузного мышления, содействующего удержанию в воображении исследователя момента целостности или сферичности изучаемого явления. В этом реализуется свобода русского ума и его независимость от необходимости подчиняться законам дифференцированного, дискретно-инструментального восприятия явлений. Русская мысль «не институциональна», пишет С. С. Аверинцев; она порою отвлекается от устоявшегося порядка вещей и «чаще всего строит изнутри себя самой, на своём собственном «мысленном» пространстве то, что западная мысль находит в формах общества и культуры»¹¹.

Типология данного когнитивного стиля ещё не нашла сколько-нибудь детализированной научной разработки, но и сейчас очевидно, что умение

схватить в мыслимом объекте его нераздельно-цельное единство в координатах морально-эстетических ценностей содействует высокой креативности познавательных методов. История русской культуры хорошо иллюстрирует это наблюдение. Способность национальной литературы к творческому усвоению европейской поэтики и её художественному преобразованию, реалистические пророчества отечественной философии начала XX века и многие другие столь же феноменальные достижения связаны с названными качествами русской мысли. Это совсем не значит, что художникам и мыслителям России недоступен аналитический подход к поэтике, эстетике и философии. Историк науки следует быть весьма осторожным и осмотрительным в размышлениях и особенно в выводах на этот счёт. Нельзя упускать из виду, что морфология национального духа сложна, а иногда и противоречива в своей парадигматической составности. В самом деле, в свете вышеприведённой специфики русской мысли, кто бы мог ожидать, что, например, идея исторической поэтики будет сформулирована именно в России, а не в Германии с её развитым методологическим инструментарием и «крайним напряжением аналитической мысли, доходившей на каждом этапе своего становления до возможных пределов всего доступного для себя, нередко обнажавшее самое «дно», самую основу своих предпосылок, допущений, гипотез»¹². То же можно сказать и о «внезапном» возникновении «формальной школы». Её метод синтезирует установку на чётко структурированную организацию художественно-речевого высказывания, что вообще свойственно традиционной поэтике, с осознанием отдельных функций каждой из частей вербализованного целого. Эта операция мысли была направлена на деконструкцию искусства, чтобы разобраться в том, «как сделана вещь», то есть понять её составность и комбинаторное устройство. Так была задана парадигма развития филологии и других гуманитарных наук XX столетия. Но вернёмся к предмету нашей статьи.

Понятийно-диффузный стиль обладает спецификой и неизбежной сложностью¹³. Удерживая целостность всякого объекта и не стремясь к его чисто инструментальному, «технологическому» изучению, он сам, в собственной структурности, предстаёт как явление, трудно поддающееся рационализированному анализу. Его нелегко описать в виде дифференцированной системности, потому что он изнутри – неразделён и текуч. Концепты, составляющие ресурсную основу мыслительного процесса, здесь охвачены энергией *перехода* одного – в форму другого, их взаимного оборотничества, когда первое

трансформируется в облик второго, а то – в образ третьего и т. д. В целом же, все они объединены тенденцией к сквозной или тотальной идентичности. Реагируя на тот или иной мыслимый предмет, этот стиль схватывает в нём прежде всего материально-чувственную сторону, которая отождествлена с таким качеством, как эстетизм, что не может не придавать вещи признаки преднайденной образности, насыщенной, в свою очередь, общежизненным и морально-ценностным смыслом.

Не следует думать, что мы говорим о чём-то небывалом в истории культуры. Напротив, сущностно-текучая структура мышления – это, собственно говоря, явление, известное не только знатокам каких-то тайн из области человеческого духа, но и самым обыкновенным читателям художественной литературы, в частности, поэзии, где с наибольшей яркостью находит воплощение как раз этот принцип диффузности и логической обратимости понятий. Иллюстрацией тут может быть, например, басня, где изображаются животные, говорящие, как люди, или стихотворение М. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...» Поэт рисует картины природы, воображаемые ...сосной, волею художника наделённой даром человеческой грёзы и любовно-эстетических переживаний. Ни в коем случае нельзя трактовать такое мышление как наивное и недисциплинированное. Мы имеем дело отнюдь не с примерами логического бессилия. Человеческий разум стремится понять ту или иную истину в её общезначимой актуальности. Для этого он и прибегает к помощи образных, то есть чувственных, ресурсов познания, доводя разумное и доразумное, природное и человеческое до полной неразличимости¹⁴. Мы сосредоточим внимание на рассмотрении внутренних механизмов этого синтеза.

ОНТОЛОГИЗМ И МИФОЛОГИЧНОСТЬ. Интеллигентский дискурс, о котором идёт речь, тесно связан с духовной атмосферой первой половины XIX века. Гегельянство и философия Шеллинга входили в состав мыслительных парадигм, свойственных русскому культурному контексту той эпохи. Эстетика и литературная критика испытывают притяжение и в то же время отталкивание от этих факторов¹⁵. На основе амбивалентного отношения к ним возникает такой феномен, как «органическая критика» Ап. Григорьева со всей оригинальностью и даже причудливостью её реакций на жизнь и искусство. Этому литературному учению трудно найти соответствующую параллель на Западе, хотя многими своими сторонами оно связано с философскими матрицами

европейской культуры. В случае с «органической критикой» оправдываются слова исследователя, писавшего, что, «попадая на русскую почву, эти модели, как правило, получают совсем другое наполнение, и в результате образуется нечто существенно новое, – непохожее ни на заимствованную культуру <...> ни на культуру реципиента»¹⁶.

Исходной категорией, на которой базируются построения Григорьева, необходимо признать «вещь», точнее, «вещность», включая сюда и рядом с ней стоящее «тело». Эти концепты залегают в основе «органических» представлений о жизни, искусстве и человеке. Несмотря на симпатии к романтизму, принципиально ослаблявшему в теории и художественном творчестве значимость соматических интуиций¹⁷, критик считает их роль фундаментальной в своей концепции и всячески это подчёркивает. Прежде чем развёртывать описание эстетической теории Григорьева, укажем, что отмеченная нами её особенность в литературоведении не вызывает должного интереса, поэтому своеобразие «органицизма» и связанного с ним дискурса до сих пор остаётся актуальной задачей в деле уяснения закономерностей русской литературно-критической мысли.¹⁸

Оригинальность Григорьева-теоретика не может быть понята без соотнесения его воззрений с философской эстетикой. Но здесь много сложных вопросов, решение которых требует специального исследования. В частности, необходимо прояснение степени репрезентативности учений Гегеля и Шеллинга об искусстве как романтических доктрин. Связь философских систем с теоретическими и художественными принципами ведущего когнитивного стиля конца XVIII – первой трети XIX в. далека от того, чтобы быть названной гармонической. В этом контексте позиция Григорьева также неоднозначна, но с Шеллингом у него схождения более широкие, нежели с Гегелем. Однако симпатии к автору «Философии искусства» не лишены элементов контр-суггестии. Мы обозначим лишь несколько точек согласия и разминовения критика с суждениями его европейских предшественников.

С Гегелем у «последнего романтика» мало общего. Рационалистический пафос «Эстетики» им отвергался, что называется, с порога. А та влюблённость в *тело и вещь*, которые составляют, по Григорьеву, главное в онтологии искусства, увеличивала дистанцию отчуждения. Перегруженность «органической» теории мотивами соматизма, прокламируемыми с удивительной настойчивостью, вступает в открытое противоречие с гегелевским пониманием искусства. Как известно, немецкий мыслитель уделял много внимания

гносеологическим проблемам творчества. Он не допускал идентификации образа с его материальной основой, утверждая, что, «хотя художественное произведение и не может обойтись без чувственного материала, он должен выступать лишь как оболочка и *видимость* чувственного»¹⁹.

В трудах Шеллинга многое покоряло Григорьева. От «Философии мифологии» поэт и критик был в неописуемом восторге. Идея целостности мира и искусства, воздвигнутая на основе их органической (вернее, «организменной») устроенности, мысль о тождестве того и другого – пункты сближения в строе мысли немца и русского. Но это – срединная область, зона пересечений их творческих результатов, смысловое содержание которых у каждого выглядело по-разному. В согласии с национальной философской традицией, Шеллинг направлял свои усилия на построение *системы*, тогда как у Григорьева (и тут он – подлинный романтик) мысль стремится к освобождению от деспотии заранее предписанной телеологичности.

Искусство – «органично», но у Шеллинга оно осознаётся в качестве «отображения»²⁰. Говоря о «тождестве», современный исследователь предупреждает, что эту дефиницию в сочинениях немецкого философа «не следует понимать формально, в том смысле, что одного нельзя отличить от другого <...> Не об этом речь. Речь идёт об органическом единстве противоположностей»²¹.

Теоретическая защита нераздельно-монолитного единства литературных произведений была сильна тем, что критик не устал подчёркивать их жизненную специфику. Мышление Григорьева не стремилось выделять эстетичность искусства в самостоятельную категорию. Казалось, что в этом не было необходимости, ибо внешняя действительность («жизнь»), воспроизводимая в творчестве, обладает качествами сквозного эстетизма. Таким образом, причина и её результат представлялись гомогенными и изоморфными явлениями. С позиций традиционной эстетики, а также поэтики, возвращенной в лоне риторико-классической рефлексии, отождествление жизни и искусства есть методологический нонсенс. Однако перед исследователем «органических» дискурсов открываются перспективы такого их анализа, который ещё не опробован в практике науковедческих штудий.

В «Философии искусства» Шеллинга подчёркивается отличие природы от художественных произведений – на том основании, что первая есть нерасчленённая гармония, а вторые воссозданы после её расчленения²². Этот тезис служит методологическим аргументом в пользу морфологического анализа искусства, что, впрочем, исторически свойственно немецкой эсте-

тике. Григорьев до болезненности остро реагировал на попытки «почастного» раздробления творческих созданий. Антипоэтологический пафос критика к настоящему времени уяснён, хотя проблему нельзя считать окончательно закрытой²³. Но последуем за мыслью Григорьева с надеждой понять её своеобразие.

Создатель «органического» учения был первым из русских эстетиков, у кого искусство базировано на предметно-вещественных интуициях. Н. Н. Страхов верно писал, что главная мысль этой доктрины «имеет чрезвычайную простоту и широту. Её можно назвать *смирением* перед предметами»²⁴. Понимание истинного смысла данной характеристики связано не с привычным тезисом об отражении искусством – действительности и не с тем, что при этом искусство остаётся самим собою. Тут необходимо думать о его структурном тождестве с действительностью. Ведь искусство, по Григорьеву, «есть, с одной стороны, органический продукт жизни, а с другой стороны, – его же органическое выражение» (2, 131). Критик, безусловно, понимает, что действительность – это ещё не искусство, однако, в последнем ничего, кроме действительности, он видеть не хочет. Дискурс «органического» типа возникает на почве его интереса к *онтологической* сущности явлений. Заметим, что мы имеем дело не с какой-то обеднённой и неплодной теорией, но с учением, где акценты расставлены на многообразии и богатстве чувственных моментов жизни, а не на чём-либо формальном, вроде проблем традиционной поэтики с её постулатами об идеях и формах их выраженности. Специфика творчества заключается в его «органической» материальности. Художественная деятельность, по Григорьеву, – «результат работы сил непосредственных, сил совершенно жизненных», и она всегда «несравненно шире захватом, чем какое бы то ни было сознание» (2, 143). Всё, что не находит своего формованного, физического, телесного воплощения, оказывается, по такой логике, миражом, иллюзией. «Для того, чтобы в мысль поверили, – пишет критик, – нужно, чтобы мысль приняла тело», то есть, «художественный образ»²⁵. Соматические интуиции в «органической критике» играют главенствующую роль. О литературном произведении у Григорьева читаем: «Творческое создание не есть мечта, мираж, оптический обман, оно есть действительный предмет, законно существующий, в себе самом носящий своё неотъемлемое право на существование»²⁶.

Критик, как видим, настаивает на предметном, материально-физическом представлении об искусстве. Ход его мысли таков: если жизнь и её формы

есть нечто органическое, природное, чувственное, вещественное, а искусство – продукт жизни, то и оно есть такая же чувственность, такое же тело, вещь или – любимое определение Григорьева – предмет. В этой своей материальности или предметности искусство оказывается всецело изоморфным жизни²⁷. Без всяких оговорок такой ход мысли теоретика мы можем назвать *мифологическим*. Именно в мифе смешиваются причина и следствие, представляя в диффузном тождестве.

Тут мы можем сколько угодно предаваться изобличениям Григорьева в наивности и ненаучности его логики, однако понимание проблемы не продвинется ни на шаг, если мы не поймём, что суждения критика не абсурдны, а даже, напротив, вполне здравы. Надо только помнить, что стремление преобразить *слово* в самую жизнь и тем самым пренебречь им – постоянная тема художественной литературы. Особенно характерно подобное стремление для поэтов, которые хотят видеть в творчестве не филологию и не собственно лингвистику, но – реальность во всём богатстве её телесно-вещественных, предметно-физических проявлений. Ведь не случайно люди зачитываются, например, такими стихами:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!

Чтоб из распахнутой страницы,
Как из открытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина²⁸.

Теоретические суждения, в которых смешиваются и структурно не различаются искусство и действительность, отождествляются «формы жизни» – с их эстетическим выражением, конечно же, исходят из идеи *подавленного*, никак о себе не заявляющего слова. Здесь важен не знак вещи, а сама вещь и её общежизненная специфика. Григорьев полагает, что искусство оперирует не словами и предложениями, а конкретно-чувственными образованиями – телами и предметами²⁹. Тут есть о чём подумать философам, историкам науки и исследователям дискурсов. Мы имеем дело с таким мышлением, которое утверждено не столько на словесно-речевых, сколько

на денотативных принципах интеллектуальной рефлексии. Не развивая этой темы, скажем лишь, что дискурс Григорьева тяготеет к так называемому *дориторическому* слову, которое подчинено и даже растворено в означаемой вещи и не помнит о себе как *логосе*. Критик черпает живительную энергию не в слове, а в его материальных аналогах, в телах и предметах, высказывая тем самым *пластическое* или *скульптурное* восприятие жизни и искусства. Но – пойдём дальше.

В эстетическом учении Григорьева речь идёт не просто о телах, вещах и предметах. Для теоретика и поэта в органическом мире, как и в формах, его воспроизводящих, нет ничего мёртвого. Всякая вещьность наделена внедренной в неё психичностью. В синкретизме материи и духа мыслитель видит феномен жизни и искусства. Всякая психичность выступает в отвердевшей, пластической форме; тождество антиномий, их «примирение» создаёт *одухотворённый соматизм* художественного творчества. Это – венец теоретических размышлений Григорьева. «Я ничего не искал и не ищу, – писал он, – как указать на тождество законов органического творчества в <...> явлениях мира психического (духовного) и соматического (материального)» (2, 116).

Идея нераздельного единства *живого тела* как основы и формы искусства утверждается в «органической критике» с целенаправленной настойчивостью. В процессе упорных размышлений над проблемой Григорьев стремится как можно доходчивее изложить свою мысль, не чураясь при этом стилистически опрощённых форм высказывания, таких, как, например: «Мы во всём стараемся ухватить и во многом уже ухватили живое тело <...>»³⁰ Для выражения важного в его глазах тезиса он мобилизует и риторические приёмы, образцом чего может служить следующая формулировка: «Только живое, только рождённое, только принявшее плоть и кровь живёт и действует»³¹. В необходимых случаях автор оригинальной теории творчества использует всем понятные и потому убедительные параллели и антитезы. Произведения искусства, разъясняет своим читателям критик, «рождены, как *рождены* вы сами, а не *сделаны*, как *сделаны* предметы вашей роскоши»³².

Совершенно очевидно, что дискурс Григорьева движется в русле синтетического единства рационалистических приёмов мысли и принципов её поэтического одушевления. Это-то и делает главную интуицию его построений – вещьность – не застывшей или окаменевшей, но – живой и источающей прямо-таки обольстительные признаки витальности. Тут уж нет места даже условным разделениям материального и идеального, психического и теле-

сного, органического и неорганического. Напротив, здесь всё пронизано токами диффузности. «Всё – во всём» – доминирующий тезис этой эстетической философии. Критик так и пишет: «Всё идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального» (2, 81). Да, это – подлинно чувственная теория, в которой идеальное явлено не только как телесно-вещественное, осязаемое, видимое, но и – обоняемое! Русская эстетика не знала такой самозабвенной отданности идее синтеза, с какой был предан ей Григорьев.

Стремясь дойти до последних глубин художественного творчества, критик мобилизует всё, что им было дотоле обдуманно, понято и выражено. Он приходит к результату, который формулируется кратко и ясно: содержание искусства есть «не пустая игра», «но душа и жизнь» (11, 28). Соотнесение этого утверждения Григорьева с тезисом о телесно-вещественной специфике искусства, о которой мы писали выше, заставляет сделать вывод о том, что вместилищем указанного живого (души) и длящегося во времени (жизни) только и могут быть тело, предмет, вещь. Если доводить сказанное до логического конца, то надо смело признать, что в функции вещности, которая одухотворена внедрёнными в неё «душой и жизнью», в «органической критике» выступает не что иное, как *человек*. Все дальнейшие размышления Григорьева вращаются вокруг этой ключевой проблемы. Художественное творчество, по его словам, «существует для души человеческой и выражает её вечную сущность» (там же).

Исторически случилось так, что духовное содержание искусства на известных этапах его развития манифестировалось именно в форме телесно данного человека. Это, как полагал А. В. Михайлов, – «отголосок «скульптурного мифа», т. е. <...> представления о статуе, скрывающей в себе таинственную жизнь <...> Как и многие иные представления, оно на пороге XIX в. сохраняет свою власть над умами и лишь позднее подвергается разрушительному воздействию силы «раз-очарования»³³. Так что «органическая критика» с её идеей скульптурного человека прочно укоренена в теоретическом и художественном опыте мировой и русской литературы³⁴.

При разборе изучаемой концепции надо держать в памяти то обстоятельство, что *живому* здесь придаётся ничуть не меньшее значение, чем *вещному*. Оно, это живое, расплавлено в материальных порах жизни и искусства, поэтому в бытийственном и теоретическом мире Григорьева нет ничего мёртвого, тут всё объято пафосом жизненного напора и взаимно проникающей связности. «Всё» есть живое тело, но высшая его форма – ан-

тропоморфна. Это положение – краеугольный камень учения Григорьева о характерологических типах, в которых находят реализацию так называемые *веяния* – духовно-витальные энергии, присущие каждой из исторических эпох. Но мы оставим обсуждение относящихся сюда проблем для других наших работ, здесь же скажем, что текучая диффузность живого и вещного – при главенствующей роли антропоморфного начала – прямо указывает на желание критика видеть в искусстве *вочеловеченное* бытие – во всём его богатстве и разнообразии. Известно ставшее знаменитым изречение Григорьева: «Пушкин – наше всё».

Идея мифологического синтеза – «всё – во всём» – прерогатива художественной, а не научной деятельности. Критик стремится уйти от чисто рационалистического стиля мышления. Как осуществляется его методологический идеал, мы видели³⁵. И хотя наш анализ ограничен рассмотрением лишь некоторых констант эстетического учения Григорьева, всё же сформулировать ряд важных выводов он позволяет.

ИТОГИ. Первым из них, несомненно, должен быть доказанный нами (1) тезис об изоморфности дискурса Григорьева и ментального контекста русской культуры, во всяком случае, одного из её пластов, в частности, «органического». Структура когнитивного стиля, описываемого в данной работе, (2) базируется на доминирующих интуициях тела и вещи, (3) пронизанных субстанцией всеохватывающего *живого*. Его глобальность в пределах означенного дискурса имеет свои последствия, ибо, если живое «характерно и для всего неживого, то есть всё неживое в конце концов есть живое <...> то мы не можем иначе назвать такую вещь, как мифом»³⁶. «Органическая критика» и есть не столько научная доктрина, сколько (4) теоретическая мифология искусства³⁷.

Бесспорно, Григорьев понимает, что жизнь есть жизнь, а творчество вполне самодостаточно, однако он исходит из допущения их тождества, не сосредоточивая внимания на проблеме специально эстетической выраженности жизни. Его мышление – (5) антипоэтологично. «Художество, – писал критик, – есть дело общее, жизненное <...>. Как же мы отнесёмся к нему с равнодушной техникой? – этого нельзя!» (2, 83). В искусстве, по Григорьеву, интересно не то, что делает его таковым, а то, что сближает эстетизированный мир с реальным, чем и объясняется (6) онтологичность «органической критики» как концептуальной теоретической модели³⁸. С особой яркостью

это выражается в антропоморфной философии *оплотнённого живого*, то есть (7) в теории скульптурного человека³⁹, образ которого можно воспринимать с позиций психологического своеобразия и характерологической типологии, но никак не в срезе формального анализа или чисто стилистической рефлексии. Для Григорьева важна красота живого тела, а не её конструктивные пружины. Подобное теоретическое мышление – (8) денотативно. Свою опору оно находит не в слове, а в том, что стоит за ним, что существует *до-* и *после* него. Так мы возвращается к начальному и завершительному пункту «органической критики», именно, к идее тела и вещи, залегающих в основании реального мира и искусства. Дискурс Григорьева, следовательно, демонстрирует (9) своё единство, покоящееся (10) на допущении тождества телесного и психического, живого и неживого, природного и антропологического. Естественно, что в трудах критика (11) эти интуиции вовлечены в процесс взаимного перехода «всего – во всё». Тем не менее (12), дискурс Григорьева – морфологичен, что только и может служить базой его научного анализа.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ

АП. ГРИГОРЬЕВА И СИМПТОМЫ

ЕЁ РАЗЛОЖЕНИЯ

История русской литературной критики, несмотря на некоторые уже имеющиеся работы об Ап. Григорьеве, до сих пор остаётся в долгу перед ним: она ещё весьма смутно представляет себе содержание, специфику и пафос «органической» концепции литературы. Всё это ей предстоит ещё выяснить.

В ранее опубликованных работах мы стремились наметить основную философско-эстетическую специфику теоретических воззрений Григорьева, совместив эти усилия с попыткой дать типологическую классификацию «органической критики»¹. Центральным пунктом последней мы считаем представления Григорьева об искусстве. Оригинальным моментом здесь является не только онтологизм «органического» учения, в силу чего искусство идентифицируется с жизнью и её формами. Прямым следствием такой «странности» теоретического мышления Григорьева было то, что в современной эстетике определяется как мифотворчество. Дело в том, что Григорьев, если уж он берётся рассуждать о художественном произведении, то непременно говорит о нём как о пластически формованном и живом теле. Григорьев-поэт решительно не хочет мыслить абстрактно-логически. Все его размышления об искусстве построены на безоглядном доверии к образу, к его чувственной красоте и, что самое главное, к его жизненной достоверности. И если бы мы всецело последовали за такой эстетической теорией, то мы тем самым упразднили бы всякую возможность рационалистического постижения искусства не как жизни, но как её духовно-творческой модели. В случае нашего оболыщения «органической критикой» искусство перестало бы быть искусством: ведь если мы «всерьёз станем думать, что муравьи и стрекозы

говорят человеческим голосом и что им на самом деле свойственны личные моральные и общественные признаки, то наша басня уже перестанет быть басней, а станет самым настоящим мифом»². Именно такого рода теоретическая мифология и лежит в основе эстетической философии Григорьева. Это мифотворчество, заставляющее «органическую критику» одухотворять художественный образ и отождествлять его с жизненной материальной предметностью, вызывалась весьма своеобразным стилем мышления, который так характерен для творческой индивидуальности критика. Стиль этот есть причина и зеркало глубочайших противоречий, логических парадоксов и, как может порой казаться, несообразностей в рассуждениях Григорьева. В науке о литературе он всегда порождал реакцию одного порядка – иронию и недоумение, досаду и негодование или откровенный смех. Задача заключается в том, чтобы разобраться в этих «несообразностях» и дать им вполне научное обоснование.

Существенной особенностью всего мифотворческого стиля мышления Григорьева, базирующегося на методологическом принципе «всё – во всём», следует признать текучесть тех категорий, которыми оперирует критик. Онтологическое и экзистенциальное понимание искусства, о чём у нас говорилось в указанных работах, ведёт «последнего романтика» к тому, что он не отличает духовное от материального, онтологическую предметность от эстетического. Для него искусство пронизано живым жизненным содержанием, а жизнь насыщена впрессованной в неё эстетикой, извечной прелестью живого и пластикой телесно-предметной красоты. Мы знаем, что искусство, по Григорьеву, есть продукт «органической» жизни и её же «органическое» выражение, и чтобы представить истинное содержание этих и подобных рассуждений критика, нужно уловить и понять постоянно присутствующий в них момент *текучести, перелива и перехода* жизни в искусство, а искусства – в жизнь. С точки зрения современного абстрактно-логического мышления здесь у Григорьева господствует совершенно невероятная логика или нет вообще никакой логики. Однако она всё же есть, но логика эта – мифологическая. И вот с этой-то логикой критик заходит весьма далеко. Мало того, что он мирится с наползанием, нагромождением категории бытия на понятие об искусстве, он, как нами установлено, преподносит жизнь и произведение искусства как некое характерологическое целое, то есть, попросту говоря, как человеческий характер или, что то же самое, психологический тип. Но этот тип, конечно, не только психология, но и тело, эстетизированное тело –

художественный образ. Телесно-вещественный и живой образ не отделён от живого и материального мира, но, напротив, соединён, спаян с ним и явлен в окружении и форме этого мира. Мы, конечно, можем выделить его в гуще самовоспроизведённой в искусстве мировой субстанции, но отделить образ от живой телесности окружающей и пронизывающей его жизни невозможно. Поэтому, погружаясь в теоретические глубины «органической критики», мы уже и не знаем, где тут жизнь, а где тут её эстетическая оформленность. Одно здесь насыщено другим и явлено не только само по себе, но и имеет инобытие в форме другого. Это, конечно же, оборотническая логика и мифологическое истолкование искусства как нераздельной целостности, базирующейся на неотрывности эстетических форм от отражаемой ими жизни. Такая логика не допускает какой-либо «разорванности» бытия и воспроизводящего его сознания.

Таким образом, анализ «органической критики» показывает, что многие её сущностные, наиважнейшие понятия и категории – такие, как действительность – жизнь, искусство, художественный образ и др. – не имеют строго определённых логических границ и очертаний, они как бы тонут и растворяются друг в друге – с тем, чтобы затем возникнуть вновь и вновь же приобрести, но теперь уже отчуждённое от себя инобытие. Эта ярко выраженная особенность мышления Григорьева заставляет назвать весь его стиль *сущностно-текучим* или *понятийно-диффузным*. Последующее изучение «органической критики» следует вести с учётом этой характернейшей её черты.

С именем Григорьева прочно связывается нетерпимое отношение к поэтике как науке. И это – в эпоху растущей популярности позитивизма с его структурно-морфологическим методом и ненасытным стремлением всё расчленять и классифицировать! Диффузная целостность творческой мысли Григорьева, сливавшая в нераздельное единство искусство и жизнь, не допускала не только автономно-художественного восприятия произведений литературы, но и с негодованием отрицала всякий морфологизм в подходе к искусству, ибо, как писал критик, «сущность искусства раскрылась нам так, что не подлежит <...> суду чистой техники»³. Современное теоретическое литературоведение может хорошо объяснить эту оппозицию Григорьева и неприятие им поэтики. «Для тех, кто создавал миф, – пишет, например, М. И. Стеблин-Каменский, – он был объективной действительностью и, следовательно, не мог быть ни аллегорией, ни наукой, ни архетипом, ни структурой»⁴. Григорьев хочет восчувствовать произведение изнутри,

а не быть вне его, восхищаться искусством из его прекрасных недровых глубин, а не наблюдать их со стороны; он хочет ощущать не *сделанность*, но *живорождённость* произведений. Восторг перед искусством гениальных мастеров выражается у Григорьева ярко и патетично, но критик остаётся возвышенно слепым к пружинам и строительным материалам столь восхищающей его красоты. Искусству, чтобы быть искусством, необходимо иметь жизненно убедительное содержание. Но для того, чтобы в него «поверили, нужно, чтобы мысль приняла тело». Однако «мысль не может принять тела, если она не рождена, а сделана <...> Мысль, сделанная по частям, подобна Гомункулусу Вагнера» (с. 202–203). В искусстве Григорьев видит логику, но только в её жизненном смысле и потому понимает её как мифологию. Для него творчество – это «живой фокус высших законов самой жизни» (с. 205). В глазах «органической» эстетики логика без мифологии ничего не стоит, поэтому «значение критики, как одной из жизненных сил <...> совершенно несовместимо с понятием о чисто технических задачах» (там же).

Итак, очевидно, что в «органической критике» мы имеем дело с синкретическим мышлением. Мы бы даже сформулировали эту мысль более резко: здесь мы сталкиваемся с поразительной слепотой и презрением со стороны Григорьева к собственно литературной стороне художественных произведений. Его не интересует ни их структура, ни отдельно от «жизненно-художественного» целого (выражение Григорьева – *В. Р.*) взятые элементы – сюжет, язык, стиль, композиция и т. п. Григорьев не может согласиться с тем, чтобы критика взяла на вооружение морфологический метод. Напротив, он добивается возможно максимальной, возможно полной идентификации жизни, искусства и изучающего их знания. Эти его устремления являются закономерным следствием понятийно-диффузного или сущностно-текучего стиля мышления, о котором велась речь выше. Однако сколь прочен и последователен этот стиль?

Надо сказать, что создание «органической критики» потребовало от Григорьева огромного интеллектуального напряжения. И далеко не всегда и не везде его творческий гений мог оставаться цельным и не впадать в противоречие с самим собой. Часто отмечаемое исследователями отсутствие системности в его суждениях, хотя и нуждается в серьёзных уточнениях, всё же остаётся в силе. Правда, необходимо отметить, что обычно противоречия пытаются обнаружить в историко-литературных характеристиках и высказываниях Григорьева, тогда как специфические парадоксы «органической критики» нужно

искать в её изначальных моментах. Мы имеем в виду своеобразную сшибку понятийно-диффузного стиля с попытками Григорьева решать проблемы поэтики с учётом структурности и морфологичности искусства.

В статьях критика мы найдём многочисленные указания не только на то, что искусство есть самовоспроизведённость мирового тела жизни. Без всякого смущения тут же у него утверждается и другое, а именно, что искусство «всегда остаётся тем же, чем предназначено быть на земле, то есть идеальным отражением жизни» (с. 201), что оно «не есть копия» последней и «не есть также её замена» (с. 140).

Несомненно, критик демонстрирует здесь дифференцированное восприятие проблемы: ведь он чётко отделяет «формы жизни» от их эстетического отражения. Он говорит, далее, о несводимости искусства к жизни, а также о невозможности и ненужности замены одного другим. Следовательно, речь идёт здесь об *изолированности* искусства как идеального отражения жизни от её материальной основы. А чтобы уж у нас не было никаких сомнений на этот счёт, приведём высказывание критика, где он прямо говорит, что «не всё реальное есть идеальное», «и в этом-то суть различия» форм художественного отражения от пантеистически одухотворяемой действительности (с. 202). Энергия мысли в этом направлении у Григорьева столь велика, что он категорически отвергает «взгляд на искусство, как на нечто жизни подчинённое, дагерротипно-бессмысленно отражающее жизнь» (с. 334).

Во всех этих высказываниях критика с полным основанием можно усмотреть теоретическую фиксацию того, что в современном литературоведении определяется как *условность* искусства, уводящая его от тождества с «формами жизни». В тех пределах, в каких можно говорить о всех этих и подобных отклонениях Григорьева от понятийно-диффузного стиля, есть реальная возможность усматривать также и мысль об *иррелевантности* искусства, потому что фигурирующее здесь идеальное никак нельзя признать телесно-вещественным и живым бытием. Идеальное тут не связано ни своей сущностью, ни спецификой с чувственностью отражаемого мира. Оно имеет собственную структуру, перспективно углублённую присущим только ему эстетическим содержанием. У истинного художника, пишет Григорьев, образы «рельефны, но не до такой степени, чтобы прыгать из рам; за ними есть ещё что-то, что зовёт нас к бесконечному, что их самих связывает незримой связью с бесконечным» (с. 12). Иначе говоря, художественное (идеальное) всегда выступает как нечто большее, чем его образная форма, то есть речь

тут ведётся об одном из существенных семантических свойств искусства – о его *символизме*.

Отделённость творческих произведений от их жизненной основы усилена Григорьевым подчёркиванием вершинности искусства в иерархии человеческих ценностей, ибо из них «оно есть наилучшее, наивысшее, наиправейшее, наипровидящее» (с. 159). Искусство, следовательно, не сопоставимо ни с чем иным, оно сопоставимо только с самим собой. Поэтому оно и не сводимо ни на что иное, кроме как на самое же искусство. Этот его *имманентизм* обусловлен, конечно же, не жизнью, а тем *идеалом*, учение о котором широко представлено в «органической критике». Искусство, по Григорьеву, заряжено огромным содержанием, которое всегда *идеально* в том смысле, что оно есть высшая истина и этика, высшая форма добра и блага, а также высшая красота. Все эти ценности понимаются Григорьевым в их извечной естественности, поэтому искусство у него всегда «требует *правды* и всюду вносит свет правды» (с. 177), являясь, таким образом, интеллектуально-творческим медиумом, который имеет *хранительное* значение «в отношении к жизни и её высшим нравственным началам» (с. 160). Смело можно сказать, что Григорьев развивает здесь плодотворную мысль о том, что искусство, выражаясь современным научным языком, можно представить как *идеально указующую эстетическую модель* действительности. Эта указующая энергия искусства сопрягается у Григорьева не только с «новым словом», привносимым талантливым художественным произведением, но и с его воздействием на жизнь (с. 50), почему искусство прямо и называется критиком и как *слово*, и как *дело* (с. 9). Современное литературоведение, весьма активно развивает подобные идеи, помогающие понять суггестивное содержание художественного творчества и его социально-специфическую функциональность. Нужно ли говорить о том, что сама постановка подобной проблематики возможна лишь при условии её дифференцированного теоретического восприятия. Насквозь синкретическому, понятийно-диффузному мышлению задача такого рода была бы не по плечу.

Очевидным отказом Григорьева от привычных для него принципов мышления можно считать и «почастное», раздельно-морфологическое восприятия проблемы творческой индивидуальности писателя. Так, в статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» критик пишет, что оригинальность художественного облика драматурга складывается из 1) содержательного своеобразия его произведений; 2) «новости отношения

автора к изображаемому им быту и выводимым лицам»; критиком указывается также 3) новаторство «манеры изображения» и 4) богатство языка «в его цветистости, особенности!» (с. 114). Всё это как раз те морфологические элементы художественных произведений, изучением которых занимается один из разделов литературоведения, а именно – поэтика, столь презируемая Григорьевым. Заметим, что некоторые из категорий поэтики, в частности, та из них, которая сейчас именуется «образом автора» или в самых поздних по времени работах – «формой авторского присутствия в произведении», сильно занимала критика. Ведущим тезисом его статей было положение о том, что «художник всегда выражает в творении внутреннее бытие своё» (с. 189). Бесспорно, эта теоретическая посылка противоречила «смиренческому» пафосу «органической критики», стремившейся растворить индивидуальность писателя в материальной предметности бытия. Подобных отступлений от теоретических канонов у Григорьева много. И если даже он и не занимается специальным изучением морфологических аспектов искусства, то его научная память отлично знает такую эстетическую категорию, как *мера* (с. 178); не теряет из виду классификацию искусств, произведённую в своё время Лессингом (с. 138); оперирует понятием о родовых и жанровых образованиях (суждения критика об эпосе, лиризме, трагедии, комедии и проч., с. 201). Тут же найдём и вполне смелые для Григорьева высказывания об исторической динамике художественных форм, их изменчивом и прихотливом переосмысливании в различные эпохи. Критик, – говорит он, – «должен идти таким путём <...> что обязан помнить, как технические требования, требования вкуса в разные эпохи изменялись, как многое, что современники считали у великих мастеров ошибками, потомки признали за достоинство, и наоборот» (с. 205).

Таким образом, внимание к конструктивной стороне искусства не чуждо «органической критике». И эта тенденция заявлена Григорьевым вполне внятно и выразительно, хотя в различных случаях выявлена она по-разному: в одних – чётко, в других сдержанно, а иной раз оказывается и вовсе подавленной совсем другим стилем мышления. При всём этом Григорьев успевает придти к мысли о необходимости отличать критику искусства и её задачи от самого искусства. «Одно, – пишет он, – есть отражение идеального, другое – разъяснение отражения» (с. 229). Этот вывод был пределом тех возможностей, которыми обладали дифференцирующие тенденции в мышлении Григорьева, и объективный исследователь обязан это фиксировать. Однако тут же он должен отметить и неразви-

тость этих тенденций, их малую разрешающую способность. Бесспорно, структурно-морфологические наблюдения не были системными и не имели в «органической критике» программного содержания. Они размывали некоторые звенья мифотворческой теории искусства, но её основной корпус оставался для них всё-таки непроницаемым. Поэтому мы, вероятно, будем правы, если указанные противоречия не назовём ужасными и имеющими для эстетической теории Григорьева катастрофические последствия, а расценим их как всего лишь симптомы разложения понятийно-диффузного стиля, которому будет суждено пережить как торжество, так и крушение в позднейших теоретико-литературных продолжениях «органической критики»...

НОВАЯ «ОРГАНИЧЕСКАЯ» ПОЭТИКА: ОПЫТ СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ

ОТЕРМИНЕ. Термин, вынесенный в заглавие статьи, принадлежит её автору и в настоящее время далёк от широкого применения – не потому, что неудачен, а потому, что явление, им обозначаемое, до сих пор не осознано в качестве важного и творчески интересного эпизода русской теоретико-литературной мысли. Несмотря на известные достижения в исследовании темы¹, всё же её многоаспектность не прояснена. Основная масса филологов ничего, кроме всем ненавистой вульгарной социологии, в этом наследии не усматривает и, естественно, не изучает.

В нашей работе речь пойдёт о литературных теориях, генетически связанных с критикой и эстетикой Ап. Григорьева и входящих в так называемый «органический» пласт русской культуры². Мы будем довольствоваться рассмотрением литературных систем В. Ф. Переверзева, В. М. Фриче и П. Н. Сакулина. Доля «органицизма» у каждого из них – различна, что указывает не только на индивидуально-творческую специфику их мышления, но и на драматические разногласия в одном из направлений в науке о литературе XX столетия.

«Органическая» методология претерпевала историческую эволюцию, часто отказываясь от некогда принятых терминов и формул, заменяя их более конкретным и прагматическим языком науки, отвечавшим когнитивному стилю той или иной эпохи. При всём этом концептуальный состав «органических» систем сумел сохранить свои типологические признаки.

Методологические разминования учёных порождали необычайно сложную ауру, царившую внутри этого сообщества. Тем не менее, мы считаем

правомерным объединить господствовавшие в нём идеи – в одном термине: «новая „органическая“ поэтика».

ДОРИТОРИЧЕСКИЙ ТИП МЫШЛЕНИЯ. По правде говоря, термин «поэтика», применяемый к «органическим» теориям, не является в должной мере строгим. Забота об изучении собственно языковой структуры произведений, их композиции и вообще комбинаторной стороны художественной литературы не входит в горизонты сознания, ориентированного не на логосную, а на какую-то иную специфику творчества. Поэтологические штудии здесь не в чести. Как мы помним, ещё Ап. Григорьев с максимальной возможной определённости высказал отрицательное отношение к «технической» области искусства. В этой позиции критика не нужно усматривать какую-то антинаучность, напротив, необходимо отдать должное его «взгляду, ищущему, как выражался А. В. Михайлов, неущербной целокупности сущего»³, в том числе и в художественных произведениях. Было бы опрометчивым и утверждение, в соответствии с которым «органические» теории литературы вообще не способны к морфологическому восприятию искусства. На деле всё обстоит иначе. Художественное произведение осмысливается «органиками» не только в виде целостности, к чему стремится всякое серьёзное эстетическое учение, но и в аспекте его составности, почему никто из них не вознамерился бы оспаривать тезиса о том, что «структуры поэтики пронизывают собою всю культуру»⁴. Учитывая своеобразное понимание поэтики Переверзевым и его коллегами, а также то обстоятельство, что ныне этот термин употребляется применительно к невероятному множеству предметов и явлений, было бы излишним пуризмом упрекать давних литературоведов в отвержении структурного и морфологического методов изучения литературы. Но в чём отличие «органического» подхода к искусству от классической традиции?

Сразу же скажем, что новая поэтика усматривает в строении искусства лишь жизнеподобную архитектонику, а *не текст* в его специально-конструктивном развёртывании. Вероятно, это требует пояснений.

Что мы видим и выделяем в жизни, если хотим что-то узнать о ней? В первую очередь, мы обращаем внимание на *человека*, его страсти и поведение, следим за творческой или служебной карьерой нашего героя, стремимся рассмотреть его бытовой антураж, будь то убогая комнатка с протекающей крышей или богатый дом с блеском роскоши и уютом.

Изучая судьбы писателя и его персонажей, мы знакомимся с их биографией, финансовым положением, болезнями, а иногда и пороками, однако не возводим эти факты в ранг каузальных или специфических особенностей художественного творчества, понимая, сколь рискованны подобные методологические приёмы. Но вот «органическая» поэтика новейшего времени упорно размышляет над бытийственными основами искусства и часто ставит последнее в прямую зависимость от экономической стороны жизни, благополучия или болезни литератора. Главной идеей Переверзева была онтологическая трактовка творчества, отчего произведение преподносилось им как вполне конкретное, образно данное «бытие»⁵, особенность которого состоит в том, что оно само себя строит и не разделяется на субъект и объект. В литературоведении этот пункт эстетической теории Переверзева не осмыслен. В наше время очевидна актуальность как проблемы процессуальности произведения и стиля, так и имманентность их становления, охватывающего целостную нераздельность возникающего художественного феномена. Но тут необходимо сказать о такой эксплуатации «органиками» ресурсов «здорового смысла», которая заслоняет иные, в частности, специально-филологические подходы к искусству. Бытийственные и даже просто обывательские аргументы, используемые Переверзевым и его коллегами при анализе творчества, предстают в их глазах как доказательства, обладающие объяснительной силой. У Фриче обольщение таким дискурсом порою влечёт за собой курьёзные выводы. В одном из его исследовательских сочинений читаем: «Эта сумрачная фантастика (в духе романов «тайн и ужаса») <...> объясняется тем, что Гофман злоупотреблял вином и писал часто свои произведения в ненормальном состоянии: когда перед смертью ввиду болезни ему было запрещено пить, он писал рассказы, в которых нет ничего страшного и кошмарного»⁶.

Об «органических» теориях литературы в своё время, особенно в конце 1920-х годов, было написано множество статей и книг, отличавшихся злобным тоном и поразительно низким уровнем анализа. Нам необходимо специально продумать логические следствия общежизненной рецепции искусства. Начнём с общих замечаний.

В историко-культурном плане тут следует указать на известную новизну экзистенциального подхода к произведениям художественного творчества. Эта идеология имеет русскую научную традицию, причём весьма давнюю. Самый *извив* «органической» мысли – глубоко русский, что, разумеется, не

мешает ей быть связанной с европейским научным контекстом. Очевидно и то, что новая «органическая» поэтика – плод теоретических поисков, характерных для иступленно-творческой атмосферы Серебряного века. Скажем, наконец, и о том, что с этой поэтикой мы вступаем в область отталкивания от канонов риторико-классической традиции.

В самом деле, со времён Аристотеля литературное искусство трактуется как творчество *идей* и *форм*. Что же касается *слова*, то *логосность* произведения – аксиома для всякого теоретически грамотного рассуждения о жанрах и стилях.

Совсем иной взгляд на этот комплекс проблем у «органиков». В их теориях нет, собственно, никакой филологии. Привычные воззрения, например, на стиль здесь подавляются иным его пониманием, о чём прямо и пишется Переверзевым: «<...> погружаться <...> в созерцание формальных элементов произведения – значит возвращаться к блаженной памяти семинарской риторике и пиитике»⁷.

Итак, изучать литературу, пренебрегая её имманентными качествами, усматривать в ней лишь общежизненные признаки и не проявлять интереса к тому, «как она сделана»...

Первой реакцией на этот «манифест» может быть мысль о его антиформалистической направленности. Но сказать так – значит не сказать ничего нового. Попытаемся уяснить не историко-научную сторону дела, а внутренний пафос «органического» восприятия искусства, в чём нам поможет К. Леви-Стросс с его идеей о «неприручённом мышлении», которое стремится познать тот или иной предмет через своеобразные зеркала сознания. Учёный прибегает к примеру, где упомянутые зеркала как бы закреплены в комнате на противоположных стенах и отражаются друг в друге. Так одно постигается посредством его подобия другому. Такую логику можно определить как аналогическое мышление⁸.

Когнитивный стиль «органиков» во многом напоминает «неприручённую мысль», которая весьма остро схватывает жизнеподобие искусства, но слабо, а то и вообще никак не реагирует на его структурное своеобразие. Антипоэтологизм теоретиков – один из принципов их рефлексии над «художественным творением» (М. Хайдеггер). Эта методологическая особенность указывает не только на отторженность от аристотелевской парадигмы, но и на внутреннюю специфику описываемого мышления, которое, по словам современного исследователя, «не мыслит о самом себе»⁹, то есть не обладает режиссурой

собственного ментального поведения и потому не отделяет себя от *тел и вещей* как составных элементов мира. П. Рикер, вслед за К. Леви-Строссом, именует подобное мышление *диким* или *дикарским*¹⁰. У нас нет необходимости заимствовать данные термины. Литературоведение располагает достаточными ресурсами, чтобы обозначить зафиксированное явление в формах собственного языка. Это значит, что мы обязаны вспомнить, каково отношение *вещи* и *знака* в текстах, где мышление и выражающее его слово не осознают сами себя. Такой тип высказывания встречается, можно сказать, повседневно и на каждом шагу, особенно в бытовых разговорах. Слово в них не заботится о том, чтобы выглядеть *должным образом* – особенно для чужого слуха. Оно растворено в том, что стоит за ним и пребывает *вне* его. *Денотот* здесь важнее, нежели слово, у которого отнята манифестирующая функция. «Органики» следуют стилю именно денотативного мышления. В системе литературоведческого языка этот стиль с полным основанием можно назвать *дориторическим* и потому «неприручённым» законами поэтик, будь они античными или любыми другими исторически известными трактатами и сводами правил, касающихся вопросов литературной техники¹¹.

МИФОЛОГИЧНОСТЬ И ЖИЗНЕУСТРОИТЕЛЬНЫЕ ИНТЕНЦИИ. Вышесказанное определяет качественное своеобразие эстетических теорий «органического» типа, в частности, концепции стиля. Если мышление имеет дело лишь с денотативным уровнем художественного творчества, то это значит, что *слово* здесь есть *миф*, потому что логосность растворена в предметности и, в сущности, ничем не заявляет о себе как *знак* вещи. В этом случае когнитивный процесс осуществляется в системе внесловесных представлений – о чём бы то ни было, в том числе и о литературе¹².

Мифологичность «органического» мышления усилена тем, что всякую вещьность оно воспринимает в её витальности, то есть в форме отелесненного *живого*. Тут идёт речь об одухотворённой материальности, мыслимой в её тотальной распространённости, что на научном языке Переверзева называется *бытием*, находящим адекватное продолжение в искусстве, в котором, кроме этого, нет ничего иного. Литературное произведение трактуется «органически»: оно есть «тело, своеобразно организованное, с своеобразно организованной психологией», и его нужно воспринимать «как активное бытие, выражение которого складывается из материальных элементов и объективно данных образов»¹³.

Приведённые высказывания теоретика достойны углублённых и иностранных комментариев, но мы подчеркнём лишь главное: *живое*, за счёт которого одухотворяется всякое тело, – антропоморфно. Иначе говоря, в диффузной сплетённости живого и неживого участвует не что иное, как *человеческое* тело или живая статуя, скульптура, являющаяся телеологическим принципом произведения и его стиля. Такой ход мысли «органиков» отделяет их эстетические построения от традиционной, рационалистической философии искусства. Тем не менее, мы утверждаем высокую ценность «органических» систем в области литературоведения, имея в виду то обстоятельство, что все они типологически совпадают или находятся в пересечениях с предметно-пластической эстетикой античности, где материя одухотворялась и наполнялась «бесконечным, всепронизывающим и всесозидающим» содержанием¹⁴.

При конкретном анализе эстетических построений Переверзева и Фриче исследователь обязан выделить концепты, характерные как для указанных систем, так и вообще для научной ситуации первой трети XX в. Это – уже названные нами категории *тела*, *вещи* и *бытия*. Как в русской, так и в западной гуманитарной науке они подвергаются глубокому осмыслению – и сами по себе, и в срезе их целостного единства. Говорят и пишут о картине мира в связи с человеком и его соматической спецификой (П. А. Флоренский с идеей «органопроекции», М. Хайдеггер с указанием на антропоморфную телеологичность бытия)¹⁵. «Органики» с их экзистенциально заострённым и образным мышлением претворяют эпохально значимые идеи в литературные теории, в которых пульсирует энергия мифа как символа реальности. В самом деле, что может быть достовернее тела и вещи? И что может быть убедительнее мысли о том, что заполненное ими пространство и есть бытие? Невозможно отрицать и то, что всякая материальность – живая и неживая – покоряет пространство, а в границах цивилизации – окультуривает его. Вот почему, со времён Гегеля, началом истории искусства полагалась архитектура. Возведение пирамид фараонов, дворцов и строительство жилищ можно рассматривать как создание культурного «текста», сопоставимого, по словам современного исследователя, «с текстами, описывающими процесс создания мира»¹⁶. Теория стиля, выдвинутая «органиками», как раз и несёт в себе идею не филологии, а – мироустройства. Переверзев, например, прямо говорит о стиле как здании, постройке, хоромаш, комфорте, то есть трактует его в качестве материальных форм, в которых протекает жизнь человека.

О русском литературном процессе 1830-х гг. учёный пишет: «Старина в руках исторических романистов является материалом, из которого строится здание, удобное для жилья в настоящем. Каждый старается воздвигнуть из обломков старины постройку, в которой комфортабельно мог расположиться и чувствовать себя привольно человек его класса»¹⁷. Все суждения о стиле как телесно-вещественной образности и целостности, достигаемой за счёт структурного единодержавия социально-психологического типа (персонажа или характера), переводятся теоретиком в план экзистенциальных значений. Он пишет, что стиль как материальная форма зависит от того, «какой тип общественного человека» вселяется «хозяином в хоромы». Иначе говоря, «для понимания сущности и особенностей <...> стиля чрезвычайно важно знать, для кого строилось здание <...> и кто расположился в нём жить»¹⁸.

Если для Переверзева исходной точкой стиля является пространство, куда входят *дом, постройки* и в них живущие люди, то *orbis terrarum* Фриче значительно масштабнее. На протяжении профессиональной карьеры учёного привлекало пространство не столько частной жизни и классовых сообществ литературных персонажей, сколько приволье вселенского круга с устоями царского и княжеского быта, с перспективой роскошных пейзажей и урбанистической сутолоки ХХ в. Массивные здания, грандиозные площади и вокзалы с их индустриальными конструкциями – вот что входит в материю жизненно-эстетического стиля, например, буржуазной стадии общественного развития. Энергетическая мощь вещи здесь столь велика, что она вытесняет традиционное миметическое искусство, что, в конце концов, сулит его окончательную гибель¹⁹. Там, в открывающейся после нас бездне истории, человек упразднит мир образов и превратит их в обустроенную среду обитания. Эстетизм предметного окружения не исчезнет, но будет реализован в ключе прагматики и комфорта. Таким способом украшенный мир позволит организовать жизнь, одобренную пряным гедонизмом, дающим антропоморфному телу всё, что оно пожелает. Не напоминает ли такая философия что-то из «нашей современности»? И не побуждают ли суждения Фриче продумать их с позиций культурологов, имеющих дело со сбывающейся утопией? Что же касается финальной части литературной теории Переверзева, то она вбирает в себя трагические и светлые экзистенциальные мотивы. Всякий стиль переживает у него стадию возникновения, мужания и роста, после чего разделяет участь всего смертного. А вот на его-то «обломках» возводится стиль новой формации – такой же телесно и вещественно мощный и столь же эстети-

чески выразительный. Очевидно, что как бы ни отличались «органические» теории друг от друга, все они базируются на идее стиля, данного в форме архитектурно-скульптурного ансамбля с исторически своеобразной судьбой его эстетической целостности. Ясно также, что подобные концепции вырастают на основе денотативного мышления, которое пренебрегает логосной выразительностью художественного содержания. Взамен комбинаторно и семантически активной лексики мы имеем дело с *подавленным* словом, не осознающим себя и потому не мыслящим о себе и своём месте в тексте. Другие теоретические ориентиры мы находим в литературно-эстетической системе П. Н. Сакулина.

САМО СЕБЯ МЫСЛЯЩЕЕ СЛОВО. В построениях филолога «организмизм» представлен в «дозированной» форме, распространяясь лишь на методологический уровень литературного учения, где рассматриваются вопросы генезиса художественного произведения. Оно возникает как эманация социально-экономической реальности, несёт в себе её онтологические черты, а дальше... Дальше мысль Сакулина уходит за пределы дориторического сознания. Нам доводилось писать об интеллектуальных модуляциях исследователя, о движении его к пониманию логосной сущности творчества²⁰. Однако филологическая проблематика концептуальных трудов Сакулина изучена фрагментарно.

Несомненно, что иерархическая система понятий, облечённая в форму теории стиля, позволила учёному актуализировать значение творческой индивидуальности писателя как носителя слова, *не подавленного* энергией денотата, а – другого: слова, воспитанного великой традицией морально-риторической культуры, как называл этот феномен А. В. Михайлов²¹. Когнитивная интенция Сакулина состояла в том, что слово воспринималось им не столько в синкретическом и слепом единстве с вещью, сколько в его знаково-символической сущности. Это давало возможность 1) отвлечения стиля от его бытийственной основы, а содержание литературы 2) трактовать как идейно и эмоционально заряженный творческий мир, находящийся в сложных и «ветвистых» отношениях с *выразительным* уровнем художественного произведения. Так Сакулин отделил слово от поглощавшего его денотата, утвердил *идею* в качестве поэтологического конструкта искусства (вспомним этот термин У. Р. Фохта, которым филолог часто пользовался в устных беседах и дискуссиях).

Достигнув ступени имманентного анализа стиля, учёный даёт следующее определение одной из основных литературоведческих категорий: «Стиль есть совокупность тех *особенностей*, какими одна форма отличается от другой, ей аналогичной»²². При этом подчёркивается *телеологичность* формы и «со-организованное соединение образующих её элементов»²³.

Связность слова, входящего в стиль, с поэтологическим уровнем выразительности позволила исследователю взглянуть на произведение в срезе его целостности. В то же время, что должно быть принципиально отмечено, Сакулин возражал «против технологически-формального сужения предмета» теоретической и исторической поэтики²⁴. Конечно, этот жест был направлен против идеологии морфологической школы, но опять-таки мы вынуждены сказать, что, с высоты современного знания истории литературоведения, главное состоит не в полемике по поводу элементарных вопросов, а в трактовке Сакулиным слова, которое воспринимается им в качестве *логоса*, наделённого свойством *самопонимания*, то есть осмысления самого себя, своего места в мире, в эстетическом высказывании и в системе связанных с этим высказыванием стилистических функций²⁵. Слово, о котором мы тут говорим, обладает умением видеть и оценивать себя *со стороны*, из некоего надтекстового пространства, корректировать своё нарративное поведение и даже ориентировать исследователя, «на какие основные элементы художественного стиля нужно обращать внимание»²⁶. Вслед за А. Ф. Лосевым, данный тип слова мы называем рефлекторным.

Опора на логосность эстетического высказывания, подчёркивание мыслительной активности слова и его предрасположенности к режиссуре собственной роли в замысле и стиле произведения – всё это обосновывало размышления Сакулина о креативных возможностях языка художественной литературы. В теоретическом исследовании «Основы классической поэтики» филолог подвергает специальному анализу «Риторики» М. Ломоносова и А. Мерзлякова. Он стремится обнаружить, за счёт каких средств выразительности в искусстве достигается синтез содержания и формы. Обращение Сакулина к трактатам своих предшественников объясняется и тем, что «риторика учит приёмам оптимизации развёртывания художественного содержания, давая весьма конкретные рекомендации семантического характера»²⁷. Так исследователь открыл область семасиологии стиля, где он продумывает такие вопросы, как семантическое уплотнение содержания, его «сгущение» и «расширение». Предметом изучения у Сакулина становятся уровни текста с разным ритмом процессуальности, с «замедлением» или «убыстрением»

его движения²⁸. Такую изошрённую рефлексию над текстом далеко не всегда можно встретить и у современных филологов. Существенно и то, что хорошо дифференцированное восприятие стилиевой структуры позволяет видеть её, как он выражался, *принципы*, в которых мы усматриваем методологические энергии литературной эйдологии²⁹.

Целеустремлённый интерес к риторическим основам творчества, конечно же, не означает какой-то симпатии учёного к нормативной поэтике. Риторика занимала его как элемент фундаментальной специфики литературы. Ведь риторичность стилей мирового искусства – очевидна, разнообразна и, можно сказать, безгранична. Она не уничтожает свободу художника в охвате жизненного материала. Автор «Основ классической поэтики» с его историчностью во взглядах на стиль и стили предвосхитил то, что в литературоведении было сформулировано совсем недавно: «Поскольку риторика в <...> обобщённом понимании не есть правило или сумма правил (а есть определённое мышление слова, как и всего находящегося от этого в зависимости и взаимозависимости), то правила риторики даже можно нарушать, а можно их не знать вовсе, но нельзя не создавать риторически предопределённые тексты»³⁰.

Само себя мыслящее слово, его единство с поэтологической организованностью эстетического высказывания – эти положения, возведённые на традиции классической риторики, привели Сакулина к такому пониманию литературно-художественного стиля, которое было недоступно морфологам и «органикам». Мы говорим о стиле, трактованном в качестве структурно-содержательной *модели*. Не употребляя современного термина, теоретик, по словам А. Ф. Лосева, во всех своих определениях «несомненно руководствуется именно этим понятием»³¹. Тут же исследователь счёл необходимым напомнить, что «в те времена, когда Сакулин писал свою работу о стилях, понятие модели или вовсе отсутствовало, или заменялось такими терминами, которые ещё не предполагали» структурного моделирования произведения³². Завершая характеристику книги Сакулина «Теория литературных стилей», Лосев пишет, что автору «свойственна широта подхода к понятию стиля, разнообразие возможных точек зрения на него, попытки наиболее точного определения самого понятия о стиле <...>»³³. В совокупности с другими достоинствами литературной концепции Сакулина – это немало.

ИТОГИ. Феномен новой «органической» поэтики творчески интересен и глубок, поэтому он прямо-таки вызывает к тому, 1) чтобы быть исследованным

в системе современных философско-эстетических концептов и научного языка в целом. Это направление в литературоведении 2) отличается своим *разно-словьем*, то есть неоднозначным пониманием слова как начала и конца художественного творчества. 3) *Неприручённое слово* – первое, что бросается в глаза при изучении дискурсов Переверзева и Фриче. Этим обстоятельством объясняется 4) антипоэтологизм их построений, если подходить к последним с критериями классической парадигмы культуры. Данное явление было результатом научных и художественных исканий эпохи Серебряного века. Какой бы гносеологической критике ни подвергались «органические» теории, 5) актуальность понятия «неприручённости» слова не следует недооценивать. Слово названного типа активно использовалось не только в литературоведческих системах, но и в художественных произведениях, созданных как в XX столетии, так и в предшествующие ему эпохи. Так, например, небезынтересным может быть изучение русского классицизма и его далеко не идиллических отношений с нормативной поэтикой XVII–XVIII вв. Эти отношения во многом определяются высокой степенью «неприручённости» русского слова и на его основе созданных литературных стилей. Так что историкам литературы полезно знать и историю науки о ней.

«Неприручённое» или дориторическое слово 6) концентрирует в себе широчайший спектр смыслов, 7) усиленных идеей мироустройства как одной из константных величин культуры, в границах которой 8) господствует антропный принцип, то есть идеология скульптурно формованного живого тела и его жизненно-архитектурного антуража. Единство пространства и исторического времени, воплощённое в литературно-художественном творчестве, впервые было зафиксировано и осмыслено не М. М. Бахтиным, а именно «органиками». Однако у них эта проблема не получила такой разработки, которая по своему научному уровню могла бы сравниться со знаменитой теорией хронотопа.

Эстетические системы последовательно «органического» типа, несмотря на вышеуказанный антипоэтологизм, всё же не выпадают из области структурных учений об искусстве, потому что как для Переверзева, так и для Фриче предметом изучения является устройство и составность произведений и художественных стилей. Но очевидно и то, что «органический» подход 9) игнорирует имманентные аспекты творчества, структура которого остаётся в пределах не филологической, а экзистенциальной рефлексии, не нуждающейся в специфических методах литературной науки.

Бесспорно, эти обобщённые характеристики даны с известной долей методологических заострений, но всякий раз необходимо видеть момент индивидуальных различий, присущих мыслительному стилю учёных – особенно в таких случаях, с какими мы имеем дело в этом небольшом очерке. В итоговой характеристике литературной концепции Сакулина важно акцентировать внимание на следующем.

Размышления учёного о специфике его предмета переводятся из сферы пространственной стороны бытия и скульптурно-архитектурного жизнеустройства 10) в план филологии, то есть в область слова как формы человеческого духа. В этом – принципиальное отличие теоретической системы Сакулина от «органических» построений, независимо от соблазнов, которые иной раз овладевали сознанием исследователя... Теперь слово освободилось от деспотии вещи: денотат есть то, что он есть; в то же время 11) его *знак* утвердил свою самостоятельность, потому что узрел в себе не телесно-вещественную, а 12) *логосную* сущность. С этого рубежа содержание художественного стиля, вплоть до его глубинных уровней, и строительная, организационно-структурная их специфика 13) находятся не во власти внешнего бытия, хотя и связаны с ним, но 14) под контролем *слова*, которое *само себя мыслит*. Это значит, что 15) оно осознёт своё место в художественном мире писателя, в замысле его творческих созданий и в устройении воплощающего их стиля. Сакулин понимает, что в художественной литературе 16) он имеет дело со словом, воспитанным великой риторической традицией, 17) позволяющей ему, слову, тяготеть не к нормативно-ограниченному, но полнокровному выявлению своих креативных возможностей, находящих реализацию, например, в стилях сентиментализма, романтизма и в искусстве реалистического типа. Приверженность учёного принципам историзма (не в локальном и дискретном, а в их целостно-динамическом понимании) подготовила почву для 18) рассмотрения стилей в качестве эпохально и индивидуализированно своеобразных, но риторически между собою связанных, художественных *моделей*. Мы полагаем, что это было вершинным теоретическим достижением Сакулина.

Сосуществование двух типов рефлексии над словом не могло не усложнять научного ландшафта внутри литературоведения. С этим необходимо считаться, чтобы в будущем избежать опрометчивых суждений о новой «органической» поэтике, которая в настоящее время остаётся неизученной.

СЛОВО И КУЛЬТУРА

РУССКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

И ЭНТЕЛЕХИЯ КУЛЬТУРЫ

(О книге профессора Г. С. Кнабе)

Споры о русской интеллигенции не утихают. Они происходят в атмосфере эмоциональной горячности и выражаются в эмфатической стилистике. «Не хочу быть интеллигентом!» – фраза, ставшая знаменитой¹. Нередки случаи травестирования образа интеллигента и умышленно-гротескного его заострения². В дискуссиях дают знать о себе чувства негодования и раздражённости.

Инвективы в адрес интеллигенции связаны с трагическими неудачами идеологических проектов в России XX века. Драматизм ситуации усилен и не вполне преодолённой политизированностью гуманитарного мышления. В таком контексте не покажется неожиданным появление труда на тему: «Смертные грехи русской интеллигенции»³.

Исследование Г. С. Кнабе представляет собою совершенно другой тип сочинения⁴. Как и всё, что написано автором за его многолетнюю научную деятельность, оно изобилует фактами, глубоко осмысленными и развёрнутыми в целостную историко-культурную концепцию. В пределы последней вовлечены такие материалы и проблемы, которыми занимаются историки, искусствоведы и культурологи, социологи и литературоведы, специалисты в области богословия и философии. Всё это творческое богатство нашло воплощение в форме блестящего дискурса, где-то по необходимости пространного, а где-то краткого, но в обоих случаях всегда ясного и нередко афористичного.

Проблема интеллигенции ставится Г. С. Кнабе в её исторически расширяющемся масштабе. Она возникла в таких общественных условиях и в таком её качестве, которые позволили исследователю говорить прежде всего о *протоинтеллигенции*. В книге речь идёт о послекиевском этапе русской

культуры, поэтому начальные рубежи темы отмечены XIV–XV веками, когда только вызревал впоследствии развившийся феномен, ныне называемый социокультурным слоем, не сливающимся ни с властью, ни с застойным консерватизмом массы, ни с непонятным и чуждым народу прогрессом. Этот слой несёт в себе «более широкую, более открытую систему ценностей и взглядов», более рациональный, нежели традиционный, «подход к общественной действительности» (с. 212). Между охарактеризованной стадией и тем, упоминавшимся выше, состоянием интеллигенции пролегло 600 лет. Исследование открывается анализом эпохи Сергия Радонежского, Нила Сорского и завершается осмыслением многообразной и актуальной проблематики Серебряного века.

Г. С. Кнабе изучает русскую интеллигенцию в её деле, осуществляемом в широком культурном контексте, где системообразующим фактором выступает греческая и римская античность – с исторически переменной значимостью этих её сторон. Таким образом, исследователем дано понять, что у нашей культуры есть все основания быть отнесённой к кругу средиземноморских культур с их общим источником – античностью⁵. В книге утверждается идея не механического, хотя и «модного», или случайно-импульсивного заимствования наследия. Автор полагает, что этот процесс – телеологичен и охватывает жизнь в её целостности. В своё время А. В. Михайлов писал, что в европейской истории были эпохи, когда «античность как культурная реальность и культурное представление безмерно превосходит своим участием в жизни <...> частность и дробность любых заимствований, подновлений рефлексий и отражений. Античность участвует в самом бытии <...> культуры, участвует в логике его движения»⁶. Так и в России. Более чем полтысячи лет её культуры, находящихся перед умственным взором Г. С. Кнабе, подтверждают мысль о жизнеспособности и креативной энергии античности в сфере национального сознания, а также в самой знаковости искусств, особенно пластических (архитектура и скульптура).

Монография состоит из двух разделов. Первый отдан исследованию русского исихазма, его византийским истокам, основной топике и формам её воплощения. Второму разделу, где внимание автора сосредоточено на анализе античности петербургско-императорского периода (1700–1850 гг.), предшествует глава «Между двух эпох». Внутри раздела имеются главы (10 и 11), повествующие об исчерпании античного компонента культуры и о феномене Петербурга⁷.

В настоящее время проблема культурных влияний и взаимодействий считается одной из сложных. Компаративистика нередко теряет научную эффективность – именно в тех случаях, когда, увлекаясь сопоставлением архетипов, мотивов, образов и реплик в ткани текстов, забывает, что сходные явления, будучи вовлечёнными в эволюционные процессы культурной истории, приобретают семантику и эмоциональные обертоны, не во всём совпадающие с первозданными – даже и тогда, когда эту первозданность они в себе удерживают.

Г. С. Кнабе фиксирует несколько уровней восприятия культурного опыта минувших веков. Первый из них состоит в *заимствовании* отдельных элементов этого опыта, как-то: «распространение в Западной Европе в конце XVIII, а в России и в начале XIX в., античных форм мебели, обнаруженных при раскопках Помпей <...> или стиль «ретро», пережитый современным обществом в 1970–1980 гг.». (С. 19).

Второй уровень «связан с *воздействием* былой культуры на позднейшую в *результате исторических контактов* их носителей» (античные элементы в Киевской Руси или пуританские традиции в культуре США XVIII–XIX вв.). (Там же).

Указанные уровни усвоения инокультурных ценностей не выходят за пределы частностей; они обусловлены реакцией воспринимающего – не столько на стиль как целостное историческое единство, сколько на те или иные его фрагменты, ставшие актуальными в силу известных обстоятельств, а то и просто жизненной прихотливости. Но есть иной, более сложный, подлинно творческий и исторически подвижный уровень, который Г. С. Кнабе называет *энтелехией культуры*, разумея под этим «поглощение определённым временем содержания, характера, духа и стиля минувшей культурной эпохи на том основании, что они оказались созвучными другой, позднейшей эпохе и способными удовлетворить её внутренние потребности и запросы. Таким было, например, освоение средневековой культуры романтиками или возрождение интереса к древнерусской культуре и воссоздание её формы в Серебряном веке России». (Там же).

Энтелехия культуры не замыкается в границах какого-то одного из видов восприятия творческого наследия. Автор указывает, что «в более широком смысле она составляет основу и всех других, вообще любых видов взаимодействия культур». (Там же). Эта дефиниция – ценное научное приобретение. Необходимо осознать, что традиционный принцип историзма только и делал, что учил «всё ставить на своё место в истории

(«конкретно-исторически»)»⁸, тогда как с введением нового термина (понятия) положение дел меняется. Только что процитированный А. В. Михайлов, целеустремлённо размышлявший об историзации нашего знания⁹, подчёркивал, что этот новый принцип «велит нам рефлексировать взаимосвязь нашего и чужого, своего и иного в едином пространстве истории – в пространстве *истории* как *окружающего*»¹⁰. Понятие, вводимое Г. С. Кнабе в научный обиход, отвечает этому велению.

Как мы отмечали выше, русское сознание автор книги анализирует, начиная с XIV–XV веков. Но прежде чем погружаться в глубины национальной духовности, он вскрывает культурный пласт, на котором она только и могла возникнуть. Мы говорим, естественно, об античности, взятой в её основополагающих чертах, имеющих всемирно-историческое значение. В первую очередь, это понятия героической нормы, равновесия личности и общества, а также категория эстетического канона. (С. 14–15). Они выступают в качестве регулятивных принципов жизненного поведения личности, умеющей корректировать собственные реакции в системе высокой исторической, патриотической и художественной нормы. Человек в пространстве иерархически организованного социума – эта проблема сопрягается с основными концептами античной философии. Здесь имеются в виду такие дефиниции, как «многое» и «единое», их взаимосвязанность, проявляющаяся в эманации Единого в низшие и многообразные уровни бытия. Но эта идея неотрывна от способности человеческой души восходить до непосредственного знания Божественного, что порождает неоплатоническое учение об умопостигаемой красоте, онтологическая значимость которой универсальна. Несмотря на то, что в своём нисхождении божественная красота несколько тускнеет, а порою и убывает, она всё-таки сохраняет свой лик. «Человек же, и художник, и зритель, – пишет Г. С. Кнабе, – в меру красоты своего внутреннего мира прозревает в отображении – образ, в образе – первообраз, в первообразе – его источник, т. е. Верховное Начало, другими словами – то же Единое». (С. 25).

Читая эти строки, захватывающие своей интеллектуальной напряжённостью, невольно приходишь к мысли о том, что культура загодя мостит путь к своему будущему. Она вырабатывает топику, на базе которой это будущее строится. Так мы подходим к иной, именно, христианской эре европейской и русской культуры. В её круге существует множество проблем, но, как отмечал о. П. Флоренский, «богословски все догматические споры, от первого века начиная и до наших дней, приводятся только к двум вопросам: к про-

блеме Троицы и к проблеме воплощения»¹¹. Г. С. Кнабе пишет, что мысль эту можно выразить короче, поскольку проблема Троицы, в сущности, тоже сводится к проблеме Воплощения. Данная тема, по словам автора, «представляет наиболее отчётливо и полно наследие античности в философии христианства». (С. 26).

В культуре нового типа, указывает исследователь, изначально существовали предпосылки для определённого строя религиозного переживания, генетически восходящего к неоплатонизму. Эманация высшего божественного начала, нисхождение его по ярусам бытия до каждого верующего и способность человеческого духа к обратному движению, дабы слиться с божественным Единым, – все эти интуиции и образы, знакомые по векам античности, отныне, как любил говаривать Э. Гуссерль, находятся «в превращённом горизонте смысла»¹².

Рассматривая сложные вопросы богословского характера, Г. С. Кнабе максимально учитывает кардинальную новизну христианства. Он обращает внимание на повышенную роль ипостасей Бога – единосущного с ним Сына, имеющего характер Логоса, а также Святого Духа как энергетической субстанции Творца. Самореализация Бога в мире, равно как встреча с ним и познание Его, есть творческий акт (с. 34), то есть (продолжим эту мысль) *чудо*.

Заслугу Г. С. Кнабе мы видим не только в обнаружении античных источников русской духовности, но и, прежде всего, в слежении за их трансформацией в такие национальные формы, которые, подчас, резко отличаются от своей генетической основы. Так, указав на византийское происхождение исихазма, исследователь осмысливает это религиозно-философское направление в качестве константной величины нашей культуры – на определённом, исторически важном, этапе её становления¹³. Им же заявлена мысль о том, что эманационно-энергийная концепция Бога получила своё полнокровное выражение не только в философских дискурсах. Задачей несравненной сложности была реализация подобной цели в художественной форме. Эта «невозможная задача, – пишет учёный, – решена в «Троице» Рублёва.» (С. 37). В книге показано, что произведение знаменитого иконописца – явление, дотоле невиданное. Г. С. Кнабе находит такие слова для характеристики шедевра, которые не теряют своей глубины от соотнесения их с текстами, принадлежащими перу многочисленных исследователей исихазма – от П. А. Флоренского и В. Н. Лазарева до М. В. Алпатова и В. В. Быкова. Автор «Русской античности» пишет, что в «величайшем из произведений <...> все-

мирной кисти» (Флоренский) мы созерцаем чудо, которое «состоит в том, что неизобразимое здесь не изображено – и в то же время изображено, что дано со всей ясностью внутреннему знанию, а значит, внутреннему зрению и переживанию.» (С. 38). Не имея возможности уделить большее внимание анализу сказанного об А. Рублёве, отсылаем читателя к соответствующему разделу монографии. (С. 36–43).

Во всякой культуре есть уровни, определяемые рационально сформулированными концептами, но есть и такие ярусы, которые находятся в области интуитивного знания. Русская культура счастливо соединяет в себе «несоединимое», в частности, звучащее слово и феномен молчания. Эти понятия развиты и глубоко прочувствованы в практике исихии; тут же разработана интуиция света, что в иконописи неотрывно от золотого фона с его широчайшими смысловыми и эмоциональными спектрами¹⁴. Энтелехия античного наследия связана с отношением к иконописи, в частности, о чём уже упоминалось, к образу Троицы. Вся эта клавиатура культурной топики была восчувствована и пережита насельниками монашеской обители во главе с такой грандиозной личностью, как Сергей Радонежский.

Само собой разумеется, что поведенческий стиль протоинтеллигента интересен не только академическому историку. Святой Сергей открывает новый горизонт мыслей и чувств, ставших неотъемлемым качеством русской ментальности. Духовные черты этого человека – одного из ключевых символов культурного развития России – составляют огромную психологическую, нравственную и эстетическую ценность. В основе своей исихастский, облик Сергея Радонежского явлен нам во всём своём многообразии; ему присущи: тихость, незлобивость, спокойствие, светлая открытость людям, избегание почестей, знаков внимания, признания заслуг, молчаливость, постоянный одинокий труд и сосредоточенность на особом рода молитве (так называемой умной), предполагающей крайнюю интенсивность религиозного чувства и создающей особое самоощущение внутренней лёгкости, соприкосновения с высшим духовным началом бытия. (С. 44).

Жизнь Сергея совпадает с эпохой наивысшего развития исихазма и национального подъёма. Происходит интенсивное освоение природного ландшафта страны, его окультуривание, выразившееся в строительстве храмов и монастырей; формируется институт «старчества»; расширяются связи с Византией. Однако нельзя игнорировать и драматические моменты свершающегося. Дело в том, что в это время меняется рецепция эллинского

наследия – из энтелехии, основанной на «встречном течении» в культуре средневековой Руси, переживаемой в сокровенных глубинах народного духа, оно становится более рефлексированным, более учёным и связанным с реально, книжно-письменно, зафиксированными ценностями. Из лона церкви оно перемещается в зону внутреннего переосмысления, так ярко сказавшегося в деятельности Нила Сорского (1433–1508). Этика и эстетика, опиравшиеся на идеи мистически-эманационного христианства с его неоплатоническими обертонами, испытывает натиск своеобразного обмирщения, модуляции из сферы духа в сферу культуры, что выразилось в жизни и сочинениях Максима Грека (1475–1556). Обе эти фигуры – знаковые: они завершают исихастский период и особый тип энтелехии античного наследия в культуре России. (С. 55).

Русский религиозный Ренессанс XIV–XV вв. осложняется возрастанием самодержавия и государственности. Византия, в связи с утратой ею былого влияния, в какой-то мере лишалась и своего значения для Руси. Энтелехия эллинской античности неизбежно должна была замениться энтелехией античности в её римско-государственном варианте. (С. 62). При всём этом древнегреческий элемент никогда не исчезал из духовного арсенала русской культуры, вступая в сосуществование и противоречиво-согласные отношения с «латинством».

XVI–XVII века – временной промежуток между двумя этапами: исихастским и петербургско-императорским. В эту эпоху наблюдается процесс интенсивного проникновения античности в русскую культуру. Теперь протоинтеллигенция заявляет о себе не только религиозным подвижничеством, но и широкой просветительской деятельностью со всё возрастающим охватом светских сторон жизни, формируя при этом те духовные страты, которые определяют динамическую архитектуру культурного процесса России в будущем. И хотя внутренняя связь античного наследия с магистральными линиями культуры лишь принципиально намечается, всё же нельзя недооценивать этого явления. Прав был Г. П. Федотов, когда писал, что XVII век никогда «не умирал» в России¹⁵.

Культурно-исторические ситуации и формы, зарождающиеся в это время, суть таковы: протославянофильская идея исключительности исторического пути России; уже знакомая нам форма протоинтеллигенции и, наконец, превращение риторики в один из ранних источников сложения национального литературного языка. (С. 64).

Если значимость первых двух форм не нуждается в специальном комментарии, то последняя требует, хотя бы кратких, пояснений.

Во-первых, риторика, точнее, риторическое слово необходимо не только для того, чтобы правильно выражать свои мысли, но прежде всего для того, чтобы человек научился понимать и чувствовать высшие ценности, на которых оно утверждено. Слово, взятое в его морально-риторической полноте, есть синтез Истины, Блага (Добра) и Красоты. Поэтому культура начинается со Слова («В начале было Слово». (Иоанн, 1, 1))

Во-вторых, именно риторическое слово управляет не только поэтическим или учёным словом, но, как писал А. В. Михайлов, «регулирует самопостижение культуры»¹⁶. Очевидно, с этого рубежа можно говорить о том, что культура обладает режиссурой собственного поведения и вполне самостоятельными реакциями на внешние факторы. И, в-третьих, пожалуй, главное: именно в эту эпоху утверждается понимание слова в качестве Логоса, включающее в себя значение и его выражение, на чём базируются такие дисциплины, как грамматика, риторика, поэтика и стилистика, а также эстетика¹⁷.

Совокупность указанных обстоятельств и возможности местной речи обусловили возникновение такого литературного языка, который оказался способным «создать национальную форму для сколь угодно сложной проблематики мировой культуры вообще и античной в частности». (С. 73) Таким образом, два столетия составили промежуток в истории русской культуры, который, в конечном итоге, подготовил её «золотой» и «серебряный» века. Но мы пока находимся в пределах XVI–XVII столетий. И если бросить общий взгляд на культуру, её творцов и носителей, то откроется следующая картина.

Интеллигенция, особенно конца XVII века, обнаруживает внутреннюю, органическую связь с наследием античности, являющейся языком и почвой культуры. В Западной Европе последняя была классицистической, а, значит, и риторической. Между творцом знания и искусства, с одной стороны, и реальной действительностью – с другой, залегало пространство риторического слова, из глубины которого рождалась рациональная философия, существовавшая рука об руку с *высоким* искусством. Эти формы творчества были по своей природе надповседневными, наджизненными и надчастными; они заявляли о себе с помощью античных идей, которые наилучшим образом соответствовали духу времени. Г. С. Кнабе пишет, что «строй жизни и культуры, созданный Петром, подтвердил и выразил эту ситуацию». (С. 99). По

необходимости кратко скажем об историко-культурной специфике XVIII века, как её видит автор «Русской античности».

Ориентация на образ Римской империи наблюдается на протяжении всего царствования Петра: введение юлианского календаря (1700), наименование новой столицы городом Святого Петра, то есть «вторым Римом» (1703), принятие звания императора (1721) и Отца отечества (1724), а также многое другое. Однако задача состояла в том, чтобы классическую надмирную культуру разнообразить и обогатить национальными элементами, то есть создать тот духовный синтез, который был пунктирно обозначен ранее. Идеологическая жизнь страны получает импульс, исходивший из Славяно-греко-латинской Академии, преобразованной в 1701 году по указу Петра и заслужившей имя «новосияющих славяно-греко-латинских Афин». (С. 100–101)

Вполне понятно, что усложняющаяся структура духовной жизни находила источники не только в образе античности, но и мыслила своё бытие в амальгаме с культурой Западной Европы. Этой теме Г. С. Кнабе уделяет пристальное внимание.

После длительной эпохи какого-то странного и хмурого замалчивания риторики как фундамента культуры появились работы, воздающие должное, в числе других качеств, её познавательным возможностям¹⁸. Об этом и пишет автор книги, развёртывая глубокий анализ теоретических трактатов М. В. Ломоносова. Но он идёт дальше и утверждает мысль о *жизнестроительных* энергиях риторических принципов, реализацию которых следует усматривать в таких ценностях, как государственность и гражданственность, централизация и регулярность. Классицизм вошёл в культуру страны естественно, человекосоразмерно и художественно совершенно. Всё это показано на примерах развития литературы, театра и архитектуры, знатоком которых является Г. С. Кнабе. Невозможно переоценить его соображения о генетической (интертекстуальной) памяти культуры, благодаря которой античные формы органично облекали национальное содержание. Мы высоко ставим суждения исследователя об определённой изоморфности культурных процессов Европы и России.

Первая половина XIX века – эпоха динамичная, идейно-конфликтная, насыщенная мотивами античности, и одновременно яркий симптом её завершения как одного из системообразующих принципов национальной культуры. Это – время возрастания новых концептов и интуиций, отказ от того, что мы назвали бы принципом скульптурности (статуарности) в трактовке

человеческой личности¹⁹. В общественном сознании утверждается «ценность каждого отдельного человека, его экзистенции, его повседневной жизни, его радостей и скорбей». Теперь признаются «такие формы самовыражения, как плач, стон, смех, и они, как оказалось, могли сказать больше, чем прекрасная, грамматически и риторически упорядоченная речь». (С. 157).

Мы хотели бы обратить особое внимание на диалектичность исследовательского мышления Г. С. Кнабе, который в смене эпох видит не только драматизм разрыва, но и внутреннюю связность, утрату одних качеств и обретение других, что не может не обеднять культуру и в то же время не утончать и не совершенствовать её. Говоря об эпохе А. С. Пушкина как времени неустойчивого равновесия новых тенденций и античной традиции, учёный видит и обратную сторону развивающегося процесса. «Культура, по его словам, выигрывая в гуманизме, теряла в историческом масштабе и чувстве своего мирового единства; искусство, выигрывая в остроте и точности передачи личного переживания, теряло в гармонизирующей силе прекрасного». (С. 152).

Система новых ценностей вызревала в атмосфере исканий, надежд, отчаяния, притяжения к традиции и отталкивания от неё, а общий тонус русской мысли напоминает напряжённость мистерии. Неповторимая особенность второй четверти XIX в. сказалась в том, что в жизни целого поколения оба регистра культуры – античный и экзистенциальный – ещё присутствовали в живом и противоречивом единстве. Но смещение первого в сторону второго происходило стремительно. Насколько философски «ветвистым» и художественно разнообразным был этот процесс, автором показано в индивидуализированных творческих портретах выдающихся личностей эпохи. В специальном очерке анализируются произведения и идеи Ф. И. Тютчева, В. С. Печерина, Н. П. Огарёва, П. А. Плетнёва, Т. Н. Грановского, И. С. Тургенева. В трудах этих писателей и мыслителей выявилась тенденция, смысл которой, по Г. С. Кнабе, сводится к следующему: во второй четверти XIX столетия было осознано, что античное предание не может служить строительным материалом культуры, ибо широкие идейные движения античным стилем уже не поглощаются, требуя иных методов и форм выражения. Духовная ситуация того времени сохраняет античность в качестве «условного иероглифического знака» в порах культуры. (С. 169). Как отмечалось, высшей ценностью становится рядовой человек в условиях его повседневной жизни, но осмысленной в связи с народно-национальной субстанцией существования. (С. 152). Однако античность сделала своё дело и без её роли невозможно было бы то, что

произошло во второй половине XIX века. Именно тогда оформились основные, конститутивные черты русской интеллигенции. Последуем за автором и назовём её черты: «соотнесённость с властью при нетождественности с ней, при постоянных попытках её моральной критики и корректировки, интерес к народу при нетождественности с ним, сочувствие ему, чувство моральной ответственности перед ним и в целом перед обществом; владение – не только (не столько) профессиональное, сколько общекультурное – определённой суммой <...> передового <...> научно-рационального знания; открытость на этой основе мировому и, в частности, западноевропейскому культурному духовному опыту». (С. 212).

История развёртывается и последовательно, и дискретно. В нашем случае творческий парадокс состоит в том, что, угасая как формотворческий принцип во второй половине XIX-го, античность находит своё бурное продолжение в начале следующего, то есть Серебряного века русской культуры. Своеобразие этого периода заключается в том, что духовная атмосфера общества теперь определяется не импульсами и «встречными течениями», идущими из сферы опосредованных рефлексий над античным наследием, как это было в случае с исихазмом в XIV–XV вв., или с государством и просвещённым дворянством в XVIII – начале XIX в. Со второй половины XIX и в начале XX столетий греко-римская античность, включённая в глубоко и тонко развитую ткань культуры, осмысливается и преобразуется в шедеврах философского и художественного, а также строительно-архитектурного творчества людьми, составляющими вполне самостоятельный, особый, от других отличный слой – интеллигенцию.

В книге приведены обширные материалы, касающиеся не только приятия древнего наследия, но и свидетельствующие о неоднозначной реакции на него. Особое внимание Г. С. Кнабе сосредоточивает на анализе воззрений Н. Я. Данилевского, представленных в его книге «Россия и Европа» (1869 г. – журнальный вариант, 1871 – отдельное издание). Работа К. Н. Леонтьева «Византизм и славянство» (1875) также подвергнута аналитическому рассмотрению. Критические замечания исследователя по поводу концепций этих мыслителей, в основном, справедливы, но всё же его оценки названных трудов нуждаются, скажем так, в некоторых дополнениях.

Вплоть до наших дней Данилевский и Леонтьев с их историософией вызывают со стороны пишущей и читающей публики разное отношение, иногда не лишённое нервозности. Не входя в обсуждение причин этого, заметим,

что, вероятно, нельзя формировать мнение, например, об авторе «России и Европы» на основе того, что он не знал такого понятия, как диалог культур. (С. 202). Мы бы воздержались и от стилистически сниженного тона при характеристике построений Леонтьева. Указание Г. С. Кнабе на отсутствие у мыслителя широты и систематичности образования – в сравнении, скажем, с К. П. Победоносцевым (с. 203), могло возникнуть в атмосфере полемической горячности, о которой мы писали выше.

Античность и вообще Запад воспринимались Данилевским и Леонтьевым в контексте геополитической и общекультурной ситуации эпохи. Какая-то проблематика им казалась животрепещущей, а какая-то отодвигалась на периферию их мыслительных интересов. Конечно же, античность присутствует в сознании того и другого; она обнаруживается в таких дефинициях, как «организм» и даже «характер» – с сильной зависимостью от телесно-вещественного понимания их Данилевским. Пристрастие Леонтьева к интуициям соматичности и цветности также общеизвестно. Можно сказать, что всё это – берущий начало в античности «органический» пласт, залегающий в культурных основаниях творческого мировоззрения философов. Но всё же главные их идеи находились в другой сфере – в сфере пророческой. Скажем о них кратко.

В сознании людей XIX века история не дифференцировалась на «культуру» и «цивилизацию». Распространение «европеизма» в его буржуазно-жизнеустроительных формах представлялось культурной экспансией, несущей с собою пандемию стандартизации и духовной нивелированности личности. Чтобы противостоять этому натиску, от каждой из культур требуется известная степень герметичности и реакция отталкивания от наднациональной стереотипности. Размышления о конфигурации и смысле исторического процесса теперь строятся с учётом этой ситуативной новизны. Почвенная субстанция ценится как никогда прежде. Русская мысль не хочет мириться с «принудительной», некогда заданной логикой социальной и культурной эволюции. Теория исторических типов, выдвинутая Данилевским, была, в своём существе, релятивистской и дискретной. Во всемирную историю она вводила не только суггестию, но и контр-суггестию, а это означало, что оптико-геометрические параметры исторического процесса становились свободными от монотонности и предзаданной последовательности развития. Неожиданность, обновление и чудо обрели своё право *быть* в истории. Мысль Леонтьева о «цветущей сложности» жизни хорошо согласовывалась с концептуальным пафосом книги Данилевского.

Идеи историко-культурной школы – при всём критицизме восприятия их современным научным контекстом – послужили своеобразным аргументом в пользу этносферной теории, созданной Л. Н. Гумилёвым. Учёный выступал против концепции «осевого времени» К. Ясперса, в соответствии с которой, по словам «последнего евразийца»²⁰, упразднялось «разнообразие как принцип»²¹.

Вышеизложенные проблемы до сих пор не нашли окончательного решения, что говорит об их содержательной глубине и актуальности. Отношение Данилевского и Леонтьева к античности и европеизму в целом может быть уяснено лишь при условии понимания внутренних интенций «органической» мысли и объёмного восприятия культурной атмосферы эпохи.

Интересен опыт Г. С. Кнабе, предпринявшего попытку найти экзистенциально-художественный образ, который, если воспользоваться выражением В. Н. Топорова, можно было бы отнести к числу «сверхнасыщенных реальностей», немислимых «без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимых от мифа и всей сферы символического»²². Таким содержательно густотным образом является Петербург. Именно в его устроительной специфике и судьбе, по словам Г. С. Кнабе, «нашёл <...> своё окончательное, резкое и полное выражение, своё завершение и итог такой магистральный процесс, как освоение античного наследия русской культурой». (С. 183). В облике этого города запечатлелась трагическая нераздельность и неслиянность национального, почвенного и антично-европейского начал.

Заключительные страницы монографии посвящены анализу Серебряного века, этого эпилога русской античности. Если раньше образ Греции и Рима формировался под влиянием сочинений историков, древних и новых, то сейчас учёные обратились к документальным источникам. Казалось бы, пишет Г. С. Кнабе, в атмосфере конкретных исследований не могло возникнуть переключек с проблемами современной русской жизни, однако они возникли и были связаны «непосредственно с понятием *народного быта*, опосредованно, в эстафете русской культуры – со становлением *интеллигенции*». (С. 208). Так рождается плеяда учёных, заложивших основы народоведения или этнографии (А. П. Щапов, Д. Н. Анучин и мн.др.), а также эпиграфики, в области которой, например, И. В. Цветаев занимался тем, что ныне можно назвать семиотическими описаниями отдельных частей римского быта. (Там же).

Г. С. Кнабе – учёный, проявляющий повышенное любопытство к расширяющимся спектрам культуры, к её концептуальному языку и актуальным

интуициям. На протяжении Серебряного века в философии, искусстве и литературе проявляет себя ранее бывшая на периферии творческого сознания антиномия Диониса и Аполлона как аллегорическая противоположность сущности и явления. Вселенская жизнь в целом – дионисийна. Эта максима находит своё претворение в художественных произведениях и трактатах Вяч. Иванова, Д. Мережковского, А. Белого и их последователей²³. Вне зависимости от того, как решалась эта проблема, Серебряный век показал, что осмысление мира лишь в рамках рационализированных моделей не может охватить его сложности. Иррациональная стихия всякий раз бросает вызов «понятному» – подобно загадочной улыбке Керы. Г. С. Кнабе называет картину Л. Бакста «Terror Antiquus», «Древний ужас» (1909) воплощением дионисийской темы. Принцип преодоления рациональной логики сказался и в архитектуре, в произведениях Ф. О. Шехтеля, Ф. И. Лидваля и др. Аполлоновские же импульсы в культуре Серебряного века реализовались в так называемом неоклассицизме.

Конечно же, с завершением Серебряного века античность, утратившая системообразующие функции, не исчезает из составности русской культуры, обозначая своё присутствие в форме отдельных реплик и реминисценций, вплоть до римской темы в творчестве Иосифа Бродского. (С. 201).

Финалы, какими бы они ни были, всегда овеяны грустью. Об этом хорошо сказал Г. С. Кнабе, анализируя последние произведения А. Блока. В них описывается тот «угол рая», которым стал для поэта «старый дом», «стоletние кусты сирени», где «всей весенней красотой сияет русская земля». Припоминаются и характерные обертоны этого мира: «идей Платона великолепные пиры», «латынь и греки», «и строй возвышенной души». (С. 224).

Автор настоящих заметок, прочитав «Русскую античность», также испытывает элегическое чувство: ему трудно выйти из мира этой книги, и он не находит ничего лучшего, как привести слова, сказанные задолго до него: «Прощай же, книга! <...> слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дай замереть... судьба сама ещё звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продлённый призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака – и не кончается строка»²⁴.

РИТОРИЧЕСКОЕ СЛОВО

КАК РЕГУЛЯТИВНЫЙ ПРИНЦИП

НООСФЕРНОГО МЫШЛЕНИЯ

Речь идёт не о том, что риторика является сводом норм и правил говорения и письма. Эти аспекты хорошо усвоены теми, кто слушал спецкурсы и участвовал в семинарах по названной дисциплине. Исходя из целей нашей статьи, мало сказать и о том, что риторика есть подход к обобщению действительности¹. Приведённое определение, разумеется, не ложно, оно верно, но – неполно и потому нуждается в дополнении, в котором подчёркивалась бы синтетическая природа слова, концентрирующего в себе идеал Истины, Блага и Красоты. Культура, построенная на таком основании, с полным правом может быть названа «морально-риторической системой»², где слово уже превыше знака с его чисто инструментальной функцией, ибо оно возвысилось до уровня и качества Логоса. С этого рубежа мы имеем дело с источником культуры и её устройством, потому что понимание слова как Логоса включает в себя значение и его выражение, на чём базируются грамматика, сама риторика, поэтика и стилистика, а также эстетика³. Ясно, что Истина и Благо составляют морфологический корпус культуры, без них непредставимой.

Эти ресурсы позволяют слову не только оформлять, но и мыслить себя⁴. Такое слово знает своё место – прежде всего в бытии мира, в творческих замыслах, будь они художественными или научными, а также в воплощающих это содержание изобразительно-выразительных структурах, включая сюда и формы дискурсов. Оно обладает свойством, которое отличает его от слова-мифа, именно – умением *смотреть на себя со стороны*⁵. Его поведение, следовательно, диалогично, что стало возможным лишь тогда, когда знак

вещи преодолел магию вещи и вступил с нею в полемические отношения⁶. Отныне уплощённое понимание слова утратило научную убедительность, равно как и трактовка его в духе так называемого «первичного сознания» и прочих унифицирующих концепций, о чём в своё время доказательно писал М. М. Бахтин⁷.

Когда деспотия предметности обладала всесильной властью над словом, оно терялось и меркло в материи, будучи обречённым на «какое-то тёмное, тупое, глухое и немое общение с нею»⁸. С утратой этого господства денотата слово обрело свободу, обогатившись возможностью умного общения с окружающим его миром. Теперь оно пытается познать действительность и для этой цели мобилизует энергию именования. Каждое тело и каждая вещь должны иметь имя, чтобы предстать в целостной картине *понятой и структурированной* реальности, которой человек отныне может *управлять*: ведь, как пишет А. Ф. Лосев, «знать <...> имена вещей значит уметь владеть вещами. Уметь владеть именами значит мыслить и действовать магически»⁹. Однако высший дар слова, о котором мы тут размышляем, заключается в предрасположенности к логике *вероятия*. Именно эта способность делает его *сферичным*, объёмным – за счёт того, что оно вбирает в себя не один, а множество смыслов, не прибегая при этом к умножению первичных денотатов. С наибольшей яркостью логика вероятия проявляется в литературно-художественном творчестве, где она сопрягается с креативными интенциями искусства. Как известно, Аристотель называл такую логику диалектической и ставил её выше, чем метод историка, в частности Геродота, который, по определению, был обязан изображать события и людей такими, какими они являются на самом деле, тогда как поэт сосредоточивает внимание на *возможностных* моментах изображаемого, то есть на подаче его в режиме вероятия и эстетической необходимости. Для иллюстрации рассмотрим первую строфу известного стихотворения М. Лермонтова:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!
Что ищет он в стране далёкой?
Что кинул он в краю родном?..

Школьным учителям словесности и студентам (даже старших курсов университета) наш ответ на вопрос: «Что здесь означает слово «парус»: то, что парус есть парус или что-то иное?» – кажется странным, а нередко – оше-

ломляющим. Мы же рассуждаем так, как требует природа художественного образа, возведённого на логике вероятия. Мы говорим, что слово «парус» означает то, что оно означает обычно, то есть парус. Но в то же время и – не парус, а нечто иное: ведь клок материи не может быть *одиноким*, как и не в его сущности заниматься поиском чего-то, да ещё с пониманием отдалённости страны, где находится это «что-то». Он не может испытывать чувства утраты, как и за пределами его возможностей находится умение различать чуждое и родное ему. Подобные доводы удовлетворили бы не только историка, но и всякого другого специалиста, мыслящего дискурсивно и делающего ставку на «здравый смысл». В противоположность последнему, художественное мышление включает в себя элементы алогизма, благодаря чему оно добивается семантического углубления и психологической эффективности эстетических высказываний. Свою лепту в построение образа вносит антропоморфизация¹⁰ содержательной части речения и совмещение в нём несовместимого. Не развивая эту тему вглубь, заметим лишь, что слово, добившееся качества Логоса, обладает огромной содержательной вместимостью, характерной не только для внутренней формы, но и для отдельных её компонентов¹¹. В границы риторического слова втянута вся история, а не отдельные её фрагменты, вроде поэзии и науки. В его пределах *чужое* становится *своим*¹². Традиционный принцип, заключающийся в том, чтобы «всё ставить на своё место в истории («конкретно-исторически»)»¹³, ныне сменяется методом *историзации* знания¹⁴, повелевающим «рефлектировать взаимосвязь нашего и чужого, своего и иного в едином пространстве истории – в пространстве *истории* как *окружающего*»¹⁵. Перед взором человека теперь оказывается не только эпоха, в которой он живёт, но вошедшее в тело бытия (а, может быть, никогда не исчезавшее из него и лишь сейчас осознаваемое) прошедшее. Надо ли говорить о том, что всякое настоящее смотрит в будущее. Вот и получается, что существование человека находится в разомкнутом пространстве и в едином, нераздельном потоке времени. Такая конфигурация исторической процессуальности как нельзя более соответствует сферичной природе Логоса и его смысловой бесконечности.

Когда исследуют риторическое слово, то непременно стремятся установить исторические рубежи его бытования в культуре. В связи с этим пишут о происшедшем завершении риторической эпохи¹⁶ и об утрате риторикой функций культурной универсалии¹⁷. И это – верно. Но здесь необходимо помнить следующее.

Явления культуры, претерпевающие процесс возникновения, развёртывания и угасания, в конце концов, оказываются шире и разнообразнее, нежели их конкретный исторический облик и смысл. По своим функциям и значимости они преодолевают границы той или иной эпохи, благодаря собственным творческим потенциям. Так обстоит дело и с риторическим словом. Мы как-то не замечаем его связи с фундаментальными факторами бытия, о чём современный исследователь пишет так: «<...> риторика изобрела онтологию с целью приручения – специализации, опространствления – времени в дискурсе <...> Иными словами, существо вопроса в том, чтобы произвести переход от открытого процесса, в котором у всего есть продолжение, и от умения поймать <...> точку во времени к <...> «местам» хорошего красноречия»¹⁸. В целом же, здесь необходимо говорить о том, что мы называли бы эффектом структуры, соединяющим сферу речи и план бытия. Это и есть то «вечное», без которого непредставима эволюция человеческого духа.

Сказанное – очень важно. В своё время Ап. Григорьев сформулировал мысль о так называемых «отсадочных» явлениях, составляющих генетический фонд культуры. Риторика с её расчленяющими/синтезирующими методами и доньше выступает в качестве основы когнитивных стратегий, имеющих общежизненное содержание.

После длительной эпохи какого-то странного и хмурого замалчивания риторики, этого фундамента культуры, стали выходить в свет работы, где воздаётся должное познавательным возможностям слова. Исследователи идут дальше и утверждают мысль о *жизнестроительных* энергиях риторических принципов мышления, играющих, ко всему прочему, роль «нормативного корректива окружающей реальности»¹⁹. Конечно же, под нормативностью тут разумеется не какое-то слепое преклонение перед заранее принятой догмой, а методологическая установка, в соответствии с которой окультуренное слово возлагает на себя телеолого-регулятивные функции в системе социальных и духовных процессов, происходящих в обществе²⁰. Оно, это слово, вовлекает в свой круг обработки и «неприрученное» или «дикарское» мышление, как его называл К. Леви-Строс²¹. Риторичность культуры проявляется в том, чтобы выработанный ею «*строй мысли*» представал как «упорядоченная конфигурация»²². Последняя обладает не только возможностями отражения, но и порождающими энергиями, что, собственно, и есть источник креативности, то есть новых знаний и их жизненной значимости. В истории культуры это с наибольшей яркостью проявилось в классицизме с его стрем-

лением к единому принципу в организации и структурировании духовного и экзистенциального пространства. Известный элемент рационалистической тоталитарности тут очевиден, но сейчас, когда осознана плюралистичность культур, этот феномен можно трактовать более «либерально», подчёркивая в нём идею «канона как грамматики творчества»²³.

Без ориентации на канон, задающий методологию мышления и его пространственно-временную направленность, невозможен ни один когнитивный акт. Это значит, что в данном случае мы размышляем о противоположности энтропии (Хаоса) и эктропии (Логоса) – проблеме, которая никогда не уходила из поля зрения В. И. Вернадского. Современный исследователь как нельзя более уместно заметил, что в творческий мир учёного можно было бы включить образ Мнемозины как символ содержательной вместимости памяти и времени, связанного с направленным ходом человеческой истории²⁴. Тут же необходимо сказать и о том, что телеологичность исторического процесса складывается не только из логики движения, обусловленной экономическими и иными факторами. По словам Вернадского, он придавал «огромное значение вопросам этики»²⁵, мобилизуя, таким образом, средства, почерпнутые из арсеналов морально-риторической культуры.

Известно, сколь пристально Вернадский, начиная с юности, следил за художественной литературой и искусством, стремясь найти в них нравственную опору для научного мышления. Стихийный процесс жизни, часто со всей её хтоникой и структурной аффективностью, он мечтал превратить не только «в царство ума – в ноосферу»²⁶, но и в область Благого, так убедительно запечатлевшегося в эстетических образах. Вяч. Вс. Иванов справедливо усматривает в этом желание осмыслить жизненную упругость и моральную крепость морфологических элементов ноосферы – за счёт присущих ей творческих ресурсов. Он пишет: «Если исходить не только из попперовской схемы рационального общества, но и из более расширенных пониманий возможных социальных структур, не обязательно благоприятных для ноосферы, то естественным кажется постановка вопроса о надёжности систем самозащиты ноосферы, встроенных в неё саму. К их числу могут принадлежать тексты искусства прежде всего»²⁷.

Сколько бы ни говорили о кризисе риторики²⁸, она – неубиенна, потому что впиталась в кровь и плоть культуры, которая мыслит мир и себя только через слово. Однако нельзя забывать об одном существенном обстоятельстве.

Дело в том, что эволюция биосферы – в ноосферу не отменяет органического характера последней. В противном случае всё живое, что включает в себя мир новой формации, превратилось бы в модель коснеющего ума, утратив жизненные соки и импульсы. Поэтому А. Ф. Лосев постоянно подчёркивал, что «слово живёт не только как физический и неодушевлённый процесс, но и как живой, растительно-животный организм, поскольку мы имеем в виду живое слово живого человека»²⁹.

В жизненном контексте имеет место «мешанина, кишение и т. п. явления», а «фактор непредопределённости всемерно усиливается и разрастается по мере увеличения объёма их сферы и временного интервала между настоящим и временем предсказываемого будущего»³⁰. В этой драматической ситуации именно слово как Логос должно взять на себя ответственные задачи исторической прогностики. Сохранение «глобального града» как творения человечества от разрушения³¹ – одна из целей Логоса. Его диалогическая структура даёт возможность осмысливать реальность с позиций как её самое, так и с точки зрения проективных идей, питающихся логикой вероятия, то есть гипотез, теоретических версий и предположений. Способность Логоса воспринимать себя извне, со стороны обеспечивает наличие здорового критицизма по отношению к тем или иным решениям – с требованием, чтобы они не разрушали систему культурно-нравственной защиты ноосферного континуума. Если же учесть, что Логос включает в себя как содержание, так и форму, то есть не только *что*, но и *как*, то становится ясным: всё, что инициируется им, находит своё конститутивное воплощение. Это и есть то, что мы называем регулятивным принципом Слова – во всём богатстве его риторических и житнетворческих потенций.

В заключение нам хотелось бы напомнить о неисчезающей и напряжённой остроте затронутой проблемы. В век техногенной цивилизации и экологических кризисов она превращается в перманентно актуальную.

Как известно, в послевоенные годы М. Хайдеггер создаёт работу «Вопрос о технике», усматривая в последней «величайшую опасность для человека»³². В этом трактате высказана мысль о том, что «техника» нуждается в осмыслении на высшем, то есть метафизическом, уровне; заранее постулируемый оптимизм возможных решений здесь ставится под сомнение, не устранённое и в наше время. Более того, оно возрастает. Мыслитель покинул бранный мир, так и не освободившись от тяжкого груза пессимизма. Однако почти за десятилетие до смерти, в 1967 году, он счёл необходимым вернуться к проблеме

и размышлял о том, неужели слово бессильно «перед делами и деяниями гигантской мастерской <...> техники?»³³ В поисках ответа он обратился к древности, к произведениям легендарного поэта Пиндара, стоявшего у истоков риторической культуры. Находя искомое, он цитировал то, что взыскуемо и нами. Это текст IV Немейской оды, где в стихах 6–8 говорится следующее: «Слово же дольше дел определяет жизнь, если только по милости Харит язык извлекает его из глубины осмысляющего сердца»³⁴.

МИФ, МЕОН И ЛОГОС

(Риторическое слово в художественных произведениях и письмах А. Ф. Лосева из лагеря)

Будущая научная история русской литературы непредставима без произведений, созданных в ГУЛАГе, о ГУЛАГе и вокруг него. От литературоведения потребуются расширение профессионального языка, потому что традиционная терминология бессильна назвать то, что ещё не имеет имени, но без чего невозможна подлинная наука. Новые ознаменования раздвинут горизонты культурного восприятия и, вероятно, сделают предмет нашего изучения несколько иным, нежели он выглядит сейчас. Романы и повести А. Ф. Лосева, а также его письма из узилища – не только факт личных переживаний мыслителя и художника, но феномен общекультурной значимости. Изучение этих произведений должно быть поставлено в тесную связь с национальной жизнью, взятой в срезе духовной специфики.

Для специалиста-филолога высшая явленность сущего – Слово, Логос, вступающий в борьбу с не-сущим, алогичным, то есть с меоном. Главным в этом суждении следует видеть со времён Гераклита утверждаемое за Словом право быть 1) демиургом мира, 2) его игровой, творческой потенцией, а также 3) онтологическим законом, по которому этот мир выстроен. Недаром в речениях античного философа мы находим уподобление мира – храму. Последний есть не что иное, как осуществлённая интенция Логоса, «этой-вот Речи»¹.

Перечисленные свойства Слова – не выдумка и не фантазия исследователя, но качества, закреплённые реальной историей литературы. Ведь литература, как и искусство вообще, создаёт художественный мир в его игровой стихийности, сопряжённой с тайнами жизненных закономерностей. Всё это

она подаёт в целостной выстроенности, в виде некой архитектурности, используя главное, что составляет её арсенал, – язык и речь.

Выдвижение нами игрового слова и подчёркивание его демиургичности не надо понимать так, что мы хотим принизить творческие возможности мифа. Напротив, мы осознаём его космоизирующую функцию², имея в виду, что древнегреческое слово «космос» означает красоту и порядок. В этом смысле всякий мифологический пантеон космичен. Он моделирует мир и внушает своё представление о нём. Однако миф, как бы он ни был настойчив в упорядочивании действительности, не в силах освободиться от меональности. Элементы хтони́зма, катастрофы, страха и вообще всего inferнального составляют существенную часть его содержания. Спросим себя: почему большевизм столь жесток и бесчеловечен? Потому что в его основе залегает мифологическое восприятие мира, отягощённое меоном. В знаменитой «Диалектике мифа», опубликование которой в 1930 году принесло автору столько несчастий, А. Ф. Лосев зафиксировал опорные фразы, эти семантически густотные ядра идеологического дискурса, выдвинутого социально низовым сознанием пришедших к власти революционеров. Учёный писал: «С точки зрения коммунистической мифологии, не только *«призрак ходит по Европе, призрак коммунизма»*, но при этом *«копошатся гады контрреволюции»*, *«воют шакалы империализма»*, *«оскаливает зубы гидра буржуазии»*, *«зияют пастью финансовые акулы»* и т. д. Тут же снуют такие фигуры, как «бандиты во фраках», «разбойники с моноклем», «венценосные кровопускатели», «людоеды в митрах», «рясофорные скулодробители»... Кроме того, везде тут *«тёмные силы»*, *«мрачная реакция»*, *«чёрная рать мракобесов»*; и в этой тьме – *«красная заря»* «мирового пожара», *«красное знамя»* восстаний... Картинка! И после этого говорят, что тут нет никакой мифологии»³.

Таким представляется мир в зеркале сознания, заражённого вирусом меональности. Воспроизведённая здесь жизненная модель есть не только inferнальная образность, но и побуждение носителей подобного сознания к действию, ибо миф культивирует «слитность слова и дела»⁴ – просто потому, что не видит границ между ними: «<...> логическое мышление ещё слабо отдифференцировано от эмоциональных, аффективных, моторных элементов»⁵.

Анализ мифологизированных текстов, произведённый Лосевым, показал их точечность, состоящую из лексем и фраз, обладающих сильной энергетикой, почему они и развёртываются в самую ткань и конфигурацию жизни,

творимую поведением людей. Тут мы имеем дело с тем случаем, о котором в своё время писал Г. П. Федотов, отмечавший, что коренные изменения в мире предстают как «отражения „словесных“ бурь и медленных раскрытий „слова“»⁶. Для уточнения позиций скажем, что у нас речь идёт о жизненном развёртывании мифологем, вступающих в сложнейшие отношения с собственно словом и его логосностью. Именно во встрече и борьбе логосности слова и его меонально-корневых, низовых энергий мы усматриваем трагедийную канву истории русской культуры XX века.

Итак, мы уже успели произнести несколько ключевых слов, которым предстоит составить основное содержание нашего исследования. Это – миф, меон и Логос.

Русская культура начала XX столетия пытается с возможной глубиной осмыслить эти энигматические имена. Более того, она испытывает прельщение со стороны как мифа, так и завораживающего меона. Символизм в литературе дышит и живёт этими стихиями, выдвигая идею плодородящего дионисийства, облагороженного дружеским союзом с аполлоновской гармонией. В последней усматривают благодатную силу Логоса, умиряющего слепую страстность мифа. Без этой силы всякая культура, особенно культура христианская, была бы обречена на стагнацию и исчезновение. Мы говорим об осознании мощи слова – именно как Логоса, лежащего в основании мира и несущего в себе энергию светолития. Для русских, в характере которых свет и мгла присутствуют в своей психологической одновременности, это духовное достижение явилось тем спасительным средством, которому было суждено уберечь культуру от распада и небытия.

В этом сказался профетизм русского художественного сознания, о чём в своё время было ярко написано Н. А. Бердяевым. Перед долженствующей произойти социально-исторической катастрофой литература в предвосхищающем духовном порыве мобилизовала логосные ресурсы защиты от нравственного и эстетического падения, которое, к несчастью, всё-таки не минуло нас. Большевиизму удалось сохранить своё господство на длительное, чрезмерно длительное время. Однако это падение могло быть более страшным, не оказись у искусства богатого реабилитационного инструментария.

Чтобы понять суть того, о чём идёт речь, скажем, что культурой Серебряного века была усвоена важная истина. Было уяснено, что слово или имя как предельное семантическое сгущение есть превращённое означенование. Это значит, что всякое слово указывает на вещь с целью высветить в ней опти-

мальное содержание, заряженное не тёмным и примитивным, но высоким и обогащённым смыслом. Вытекающее отсюда следствие заключается в том, что слово, родившееся под «давлением» вещи, теперь само уже задаёт ей смысл и логику поведения в мире. Так заявляет о себе креативная природа языка. Что же в результате получается? А вот что.

Все помнят миф о рождении белопенной Афродиты. Картинностью этого мифа нельзя не наслаждаться. Бездонное голубое небо Эллады, смеющийся и искристый морской простор, прозрачная свежесть воздушных потоков, и вот она – богиня! Эстетическая мощь этого видения столь велика, что никто не хочет помнить о фаллическом сюжете, залегающем в основе магнетической красоты. Подобную же превращённость инфернального начала в завораживающую необыкновенность видим у Гёте в «Фаусте». Там рисуется пирамида мироздания, в основе этой пирамиды – страшные чудовища и вообще всякая хтоника и аффективность. По мере возрастания пирамиды всё ужасное уступает место окультуренной пластичности и рельефности гармонизированных линий. Вершина же увенчана фигурой легендарной Елены, этим прекрасным символом совершенства. Изумляющая красота мира и жизни – как раз в этом символе, а не в том, что таится в его мгlistой глубине. «Повинен» же в просветлении данного тут содержания – язык, чьё высшее назначение – в выявлении не дисгармоничных, но согласных друг с другом смысловых, эстетических и нравственных потенций предстоящего перед нами бытия.

Итак, креативная энергия языка связывается нами с его логосностью. При этом кажется, что миф и Логос едины в своей созидательной предназначенности, однако тут действует скорее логика пересечений, нежели тождества. В самом деле, помимо того, что миф не всегда свободен от хтоники, он не может существовать в отрыве от выражаемой им действительности. Слово, эксплицирующее миф, растворено в означаемой вещи, поглощено этой вещью и потому не имеет возможности чисто творческого, поэтологического взгляда на само себя со стороны. Оно, следовательно, не обладает режиссурой собственного поведения в тексте, будучи всецело отданным во власть означаемого, и как слово оно смиренно в своём пассивизме⁷. Слово же в значении Логоса – это слово, вырвавшееся из объятий мифа и одарённое не только пониманием самого себя, но и волевым устремлением к тому, чтобы *быть* в известном отношении – как к денотату, так и к тексту, в котором оно призвано жить и функционировать. Именно так определяется Логос в «Философии

имени» Лосева. Самосознание слова тут названо интеллигенцией, а само оно, обогащённое этим качеством, отнесено к области риторики⁸, с которой, собственно, и начинается подлинно художественное творчество. Иначе говоря, риторическое слово есть не что иное, как субстрат литературы, её, как пишет С. С. Аверинцев, «исток и парадигма»⁹. В таком типе слова мы видим не формализм и пустое украшательство, но литературный стиль и метод обобщения действительности¹⁰. Поэтому противопоставление русской литературы слову риторической традиции, как это делается некоторыми исследователями¹¹, нам представляется основанным на локальных наблюдениях и, в целом, научно несостоятельным. Мы разделяем ту точку зрения, что в следовании риторической традиции проявляется «наше коренное единство с культурами Запада»¹². Вообще, сейчас необходимо более целенаправленно говорить о нашем единстве с этим регионом культур, имея в виду прежде всего широкую и органическую внедрённость в русскую ментальность субстанции эллинства, о чём нам уже доводилось писать¹³. Именно эта культурная основа сближает нас с европейским искусством и литературой. Что же касается удельного веса эллинства и латинства в общей картине национальной духовности, то это вопрос частный и в будущем подлежит исследовательскому разрешению. Важнее подчеркнуть другое, являющееся краеугольным камнем русского мироощущения и языковой рефлексии. «Из греческого наследия, – указывает С. С. Аверинцев, – русские ученики восприняли веру в вещественность, субстанциональность слова, которое не только *verbum*, не только *rhema*, но и *Logos*. Слово здесь – не просто звук и знак, чисто «семиотическая» реальность, но и драгоценная и сакральная субстанция»¹⁴.

Культурная миссия, которая выпала на долю риторического слова в эпоху духовных сумерек России, была столь ответственной и великой, что здесь мы обязаны обрисовать то главное, что служит опорой в наших дальнейших размышлениях.

Всякий знает, что риторика имеет дело с экспрессивно-выразительной стороной речи; известно также, что она учит, как пользоваться устоявшимися и общепринятыми оборотами – в ораторском искусстве, поэзии, да и просто в обыденном общении друг с другом. Слово, данное как *готовый смысл*, по определению А. В. Михайлова, составляет фундамент риторической культуры¹⁵. Однако «готовое слово» – не только знак или символ, репрезентирующий определённый стиль с его ортодоксальными или гибко развитыми телеологическими формами. Нет, оно более значимо, чем только его семиотическая

функция. В «блестящей историко-литературной характеристике»¹⁶, данной риторической культуре, А. В. Михайлов пишет о неприменимом единстве в её границах слова, знания и морали. Поэтому «готовое слово» исторически *памятливо* и устойчиво, черпая в этих своих свойствах способность к сопротивлению со стороны вторгающихся в его организм нежелательных сил. Истиной, на которой эта культура базируется, «можно играть и над истиной можно смеяться, можно из каких бы то ни было соображений переворачивать истину, но опровергать и отрицать истину, собственно говоря, нельзя, потому что тут, в рамках такого типа культуры, в конечном счёте всегда совершенно твёрдо известно, что *есть* истина и *что* есть истина, а вместе с тем всё истинное ещё и морально-положительно, так что можно только как угодно сдвигать весы внутри системы, но изменить самое систему, при которой есть нечто истинное, правильное, доброе, благое, совершенно немыслимо, как и невозможно сделать так, чтобы существовало какое-либо знание, не имеющее смысла, и т. д.»¹⁷

Совершенно очевидно, что слово как Логос обретает единство со словом риторическим – именно в том, что и то и другое по своей внутренней природе тяготеют к жизненно-гармонизирующему содержанию. Более того, последнее как раз и исходит из логосности риторического слова, воплощающего осмысленную и нравственно восчувствованную правду мира. Напомним, что слово задаёт действительности собственную логику, поэтому в историко-культурном контексте риторическое слово, концентрируя в себе закреплённые традицией смыслы, выступает регулятором – как этих самых смыслов, так и общей идеи бытия¹⁸. Надо ли говорить, что эта регулятивная функция базируется не на идиллическом нейтрализме и взаимно равнодушном отношении света и меональности в слове. Напротив, речь идёт о напряжённом единстве-противодействии того и другого. В культуру входит и остаётся в ней слово, воспламенённое смыслом, а не его мглистым источником. Однако в таком слове не нужно искать какой-то стерильности, способной аннигилировать всякую иррациональность, подвижность, непредвосхищаемость и, вообще, всё то, что восходит к слепому клокотанию жизни. Слово как выражение связано с меоном и «суть нечто единое»¹⁹. Поэтому все рассуждения о начале риторической эры в жизни слова должны начинаться с понимания того, что слово сочетает в себе не только сущее, логическое, но и меональное, не-сущее и алогическое. В свете ранее сказанного понятно, что господствующая роль в слове, эксплицирующем подлинную культуру, принадлежит интеллигиль-

ному началу, а не меону. Понятно также, что корневая система слова остаётся погружённой в ту первобытную мглистость сознания, о которой мы уже сказали и которую отнесли к области мифа и меональности.

Семантика термина «меон» неохватна, но это вовсе не значит, что указанное слово беспредметно. Оно определённо в той мере, в какой иррациональное и хаотическое может служить источником порождения творческого и логического. Меон и Логос взаимно побуждают друг друга к активности, в результате чего и возникают великие художественные произведения, подобно розам, пробивающимся из тернистой чащи кустов. Образ, заимствованный нами у Ф. Ницше²⁰, хорошо передаёт то, что мы хотим сказать об органичности «хаосогенных и антихаосогенных начал»²¹ не только в слове, но и в самой жизни – в стадии её плодоносности. Меон, следовательно, – не только деструкция, сплошная и нераздельная текучесть, зыбкость и всяческое отсутствие пластически явственных форм, но и то, без чего искусство лишилось бы своей естественности, «природности» и совершенства. Г. Вёльфлин, исследовавший функции света в различных стилях живописи, проницательно заметил, что «новый стиль впервые приобретает законченность лишь в тот момент, когда освещению намеренно придаётся иррациональный характер»²².

В одной из ранее опубликованных работ, изучая термин «меон», мы указали на его многозначность²³. В настоящей статье мы продолжим размышления над содержанием этого слова.

Нельзя не сказать о его известной популярности в русской литературе XX столетия. С употреблением мёона встречаемся, например, в романе Ф. Соллогуба «Тяжёлые сны». Там им пользуются герои-возлюбленные, понимая слово как знак каких-то тёмных стихий, богооставленности и земности. Но там же высказана мысль о неразделимости мглистого и светлого. Пренебрегая сколько-нибудь подробным комментарием, приведём нужный нам фрагмент: «Что-то повелительное, как совесть, стало между ним и непорочною улыбкой Анны. А молодая радость, жажда счастья влекли его к ней. Земля и пыль, приставшие к Анниным ногам, напоминали, что она – земная, родная, близкая, возникшая из тёмного земного радостным цветением, устремлением к высокому Пламени небес»²⁴.

Литературоведение призвано изучать не только абстрактный и категориальный смысл своего предмета, но и его экзистенциальное содержание, во многом предreshающее гуманитарную ценность – как искусства слова, так и эстетических теорий. С этой точки зрения очевидны меональные, то есть жиз-

ненно деструктивные тенденции, которые легко обнаруживаются в литературе рубежа веков, что было своевременно зафиксировано и подвергнуто критике таким глубоким мыслителем, как кн. С. Н. Трубецкой. «Лучшие люди, – писал он, – становятся лишними, героями дня являются сегодняшние изгои, завтрашние мстители и разрушители. Разрушение и ненависть делаются лозунгом – ненависть, быть может и родившаяся из возвышенного святого гнева, но столь легко вырождающаяся в стихийную злобу там, где любовь перестаёт питать и согревать её»²⁵. Историкам литературы предстоит объяснить, почему в России демократически настроенные писатели поддались грубому искушению и стали, прикрываясь флёром нищезанятия, воспевать героизированную шпану и люмпенов, то есть тех, кто, если воспользоваться научным языком Л. Н. Гумилёва, составил отрицательное значение или антисистему – по отношению к прошлому и будущему русской культуры. В контексте нашей темы полезно подумать также и о том, о чём проникновенно и с поразительной убедительностью написал кн. Е. Н. Трубецкой, указавший на предвосхищение древним философом таких абсурдистских ситуаций, которые создала «революционная демократия» в 1905 году, поставив культуру на край гибели²⁶.

Не желая отвлекаться в сторону философских разысканий, всё же заметим, что начало XX столетия – это эпоха сближения разных сфер знания, что, впрочем, нужно считать характерной и традиционной чертой русской культуры. О Логосе, мифе и меоне говорят и пишут в это время многие, особенно В. Ф. Эрн, рассмотревший проблему Логоса в его связи с жизненной конкретностью и противостоящей ему меональностью. Соображения Эрна важны для филолога потому, что мыслитель настаивал на онтологизме русского сознания, а это, как известно, позднее подчёркивалось и А. Ф. Лосевым²⁷. Внедрённость Логоса в телесно-вещественные поры мироздания – это то, что русские поэты принимали за основание художественного мировоззрения и стиля²⁸. Мысль, которая впадает «в ложную отвлечённость от жизни, отрешённость от сущего», оказывается «в состоянии *меонизма*», тогда как онтологизм, по Эрну, вытекает из основного принципа Логоса²⁹.

Мысль Эрна развивается в русле синтетизма, этого питательного источника художественного творчества и интуитивных прозрений. Понимание Логоса как принципиальной антитезы логизму, стремление видеть в Логосе полнокровное и даже чувственное воплощение жизни – всё это найдёт в поэзии богатую и всестороннюю разрисовку. И тут художникам будет помогать традиция того самого эллинства, о котором мы упоминали выше.

Риторичность слова со всей его логосной мощью – великое наследие, усвоенное нами от греков. Необходимо знать, однако, что эллинство – это ещё и интуиции тела и вещи, света и мглы, вообще, весь пантеон эмоциональных и мыслительных переживаний. Скульптурная пластичность человека – это тоже эллинство. Исчисленность и математичность, то есть самый настоящий формализм, на котором утверждает себя античная живая статуя, – это тоже эллинство. Эллином же является и тот всеохватывающий интеллектуализм, на котором оно расцветает как тип культуры³⁰.

При всей реальной значимости эллинства для русской культуры, в начале XX века отношение к нему нельзя назвать позицией абсолютного согласия. Тут были и феномены отталкивания, самым ярким из которых, бесспорно, является Л. Шестов с его знаменитым трактатом «Афины и Иерусалим» – пожалуй, единственным крупным сочинением, где культурная парадигма, заданная древними греками, именно рационализм, умозрение, подвергнута недвусмысленной критике и неприятию со стороны автора. У нас нет необходимости вдаваться в философский анализ этого произведения, заметим лишь, что осуждение рационализма явилось предвосхищением той катастрофической опасности для русской культуры, которую нёс с собою большевизм, с холодным расчётом строивший теорию теловидного человека с его хорошо отлаженными функциями социального поведения.

Ещё раз подчеркнём, что Логос, как он трактован в оптимальной позиции эллинами и русской поэзией, весьма далёк от логизма, хотя этот элемент по необходимости и входит в живую структуру первого. Но дело осложняется тем, что в культуре, как мы указывали, всегда присутствует известная доля меональности, которая не должна разрастаться до масштабов опасной деструкции и уж, конечно, до того поистине сатанинского своеволия, которое привело к истощению культурного потенциала народа. Исторически возникла ситуация, нуждающаяся в специальном осмыслении. Тут исследователь обязан обратиться к теме варварства, язычества и христианства в самом климате эпохи, длившейся две трети века. Кратко скажем об этих доминантах.

Варвар есть варвар; для него не существует никакого Логоса, и, следовательно, кроме как о слепом разрушении духовных опор, говорить здесь не о чем. Однако большевизм создал свой дискурс, и этот дискурс насквозь мифологичен, а степень его меональности прямо пропорциональна историческим, если не провиденциальным, идеологическим претензиям. Тут мы наблюдаем

эксплуатацию мотивов героизма, возводимого на идее скульптурного, теловидного человека, что автоматически погружает нас, кажется, в уже знакомую по архаической античности атмосферу, составляющую естественный элемент дорефлективного традиционализма словесной культуры³¹. Но если там, в античности, миф был, по слову Аристотеля, душою искусства, то здесь он оказался всего лишь призванным для осуществления неких целей, вполне чуждых открытой миру личности. Эти цели могли временно обольстить и опьянить человека, но заставить его всецело подчиниться принуждающей логике мифа было невозможно. Даже не приступая к фундаментальному изучению проблемы, исследователь понимает, что чем ближе искусство становится к официальной идеологии, тем скорее оно лишается логосных ресурсов слова, а из мифологем, на которых оно вырастает, выветривается благой смысл. Это искусство оказывается, таким образом, творчески неплодным и потому обречённым на забвение.

Наряду с таким искусством живёт и другое, с точки зрения христианства, безрелигиозное художество. Оно пытается, с опорой на «общечеловеческие ценности», противостоять язычеству. Оно апеллирует к идеализированному и потому несколько абстрактному, суховато разреженному Логосу. Такая поэзия не покидает лона телесно-вещественного, пластического стиля и потому сохраняет черты «природности», особенно тогда, когда речь идёт о художниках, одарённых чувством цвета, линии, света и плотскости мира с её органической сочностью. Перечисленные качества являются как раз теми характеристиками, без которых непредставимо классическое искусство. То, чему удалось в эпоху большевизма выжить, располагается в культурной близости к литературе, выросшей на риторическом слове. Конечно же, усиленная роль предметности в слове, стремление «поднять» слово, сделать его космичным и соответствующим масштабам мировой архитектуры – всё это делает фиксируемый нами стиль не только высоким по тону, но и несколько напряжённым и как бы боящимся быть недостаточно чётким и афористичным. Этот художнический рефлекс – следствие той краткости дистанции, которая отделяет содержательную чистоту и блестящую форму от агрессии мифологемного стиля. Близость, которую нельзя не назвать опасной. И мы часто видим, как высокое и незамутнённое слово изменяет себе, не будучи в силах сдерживать этот натиск. Тем не менее такое слово остаётся настолько определённым в своём художественном качестве, что есть все основания говорить об исторически реальном литературном стиле, обладающем извест-

ной эстетической устойчивостью, которая и позволяет ему сопротивляться давящей силе официального мифа.

Наконец, необходимо сказать о той формации, где Логос сохранил благие энергии, оставаясь в родстве с оптимально-человеческим содержанием античной культуры и с творчески преобразующим её христианством. Это подлинно риторическое слово – как сгусток мысли, художества и позитивной морали. Совмещение двух традиций Логоса – античной и христианской, их причудливое переплетение в духовном опыте русских есть, по выражению кн. С. Н. Трубецкого, «исторический и философский вопрос величайшей важности»³². В литературоведении этот вопрос не исследовался и даже не ставился, хотя русская филология в лице П. Н. Сакулина мечтала о создании синтетической истории литературы, разумеется, в системе научных координат своего времени³³. Мы полагаем, что эта традиция и ныне стимулирует работу мысли учёных над кругом относящихся сюда проблем³⁴. Говоря о слове, которое можно было бы определить как культурно-синтетическое, надо со всей резкостью выделить то обстоятельство, что, оставаясь риторическим, оно базируется на такой культуре, которая возрастает не на образе теловидного человека, но на представлении о нём как существе Божьем, несущем на себе печать сакральности или того, что на профанирующем дело научном языке именуется уникальной ценностью. Такой человек раскрыт в бесконечность – космоса, истории и культуры, а его словесная, стилевая экспликация в литературе не ограничивается формами какого-то одного типа. Логос тут представлен в своём возможном разнообразии. Риторическое слово, как мы его представляем, здесь уже не является единственным средством художественного воплощения, но оно никогда не теряет своего регулятивного могущества, о каких бы стилях мы ни говорили.

Теперь, когда нам удалось, хотя бы и в самом общем виде, очертить категории, с помощью которых, как мы надеемся, можно понять своеобразие духовного состояния литературы, а также её языковые формы, естественно перейти к рассмотрению конкретных текстов. Начнём же мы с произведений А. Ф. Лосева, написанных им в лагере и сразу же по освобождении из него. Вполне понятно, что в настоящей статье мы вынуждены прибегнуть к очерковому и пунктирному изложению материала.

Проблема меона, намеченная в «Философии имени» (написана в 1923 году, опубликована в 1927), продолжает интересовать учёного и позднее. Отзвук этой проблематики наличествует, в частности, в «Эстетике Воз-

рождения», в острой полемике с М. М. Бахтиным, в неприятии амбивалентного отношения этого автора к тому, что Лосев называл обратной стороной возрожденческого титанизма. Исходя из классических представлений об искусстве, Лосев считает, что так называемый ренессансный реализм и его чрезмерно властный меон часто выпадают из системы эстетических оценок, какой бы «либеральной» она ни была. Он пишет, что художественные идеи, например Ф. Рабле, базированные на изображении человеческого тела, – «скверные, порочные, разрушающие всякую человечность, постыдные, а порою даже просто мерзкие и беспринципно-нахальные»³⁵. «Реализм Рабле, – заключает исследователь, – есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости»³⁶.

Мы были бы неправы, если бы истолковали эти высказывания как отрицание ферментной роли меона в искусстве и литературе. Напротив, человеческое слово, говорит философ, «не есть только умное слово. Оно пересыпано блёстками ноэзиса и размыто чувственным меоном»³⁷. Эта тема настолько волновала Лосева, что сразу же после освобождения им был написан роман «Женщина-мыслитель» (1933–1934), где рассказывается о гениальной пианистке, ведущей странный, загадочный образ жизни, делающий героиню не лишённой inferнальности. Женщина великого артистического дара, она окружена корыстолюбивыми и похотливыми поклонниками, приносящими ей, судя по всему, творческое вдохновение. Её исполнительское искусство – подлинный прорыв в неведомое, эмоциональное впечатление от её концертов ни с чем не сравнимо. Что это – результат сублимации по Фрейду? Но известно отрицательное отношение Лосева к теоретико-эстетическим претензиям психоаналитика. Или меон и артистизм – разные и не соприкасающиеся друг с другом полюса творческой личности? Этот вопрос излишен, но о проблеме надо думать и писать специальное исследование.

В повести «Театрал» не только развёрнут художественно-психологический анализ низового сознания с его геростратовскими и мстительными рефлексами, но и дана картина жизни, замешенной на чисто физиологической и непросветлённой животности. Образностью, напоминающей стиль Сальвадора Дали, воспроизводится нечто жуткое: люди поклоняются фаллу и беспрекословно подчиняются некоему «невежественному мещанину в кепке»; вдруг из фалла извергается семя, затопляющее земной шар; в этом наводнении тонут миллиарды людей; затем, когда волны спадают, земля начинает плодоносить. Рождаются обезьяноподобные существа, они тут же начинают разделяться

по чинам и рангам. «И обезьяны нижней сферы гогочут над неодушевлённой природой, средняя сфера обезьян гогочет над нижней, обезьяны архангелы и ангелы гогочут над средней сферой, боги гогочут над архангелами и ангелами. И над всей обезьяньей иерархией, небесной и земной, раздаётся хохот и гоготание единого и истинного правителя всего обезьяньего бытия, универсально-мирового орангутанга, хохочущего над всеми сферами бытия, небесного, земного и преисподнего...»³⁸.

Укажем в этой картине на более чем ясное, именно на всеобщее варварство и полное безмыслие, где нет никакого Логоса, а царит лишь тупая организованность.

В такую пучину всеобщего безмыслия большевизм и хотел ввергнуть миллионы людей. Для этого была изобретена не только соответствующая модель общества, но и, как её естественное продолжение, – архипелаг ГУЛАГ. Сейчас, когда мы имеем трагическую художественную энциклопедию А. Солженицына, нет необходимости в рассказе о том, что такое большевистские тюрьма и лагерь. В интересах краткости этой части нашей работы воспользуемся иллюстративными материалами «Жития Евфросинии Керсновской»³⁹. 658 графических рисунков воссоздают жизнь в аду во всей её беззастенчивости и ужасе.

Вот спорящие о принципах марксизма барчуки-коммунисты, сидящие на террасе за столом, уставленном посудой с обильной едой. А вот картинка, где изображена выгнанная с матерью из собственного дома маленькая девочка; рядом с этим листом – другой, на нём нарисованы дети, которых постигла та же участь. Далее – сцены каторжной работы на лесоповале, тут же страшный рисунок, воспроизводящий гибель девушки от упавшего на неё спиленного дерева.

Даже у Данте в описании ада мы не найдём сцен, где бы муки человека столь откровенно соединялись с попранием его достоинства. «„Ночной шмон“ – это нелепая, унижительная процедура» – надпись под одним из рисунков. Мы не будем комментировать это изображение: тут растоптан всякий стыд как знак культурного оберега. Следующий лист повествует о «воспитании» детей-лагерников на примере их ровесников. Скажем об этом словами самого автора «Жития». «Малолетки-колхозницы робко приблизились к краю нар, присматриваясь с любопытством к поведению тех, кто был старше их на год или на два. Они были заморожены и буквально застыли, впиваясь глазами в бесшабашное веселье этих бесстыжих тварей. «Воспитание» малолеток уже

началось. А Христос говорил: «Истинно говорю вам <...> кто соблазнит одного из малых сих <...> тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его в глубине морской».

Наряду с картинами цинизма, тут изображены эпизоды лагерной повседневности, которые вызывают мысль о том, что есть грех и человеческая вина. И вина ли это? Вина ли женщины в том, что она зачинает ребёнка, не страшась невольной публичности этого акта? Жизнь вопиет о себе, забыв о собственной тайне. Вот и вспомнишь Варлама Шаламова и его обвинения в адрес классической русской литературы, которая была, по его суждению, излишне прекраснотушной, почему и не могла предвидеть ужас большевизма. Мы не имеем нравственного права оспаривать высказывания Шаламова, осмелимся лишь заметить, что это тот случай, когда не только русская, но и вся мировая литература возьмёт на себя вину за историческую слепоту...

У каждого из нас свой язык, это – мерило нашего роста и духовного состояния. У Лосева лагерной полосы жизни языковыми доминантами были, пожалуй, два слова-термина: сущность и явление. Одно без другого немислимо. В ГУЛАГе убивали человеческую сущность, поэтому человек как явление превращался здесь в «мёртвый, тёмный и бессмысленный материал алогической массы» (с. 394). Далее этот мученик науки и культуры пишет: «Всё святое, духовное, прекрасное, творчество в науке, философии, церкви, в любви – всё это загнано куда-то вовнутрь, лишено всякого внешнего осуществления, противостоит спиритуализировано, превращено в абстрактную «сущность», которой противостоит наглая и хамская тьма «явлений», бессмысленных, нелепых, убивающих всякую «сущность», зверски злобных, какая-то дурацкая, идиотская масса мёртвых душ, карикатурно объединённых в пошлейшую и бессильную, аморальную «общественность» (там же).

Здесь уродуются не только человеческие тела и души, но, кажется, и сами вещи утратили свой образ и, в частности, то из него, что М. Хайдеггер в известной работе «Исток художественного творения» назвал дельностью. Это – исходное качество вещи, источник и основа её надёжности и удобства. Это то, чем вещь связана с мироустройством и его разумностью. Дельность и её связь с плодородящей силой земли – вот что делает всякий предмет не только полезным⁴⁰, но и символическим знаком – труда, жизни, судьбы и культуры. В «Истоке художественного творения» это показано в аналитическом описании башмаков на известной картине Ван-Гога⁴¹.

Исследователям ещё предстоит показать тотальную деструктивность ГУЛАГа, его жизнепожирающую энергию и распад в нём вещевистской субстанции культуры, то есть то, что в своё время, изображалось на полотнах экспрессионистов. Как известно, Н. А. Бердяев, например, связывал такую живопись с утерей ею человека⁴². Но вернёмся к «Житию...»

На одном из рисунков видим башмаки лагерников. Это – говорящее изображение. Мы не будем его расшифровывать и анализировать, приведём лишь относящийся сюда текст. В нём говорится: – «Четезухи» стоят того, чтобы их увековечить в назидание потомству! Изготавливали их из старых автопокрышек Челябинского тракторного завода, а подмётки к ним прикрёпляли деревянные. Было в них холодно и скользко, а весили они тяжелее кандалов». Россия потеряла свой культурно-вещественный лик, ибо утратила *мастера* – делового ткача обустроенного мира.

Всё это – предметная и человеческая среда земной юдоли, увиденная Лосевым в начале 30-х годов. Реалии лагерного быта упоминаются и прямо описываются в его повестях и письмах из ГУЛАГа. Однако в любом случае очевидна сдержанность автора в конкретности описаний, он предпочитает о многом не говорить многое. Как мы полагаем, этим достигнуто психологическое ослабление напорной мощи деструктивной стихии, пусть и живущей в авторском молчании, где она не может не быть – хотя бы потому, что однажды оказалась увиденной и пережитой. Существенно то, что агрессия меона, посягавшего на самый дух личности, всякий раз отбрасывалась ответным натиском её защитных ресурсов, куда мы относим, в первую очередь, *именной и терминологический* ряд культуры, в ауре которой жил мыслитель и художник Лосев. «Есть духовная сфера, которая умеет хранить сама себя, – пишет современный исследователь, – и эта сфера есть слово. На него мы и можем возлагать всю свою надежду, при этом крепко задумываясь над тем, откуда же берётся в слове эта неприступность, это его самовольное самостояние. Сберегая свою духовность, мы можем с надеждой воззреть на Слово, являющее нам пример крепости.

Именно ключевым словам культуры принадлежит прежде всего такая способность сохранять себя в неприступности и нетронутости»⁴³. Такие греческие слова, как «логос», «эйдос», «идея» и другие, вошедшие в русский язык, были для Лосева знаками первозданности и незамутнённости тех смыслов, на которых возводится культура как духовная постройка. Этот *именной* ряд бесконечно велик, причём настолько, что с его помощью можно охватить вну-

тренний космос и творческий лик Лосева-человека. Его литературный стиль есть не что иное, как ряд имён, получающих смысловое и синтаксическое развёртывание, завершающееся созданием сложного художественно-языкового целого, трудно унифицируемого какой-то одной научной категорией. В этом целом необычайно велика активная структурирующая роль образа автора с его артистической способностью идентифицироваться с иным голосовым «я», а затем смотреть на это «я» со стороны – пристально, любовно, иногда иронично и даже саркастически. Лексическое разнообразие и сосуществование стилистически совершенно различных пластов в его повествовании, смысловые перепады, при помощи которых достигается некое единство «концов и начал» его научной и художественной прозы, – характерная черта лосевской наррации, никак не подверженной какому-либо релятивизму. «Максимальная свобода и текучесть выразительных форм лосевского языка, – указывается в одном из исследований, – основывается им на использовании разных иерархийных форм проявления сущности. Между означаемым и означающим в языке лежит, по Лосеву, многослойное пространство, наполненное понятиями, символическими, образными и мифологическими зеркалами, создающими сложные смысловые эффекты при прохождении через них человеческого слова»⁴⁴.

В призму этих зеркал попадают и опорные слова, даже с большей мерой предустановленности, нежели иные. «А. Ф. Лосев, – отмечает А. А. Тахо-Годи, – больше всего ценил <...> светоносный ум и способность мыслить (даже в час смерти)»⁴⁵. Но ум, по суждению мыслителя, неотрывен от Слова, Логоса, Имени, причём в их отчётливом и принципиально православном понимании, что определило отношение Алексея Фёдоровича к нарождавшейся новой мифологии, а она была, несомненно, языческой⁴⁶. Из множественного ряда имён мы выбрали лишь несколько. Это – Логос, Жизнь, Судьба, Родина.⁴⁷

Большевистская идеология, так любившая мотивы инфернальности бытия и человеческой слепоты, не может обойтись без мифологемы судьбы, связывая с этим концептом обморочное бессилие личности перед ходом истории. Иными словами, меональность языческой мифологии заявляет о себе тут в полный голос. У Лосева совсем другое понимание судьбы: в его глазах она «предстает не только как *горестная* и *тяжёлая*, но и как *удивительная*, *тайная*, *глубокая*, *многозначительная*. Именно такой виделась А. Ф. Лосеву своя судьба»⁴⁸. И это при том, что у философа «был опыт ада, не поддающийся

просветляющему осмысливанию, никак, никакими силами, ни при каком подходе»⁴⁹. Да, света в ГУЛАГе не было. Но Слово в своей духовной крепости дало Лосеву видение того, что власть меона – путь к гибели того самого мифа, который вырос из лона мглистого сознания. В конце концов оказалось, что «ад не дополнение к миру мифа, а конец ему»⁵⁰.

Когда знакомишься с риторическим словом в стилевой структуре лосевских сочинений, поражаешься тому, насколько оно остаётся верным своей природе и потому противостоящим слову-мифу. А. А. Тахо-Годи отмечает, что гомеровский эпос (в самом этом слове подчёркивается лишь момент звуковой оформленности того, что высказывается) «оперирует <...> „мифом“, не зная его другого эквивалента, „логос“. Зато классическая культура греков <...> великолепно владеет не только словом как целостно-мыслительной сущностью, но и словом дифференцирующим, разделяющим, т. е. логосом»⁵¹. Эта дистинктивная способность Логоса как раз и была тем инструментом, который позволил Лосеву аналитически расщепить миф и тем самым разгадать его тайну, чего боится всякая мифология.

В произведениях, написанных в лагере, и письмах, посланных оттуда, учёный даёт разносторонние характеристики меона, всякий раз обращая внимание то на одну, то другую его стороны. При этом читатель видит в Лосеве личность философа и писателя. Он видит также не только его поразительный оптимизм, но и застаёт этого человека в минуты отчаяния и даже уныния, и всё-таки редко – в состоянии духовного оцепенения. Одна из характерных черт Лосева – негибкость его как мыслителя, нежелание спрятаться, убежать, уйти в изоляцию и глухую тьму одиночества. Если и была у него какая-то система защиты от страха, то выглядела она, по словам современного литератора, вполне неуклюжей и лишь указывала на принадлежность к свободе...⁵²

Аналитическое, «почастное» и обобщающее восприятие действительности никогда не изменяло Лосеву, равно как и строгая нравственная оценка всего видимого. Охват явлений в их морфологической чёткости сочетается у него с мужеством Прометея. Поэтому в одном из лагерных писем читаем: «Приходится бороться с общественными подонками и преступностью, нашедшей себе дорогу к власти, с тысячеголовым зверем и его хамством, невероятной дикостью и грубостью, озлобленностью против ума, культуры, чистоты душевной и физической, против интеллигенции»⁵³. Что же касается риторического слова, то в текстах Лосева, писавшего из глубины inferналь-

ного пространства, оно выступает во всей своей смысловой и онтологической свободе. В мышлении нельзя быть рабом: мысль – это и есть свобода. Стиль Лосева лагерной поры открыто риторичен, вероятно, потому, что благородное негодование, вызванное попранием человечности, желание возвестить правду, утвердиться самому в ней и стремление убедить иных – эти желания, архетипные в своей основе, входят в содержательный состав ораторского творчества в его длительной исторической традиции. Не об этом ли писал А. Шопенгауэр в знаменитом сочинении, именно в главе «О риторике», где читаем: «Красноречие это – способность передавать другим наш взгляд на вещь или нашу настроенность по отношению к ней, возбуждать в них наши чувства к ней и таким образом вызывать у них симпатию к нам; и всё это посредством того, что мы передаём им словами течение наших мыслей, причём с такой силой, что оно отклоняет ход их собственных мыслей от принятого ими направления и увлекает его в наше. И успех этого будет тем больше, чем сильнее ход их собственных мыслей вначале отклонялся от нашего. Исходя из этого, легко понять, почему собственное убеждение и страсть делают нас красноречивыми и что вообще красноречие скорее дар природы, чем следствие искусства, хотя и здесь искусство помогает природе»⁵⁴.

На риторическое слово у Лосева возложена охранительная миссия: оно не терпит поругания и забвения светлой правды и культуры. К обильной и стилистически развитой образности, знакомой по текстам классической философии, к многозначщей религиозной символике приближена картинность собственных текстов Лосева, где хтонические мотивы даны нередко в гипостазированном виде. Кровь, эсхатологическое пламя пожаров, ощущение роковой черты истории – так художественно запечатлевается время, вызывая в памяти трагические страницы «Анналов» Корнелия Тацита. Впрочем, образная и эмоциональная насыщенность текста – не только признак лагерной прозы Лосева. Исследователи пишут о присутствии эстетической энергии в его трудах, исполненных в жанре академической монографии, указывая при этом на книгу «Философия имени», где полемика автора с его «врагами» (метафизиками и натуралистами, «убивающими и растлевающими живое восприятие жизни») ведётся в формах высокого риторического стиля⁵⁵.

Пафос лосевских сочинений лагерной поры достигает высшей своей точки в инвективах, полемически заострённых вопрошаниях, эмоционально приподнятых увещеваниях, иронии, в словесных жестах и позах неожиданного смирения – во всех формах, какие могла предоставить ему античная,

средневековая, возрожденческая и классическая традиция риторического искусства. В повести «Жизнь», например, дифференцирующая функция Логоса и его направленность против не осознающей себя рефлексивности жизни выражены в такой эмфатической стилистике: «Долой, долой эту голую жизнь! Долой, прочь этот неугомонный, самоуверенный, напористый, не знающий никаких пределов процесс жизни! Давайте *знание*, давайте то, что выше жизни и охватывает её самое. Давайте *смысл*, давайте идею, давайте душу живую, ум живой! Давайте мыслить, рассуждать, расчленять, освещать! Долой потёмки, отсутствие начал и концов, эту всемирную скуку самопорождения и самопожирания. Давайте науку! Давайте, наконец, человека! Жизнь, взятая в своём обнажённом процессе, нечеловечна, дочеловечна, бесчеловечна! Знания, понимания, мудрости – вот чего мы жаждем больше, чем бессмысленной животности!» (С. 23).

Анафорическое построение предложений, нанизывание синонимов, используемых в целях смыслового и стилистического усиления высказывания, формульность речи – всё это средства риторического уровня нарративной системы Лосева.

Было бы хорошо, если бы формы риторического выражения мысли у Лосева получили в современных исследованиях широкое освещение – в связи с опорными именами в его произведениях, прежде всего художественных. Это дало бы возможность судить о разветвлённой системе афоризмов в его повествовании, о разнообразных синтаксических моделях стилевой экспрессивности, включая сюда, разумеется, и интонационную выразительность авторских высказываний. Вот один из множества фрагментов его прозы, где говорится о знании как субстанциальном качестве Логоса: «Знание – вот единственно, что противится судьбе и что способно её преодолеть. Знание – благородно, возвышенно, спокойно, бестрепетно. Знание – это единственная область, где нет истерии жизни, нервоза бытия, слабоумия, животности. Знание – это бесстрашие, стойкость, героизм. Знание – это свобода. Кто знает мало, тот суетлив, пуглив, всего боится, от всего зависит. Кто знает мало зла, тот трепещет, страшится, ужасается, прячется. Но кто знает много зла, кто знает, что весь мир во зле, что вся жизнь есть катастрофа, тот спокоен, тому ничего не страшно, тот не хочет никуда прятаться, тот благороден». (С. 21–22).

Логосность жизни – вот что делает её целесообразной и пронизанной интеллектуальным свечением. В противном случае она превращается в слепой

биологический процесс или зловещего Минотавра, тут же пожирающего то, что мгновение назад было порождением безмысленных жизненных сил.

Лосевский текст строится по нормам классической риторики. Антиномическая структура предложений, использование метода стилистического снижения и контраста, внедрение в повествование профанной лексики – приёмы, обычные в арсенале авторской поэтики. Подобных примеров много. Скажем о некоторых из них, на наш взгляд, блестящих – по неожиданности и текстуальной уместности. Как органично здесь сочетание анафоричности речи, её эмоционального крещендо и... стилистической сниженности посредством арготического слова! «Да, да! Жизнь как именно жизнь, жизнь, взятая сама по себе, жизнь как таковая, это есть самая нелепая, самая бессмысленная, самая слабоумная судьба, когда нет никого, кто был бы виноват, и в то же время решительно все виноваты. Жизнь создаёт себя, и жизнь сама же пожирает себя. Каждый её момент есть порождение и тут же пожирание этого нового. Непрерывно, сволочь, сама себя порождает и тут же сама себя пожирает». (С. 23).

Если на жизнь смотреть глазами одного из участников диалога цитируемой повести, то она предстанет какой-то слепой и бесцельной, утерявшей свою логосность, что выражено в цепи нанизанных синонимов – как простых, так и распространённых. Итак, жизнь – «волынка, сплошное мямление, барахтание, переминание с ноги на ногу, косноязычие и бесконечный ряд заминок, задержек, ссылок на постепенность <...> слабоумие». С другой позиции, жизнь – «сила, могущество, идея, свет и обладание». (С. 16).

Вообще, мы хотели бы обратить внимание на хорошо выдержанный принцип антитезы у Лосева именно в тех речевых ситуациях, где интеллектуальный драматизм диалогов создаётся как раз совмещением стилистически разноплановой лексики, вводимой, впрочем, весьма продуманно и в необходимых дозах. Это делает речи спорящих не только остроумными и исполненными живости, но и содержательно напряжёнными.

Заметим, что у нас до сих пор существуют «субтильные» или вполне мертвенные представления о риторическом слове, тогда как в истории литературы понятие риторики объёмно, гибко и не сводится к некой лексической стерильности устных и письменных текстов. Произведения Цицерона, Данте и Петрарки говорят об этом со всей убедительностью. Теория поэзии и ораторского искусства строится у них на базе литературной речи и общенародного языка⁵⁶. Скажем и о том, что свободное, игровое отношение художника к слову

и его разнообразным типам в структуре произведения входит в риторический канон литературного искусства, что не мешает творцу следовать идее стилистической иерархии лексических масс⁵⁷. Гарантией ценностной сбалансированности и гармоничности текста остаётся его логосность, в частности заряженность ею ключевых имён высказывания. В современной научной литературе, посвящённой Лосеву, это хорошо осознано. Понят и тезис мыслителя о том, что логосность связана с образом светового луча, что ограничивает действенность меона, его деструкцию. При этом упомянутый образ соотносят с «пирамидой света» Николая Кузанского и – в более широком контексте – с античными и средневековыми представлениями об идеальном мире и его семиотическом выражении⁵⁸. Так логосная и экзистенциально-проективная содержательность риторического слова синтезируется с его нравственной и регулятивно-текстовой энергетикой.

Зная труды Лосева об античности, понимаешь, насколько его трактовка судьбы отличается от понимания её древними греками. Теловидный человек подчиняется сверхразумному принципу существования, что и получило название судьбы⁵⁹. А что есть судьба для человека, воображением живущего в эмансипированном времени культуры, но реально томящегося в заточении сталинского застенка? Чтобы понять лосевские суждения о судьбе, надо мыслить их в связи с его теорией Логоса, меона и жизни, а также с размышлениями о Родине.

То, что Логос противостоит логистике, мы знаем, как знаем и то, что он пронизан живыми токами бытия. Знаем мы также и то, что жизнь «есть самая сердцевина знания; она есть пуповина знания, его цель и смысл». (С. 35). Чем интенсивнее насыщенность жизни стихией логосности, тем она светлее и понятнее. Однако в жизни всегда присутствует меональное начало, и, когда его напор чрезмерно велик, логическое охватывается, побеждается алогичным. Вот тут-то и возникает идея судьбы. У Лосева об этом сказано так: «Судьба – там, где непонятное и сильное, необозримое и могущественное врывается по неизвестным причинам в понятное, сознательно построенное, любимое и вообще человечески обозримое». (С. 48). Тот, кто уразумел, что в жизни содержится некий элемент, сотрясающий, а порою и уничтожающий её основы, не воспринимает собственное бытие как должностующе идиллическое. «Жизнь, – говорил Лосев уже в наше время, – навсегда осталась для меня драматургически-трагической проблемой»⁶⁰. Что же это значит? Значит ли это, что у человека нет никакого утешения перед лицом меона, перед лицом

смерти, то есть небытия? И значит ли это, что уж если жизнь дана человеку, то его существование похоже, скорее, на тяжкий удел, нежели на полнокровное и изнутри лаской согретое бытие? Если бы это было так, то чего бы стоили суждения Лосева о единстве Логоса и жизни, жизни и языка, языка и смысла! Однако они-то как раз и есть то, что указывает на взыскуемое утешение и выход из тёмной безнадёжности судьбического напора. Мы ведь знаем, что «„Логос“ – понятие логическое, языковое и в то же время материальное, натурфилософское, связанное с воздухом, огнём, с землёй, со всеми этими стихиями, которые проповедовались в античном мире»⁶¹. Логос, таким образом, есть общая основа жизни; самым же ярким носителем его мощи является человек. Но в античности, как мы писали выше, человек – теловиден, в Новое время – личностен, и потому Логос как общее переживается таким человеком не отчуждённо, но углублённо-интимно, осердеченно. Для каждого из нас это общее – не абстракция, но что-то такое, что входит в нашу плоть и кровь, в психологию и разум, являясь «твердыней добра и истины». (С. 49). Это – Родина.

В произведениях Лосева – ранних и поздних – мы найдём прямо-таки симфоническую разработку темы Отечества. В нашем исследовании мы приведём лишь ничтожную долю написанного мыслителем на этот счёт. В повести «Жизнь» сказано: «<...> для того, кто знает и любит Родину, все её жизненные акты и её необозримая и могущественная воля есть и его собственное интимнейшее вожеление. Где же тут место судьбе? Это есть победа над судьбой и презрение к смерти». (С. 48)⁶²

Сокровенные мысли о Родине выражены, как видим, средствами риторического стиля с его высокостью и тяготением к афористичности, с набором гиперболизированных эпитетов и существительных со значением целеустремлённости («воля») и глубинной страсти («вожеление»). При этом мобилизуется такой приём, как вопрошание и формульный ответ на него.

Лосев – русский мыслитель и писатель, в его творческих идеях и поведенческих жестах черты национального характера заявлены с удивительной открытостью и простотой. Уже после освобождения из лагеря он писал, что одной из опорных доминант русской духовности следует признать «чувство бесконечной, напряжённейшей ответственности перед народом <...> полагание всех сил и самой жизни за народное благо»⁶³. А там, в темнице, размышляя над жизненным содержанием Логоса, он говорил: «<...> знать веления Родины, своевременно их воспринимать – дело величайшей челове-

ческой мудрости. Главное, что есть опора против бессмыслицы жизни, есть твердыня, превышая судьбы, и есть внутренняя и несокрушимая цитадель презрения к смерти, есть любовь и жертва, есть подвиг и счастье самоотречения, есть в самоотречении для других и для Родины самое сокровенное и уже действительно несокрушимое самоутверждение, самопорождение». Приведём следующий за этими строками абзац, где мысль Лосева всегда исполненная витальности, доводит его нравственную философию до классической определённости: «Пока наша жизнь мятётся и страждет, пока наша жизнь не устроена, полна злобы и насилия, пока мы умираем под пятой неведомой судьбы, – одно из двух: или жизнь, согласная с родным и всеобщим, с Родиной, и тогда она – самоотречение; или жизнь вне связи с родным и всеобщим, с Родиной, и тогда она – бессмыслица». (С. 49).

Обратим внимание на приёмы нагнетания анафорически построенных предложений, смысловым образом охватывающих разные стороны жизненно данного меона, резко сформулированных альтернатив экзистенциального поведения и лапидарно выраженных итогов – в случае выбора «одного из двух» условий. Тут, несомненно, мы имеем дело с подлинно риторическим искусством, причём не в его украшательской и содержательно блёклой функции, но в актуальной жизненной призванности. Слово «Родина» оказывается вплетённым в драму бытия с реальной угрозой для последнего со стороны меональной алогии. Риторические конструкции помогают Лосеву высветить самую суть экзистенциальной ситуации, так что Логос выступает здесь в регулятивно-смысловом и моральном значении. Мы имеем основание педальировать это наше суждение, распространив его и далее, с собственно жизненной сферы на область искусства, в частности на музыку, где, как в живописи, воздействие слова остаётся почти неизученным.

Современный исследователь приводит любопытный текст – отзыв Лосева на статью о числовой символике в творчестве Баха. Касаясь баховского понимания *слова*, Лосев написал следующее: «Именно такое неоплатонически-лейбницианское понимание слова-логоса только и способно приблизить нас к пониманию партит Баха, да и Баха вообще. И тут не только какое-то сверхприродное понимание слова. Это слово воспринимается Бахом и его слушателями опять-таки в виде живой и творчески-смысловой стихии, которая не только не исключает физической стороны слова, а наоборот, доводит до самостоятельной значимости и прямо-таки до словесной речи и даже прямо до риторики. Все знают, что Бах религиозен или философ-

ски настроен. Но мало кто отдаёт себе отчёт в том, что Бах ещё и риторичен, что во всякой своей музыкальной фразе он всегда констатирует ту или иную словесную выраженность и что в своём творчестве он не только поёт или играет, но всегда ещё и говорит, и притом говорит тщательно, изысканно, говорит как лектор и говорит как оратор. И только с таким широкофилософским и широко художественным пониманием слова, только с ним и можно рассчитывать на адекватное понимание творчества Баха»⁶⁴.

Итак, регулятивные энергии риторического слова универсальны. Они охватывают сферу как жизни, так и искусства, даже такого, чья специфика далека от форм собственно словесной выразительности. Что же касается высказанной Лосевым идеи самоотречения, то, не ставя задачу реконструкции религиозных воззрений мыслителя, мы, тем не менее, обязаны сказать, что самоотречение понималось им не только в трагическом заострении, но и в связи с творческим полаганием и социальной активностью личности. Для Лосева, в 1929 году принявшего тайный монашеский постриг, высшим мерилом служит «образ православного подвижника, искущённого в умном делании»⁶⁵. Таким умным деланием была вся его жизнь, и она исполнена символического смысла, ибо подвижничество – один из существенных элементов русской культурной топики⁶⁶.

Формы лосевского стиля, в составе которого мы видим и риторическое слово, всегда содержательны, нравственно и аксиологически ориентированы. Так, по определению, и должно быть. Как бы ни переосмысливались историко-культурные функции риторического слова, это положение остаётся неизблемым. Не без основания Р. Барт называет риторику «совокупностью коннотаторов» – в их связи с интеллигибельностью культуры, данной, по его выражению, в «дискретных символах, которые люди тем или иным образом „склоняют“ под завесой своего живого слова»⁶⁷. Иначе говоря, Р. Барт прямо указывает на то, что основанием человеческой речи являются символы, взятые в их риторико-суггестивном качестве. Здесь уместно вспомнить и Г.-Г. Гадамера, неустанно повторявшего мысль о родственных связях риторики с герменевтикой и писавшего о том, что эти науки «принадлежат к фундаментальной установленности человеческого существования» и потому «занимают бесспорное универсальное положение»⁶⁸.

Закljučая наши размышления, отметим, что именная система Лосева пронизана логосностью. Мы видели, что, например, «жизнь» прекрасна оттого, что насыщена логосным содержанием. Важен тезис мыслителя о том,

что логосность связана с образом светового луча и свечения, вследствие чего ограничивается действенность меона, его деструкция. Как и другие суждения Лосева, эта его мысль выражена в формах высокого риторического стиля. Подобных примеров в текстах писателя множество.

Возвращаясь к мысли об общекультурном значении творчества Лосева, надо подчеркнуть, что русская литература XX века непредставима без его произведений, а история литературных стилей – без риторического слова, его жизненно актуальных смыслов и функций.

Большевизм, вознамерившийся заместить культуру Логоса меональностью мифа, покушался на исходные парадигмы культуры. И тут он был обречён на поражение. Слово, возвращенное интеллектуальной энергией античности, Средних веков, эпохи Возрождения и классицизма, восстало против варварских действий духовной гильотии и против дискурса, построенного на примитивной мифологемности низового сознания. Это слово, в конце концов, победило, взяв на себя миссию духовной защиты от меона. Русский ум был низвергнут во мрак Тартара, однако и там Логос оставался самим собой и не утратил энергии культурных порождений. Само собой понятно, что носителем этого Логоса были личности, внутренний строй которых не имел ничего общего с психологией теловидного человека, то есть телесного, скульптурно-статуарного и функционального человека эпохи социалистического реализма. Личность и теловидный человек – проблема, ждущая своих исследователей.

А. Ф. Лосев не склонил головы перед тёмной деспотией. Он был страстотерпцем и подвижником Слова со всей его энергетикой. В этом, пожалуй, источник пассионарности Лосева – мыслителя, писателя, человека. В 1933 году, перед выходом из заключения, он писал жене: «Эх, жить хочется, родная! Самое главное – жить хочется, мыслить, чувствовать, творить вместе с людьми, с народом, создавать жизнь для себя и других, жизнь хорошую, глубокую, весёлую и богатую, жизнь и мысль – чистую, уходящую в таинственные глубины, но и ярко плещущую здесь снаружи, красивую, радостную, духовно-сладкую, сильную! И страдать хочется, но так, чтобы от этого расцветала душа, оплодотворялась жизнь и твоя собственная и окружающих, чтобы страдание вело не к гниению и отупению, но к расцвету, к подъёму, к обновлению.» (С. 425).

В трудах и творчестве ему было отпущено прожить ещё пятьдесят пять лет...

ПОЭТИКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ПРОБЛЕМЫ И ГИПОТЕЗЫ

МЕОН И СТИЛЬ

- 1 См.: *Кассирер Э.* Сила метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 41.
- 2 См.: *Мелетинский Е. М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. 1993. Вып. 2. С. 17.
- 3 *Лосев А. Ф.* Философия имени. Изд-во Московск. ун-та, 1990. С. 54.
- 4 См.: *Бахтин М. М.* Дополнения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 147.
- 5 *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв // Античность как тип культуры. Отв. ред. А. Ф. Лосев. М., 1988. С. 310.
- 6 См.: *Лосев А. Ф.* Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде» Вергилия // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 143.
- 7 См.: *Михайлов А. В.* Цит. соч., с. 311.
- 8 См.: Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. С. 189. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.
- 9 См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 607–608. См. также: *Ханин Д. М.* Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. М., 1986. С. 46–47.
- 10 *Набоков В.* Другие берега. М., 1989. С. 18.
- 11 *Хейзинга Й.* Homo Ludens: Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 78.
- 12 См.: *Тахо-Годи А. А.* Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. М., 1997. С. 81.
- 13 *Карасев Л. В.* Мифология смеха // Вопросы философии. 1991. № 7. С. 72.
- 14 См.: *Раков В. П.* О типологии слова // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1993.
- 15 *Лосев А. Ф.* Языковая структура. М., 1988. С. 150.
- 16 *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 110.
- 17 *Воеводский Л. Ф.* Введение в мифологию Одиссеи. Одесса, 1881. Ч. 1. С. 5.
- 18 *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 190–191.
- 19 *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. Пер. с нем. А. В. Михайлова // За-рубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе. Изд-во Московск. ун-та, 1987. С. 295.
- 20 См.: *Аверинцев С.* «Я – связь миров» // Родина. 1990. № 7. С. 89.
- 21 *Белинский В. Г.* Сочинения Державина // *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 28.

- 22 *Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987. С. 79.
- 23 *Белинский В. Г.* Цит. соч. С. 28.
- 24 Там же. С. 29.
- 25 *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. М., 1988. С. 87.
- 26 *Лотман Ю. М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 438.
- 27 Считаю это замечание необходимым. Дело в том, что историк литературы должен помнить об одном методологически важном условии: не путать дориторическое слово и слово эпохи риторической культуры. К сожалению, подобное смешение как у нас, так и у наших зарубежных коллег, встречается, можно сказать, на каждом шагу, на что указывает современный исследователь, отмечающий воздействие юнгианства и ритуально-мифологической школы в литературоведении на учёных, которые «не делают существенных различий между древней мифологией и мифологизирующим романом типа Джойса, а также авторами XX века, не прибегающими к традиционным сюжетам, но создающим свою личную мифологию, как это делает Кафка» – *Мелетинский Е. М.* Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. 1991. №10. С.47).
- 28 *Булгаков С.* Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX в. М., 1990. С. 287.
- 29 *Булгаков С. Н.* Русская трагедия // Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 506.
- 30 *Бердяев Н. А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931. М., 1990. С. 122.
- 31 *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 63.
- 32 *А. И. Куприн* о литературе / Сост. Ф.И. Кулешов. Минск, 1969. С. 223.
- 33 *Хазанов Б.* Тоска по многословию // Литературная газета. 4.3.1992. № 10. С. 6.
- 34 *Лихачёв Д. С.* Будущее литературы как предмет изучения // *Лихачёв Д. С.* Прошлое – будущему. Статьи и очерки. Л., 1985. С. 173.
- 35 *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 67.
- 36 *Флоровский. Г.*, прот. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 3.
- 37 *Волошин. М.* Театр и сновидение // *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 347–404.
- 38 *Галковский Дм.* Бесконечный тупик // Наш современник. 1992. № 1. С. 143.
- 39 *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 591.
- 40 *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- 41 См.: *Моисеев В. И.* Логика всеединства. М., 2002. С. 157.
- 42 Поэтому нам представляются излишне широкими и неоправданно категоричными суждения Г. С. Померанца, утверждающего, что русская культура ... «не риторична». «Русская правда, – пишет исследователь, – подлинная <...>, но подлинная поэзия и подлинная нежность и сейчас исключают риторику, красоту, блеск слов»» (*Померанц Г.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 167, 169). Как можно видеть, здесь риторичность понимается как формализм и пустое украшательство, тогда как мы имеем в виду регулятивно-упорядочивающие функции риторического слова.
- 43 См.: *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983. С. 17.

- 44 См.: Некрасова Е. А. Вопросы типологии идиостилей // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1990. С. 86.
- 45 Панов М. В. Стилистика // Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962. С. 104.
- 46 См.: Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986. С. 40–51.
- 47 При всём критицизме, господствующем в отношении к стороннику «нигилистической зауми», нельзя забывать о произведениях Кручёных как явлении поэзии XX века. Его искания в области формы, ритма и даже артикуляционных возможностей языка не прошли бесследно. До сих пор они остаются творчески интересным материалом для исследователей, а у поэтов находят прямое одобрение. См., напр.: Соснора В. Последний всадник глагола // Литературная газета 15.01.1992. № 3. С. 5.
- 48 Считаю нужным ещё раз подчеркнуть игровую специфику художественного творчества. Дело в том, что у широкой читающей публики, в том числе и учащейся молодёжи, бытуют натуралистические, в духе XIX века, представления о психических процессах, связанных с эстетической деятельностью (см.: Зинченко В. П., Мамардашвили М. К. Изучение высших психических функций и категория бессознательного // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 34–40) Подобные теоретические модели были популярны и в первой трети нашего столетия. В их свете изучалось творчество писателей. Психологические типы, созданные ими, воспринимались как alter ego авторов, причём проекция была столь непосредственной, что служила поводом для сатирического осмеяния со стороны литераторов (например, в стихах Саши Чёрного). Игровое «безумие» поэтов трактовалось как подлинное растройство их умственных и психических способностей. В связи с этим показательны книги: Баженов Н. Н. Символисты и декаденты. М., 1899; Радин Е. П. Футуризм и безумие. СПб., 1914. Похожие материалы в изобилии представлены в журнале «Клинический архив гениальности и одарённости (эвропатологии)», издававшимся в Ленинграде с 1925 по 1928 гг. В последнее время не только психологи и философы, но и, что особенно важно, литературоведы пришли к пониманию научной несостоятельности натуралистической методологии при изучении творческих процессов. Как пишет Р. Дуганов, «даже если мы и находим в творениях того или иного поэта какой-то хаос, какую-то «печать безумия», это ещё совсем не обязательно свидетельствует о его состоянии» (Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 90).
- 49 Лосев А. Ф. Философия имени. Изд-во Московск. ун-та, 1990. С. 73.
- 50 Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 313.
- 51 Михайлов А. В. Цит. соч. С. 310.
- 52 Поляков М. Велимир Хлебников: Мировоззрение и поэтика // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 17.
- 53 Хлебников В. Наша основа // Творения. С. 628.
- 54 См.: Поляков М. Цит. соч. С. 21.
- 55 Михайлов А. В. Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М., 1991. С. 52.
- 56 Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979. С. 96.

- 57 Винокур Г. О. Хлебников // Русский современник. 1924. № 4. С. 224.
- 58 Хлебников В. Творения. С. 55.
- 59 Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. С. 54.
- 60 Хлебников В. Творения. С. 54.
- 61 См.: Парандовский Ян. Алхимия слова. М., 1972.
- 62 Ходасевич В. Глуповатость поэзии // Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 199.
- 63 Лосев А. Ф. Философия имени. С. 108–109.

АПОФАТИКА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ (Опыт теоретического описания)

- 1 См.: Раков В. П. Релятивистская поэтика Серебряного века (Подступы к проблеме) // Потаённая литература. Материалы и исследования. Вып. 2. Иваново, 2000.
- 2 ... в то время как нынешняя теория текста всё ещё привязана к риторико-классическим представлениям о его начале. Она упорно отстаивает мысль о строгих границах (ограниченности) и герметичности эстетического высказывания: «Если бы нельзя было доказать, что текст с двух сторон каким-то образом закрыт, едва ли можно было бы говорить о тексте как специальной языковой структуре». (Каньо З. Заметки к вопросу о начале текста в литературном повествовании // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 229). При этом принципиально подчёркивается *косвенная* роль внеязыковых элементов и утверждается тезис о том, что их семантика может быть выражена «при помощи языка». (Там же). Подобные соображения, ценные сами по себе, прямо указывают на то, что исследователь находится в традиции, согласно которой всё, что не выражено в слове, просто не существует. Слово же не имеет дотекстового бытия, равно как и жизни в посттекстовом пространстве. Такова давняя привычка мыслить в стиле канонов риторико-классической поэтики.

Литературный Серебряный век приумножил константные величины художественного текста; к их числу была отнесена *графика письма*, его буквенный и особенно синтаксический облик.

Первым, кто осознал важность изучения этих сторон текста, был Ю. М. Лотман. Широко и смело он писал о том, что «внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 131). Исследователь настойчиво подчёркивал необходимость изучения графического образа поэзии, «разных графических стилей внутри стиховой структуры» (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972. С. 70, 71.) Здесь же он выдвинул плодотворную мысль о том, что графический рисунок текста в ряде случаев определяется содержанием произведения. Наблюдения филолога показывают, что «особый этап в развитии графической стороны поэтического текста наступает в XX веке», когда «возникают различные индивидуальные графические манеры (пионером здесь выступает Андрей Белый)». (С. 72). При всём этом теоретическое мышление Лотмана отдаёт дань традиционному пониманию того, что есть текст. Графика не включается в его состав (методологический комментарий проблемы см.: Чередниченко И. Структурно-семиотический метод тартуской школы. СПб.,

2001. С. 119–140). Учёный пишет, что он понимает «под текстом нечто более привычное – всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (формула «нашедших графическое выражение» не подходит, так как не покрывает понятия текста в фольклоре)». (*Лотман Ю. М. Структура художественного текста.* С. 131). Последний аргумент сам по себе убедителен, но почему текст должен трактоваться как навсегда застывшее понятие? И если уж речь идёт об эпохе индивидуального художественного творчества, то специфику фольклора правомерно обсуждать в контексте иной проблематики.

Отказ от изучения текста в совокупности с его графическим своеобразием – следствие герметичной интерпретации художественной речи и редуцированного подхода к её доструктурному, то есть невербализованному бытию. Анализ эстетического высказывания строится в таком случае исключительно на почве и в границах лингвистики текста. В своё время Г. Г. Шпет лапидарно сформулировал суть этого методологического принципа: «<...> раздвижение пределов, а не выход за них». – *Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта.* Иваново, 1999. С. 214).

Разминование научной мысли с логикой и спецификой литературы, о чём нам уже доводилось писать (см.: *Раков В. П. Релятивистская поэтика...* С. 77–78), в данном случае сказывается в том, что теоретики не учитывают парадигматических изменений, свершившихся в строении как художественных текстов, так и стилей. Мы же в настоящей работе принципиально говорим о сильной тенденции в писательском творчестве к преодолению рубежей текста, к выходу в до- и посттекстовую сферы – при сохранении эстетического целеполагания произведения. С этих позиций нам не кажется исчерпывающей формула, заявленная Лотманом: «<...> произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира». (*Лотман Ю. М. Структура...* С. 256). В системе релятивистской поэтики весьма ярко проявляет себя апофатика стиля и его стремление уйти от заранее предрешённой определённости. Идея бесконечности залегает в самой основе устроительно-фигурной специфики таких стилей.

Что же касается *начала* текста, то и здесь приходится сожалеть, что исследователь, так много сделавший для уяснения специфики литературы начала XX века, не счёл необходимым рассмотреть эту проблему в системе доструктурно-структурного существования стилей. В большей степени его интересовала черта, «ограничивающая текст от нетекста». (*Лотман Ю. М. Структура...* С. 255). Но ведь мы имеем дело с такими текстами и стилями, где эстетическое речение начинается с дологосного его бытия. И то, что в традиционном восприятии нельзя назвать текстом, на самом деле является его зародышевой формой. Заметим, что мы излагаем не собственные теоретические догадки, но строим суждения на историко-культурных основаниях, подчёркивая, в частности, роль *линии* в формировании «письма». При решении этого вопроса апелляции литературоведа к наукам о древности более чем понятны. Помогает здесь и опыт самих художников слова. Так, например, М. Цветаева, поэт и прозаик сложного («трудного») стиля, писала о том, что она «– до всякого столетия» (*Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 316*), то есть её стиль укоренён в докультурной истории и «всё, что даётся знанием», она берёт «у знатоков своего дела, историка и археолога» (Там же. Т. 5. С. 285). *Линия* в тексте – один

из наиболее архаичных его элементов. Дефис и тире, столь популярные в литературно-художественном творчестве Серебряного века, прямо говорят о генетических связях релятивистских стилей с докультурными формами выразительности и о насыщенности их темным, но всегда актуальным содержанием. (Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* Семантика и графика стиля М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 137–138). В такой же мере содержательны и знаки препинания, например, точка и отточия. Специальное изучение графики и синтаксиса письма (стиля) могло бы обосновать включение их в морфологический состав эстетического высказывания.

Судя по всему, Лотман, как это и следует из риторико-поэтологической парадигмы мышления, воспринимал текст в его линейно-последовательной перспективе. Говоря о моделирующей функции *начала*, теоретик полагал, что оно есть «замена более поздней категории причинности. Объяснить явление – значит указать на его происхождение». (*Лотман Ю. М.* Структура... С. 260). Кажется, в этом суждении нет ничего, что вызывало бы теоретические возражения. По крайней мере, интенсивно мифологизированные тексты – такие, например, как теогонические поэмы и героические сказания, имеют начало, обладающее «ядерным» потенциалом, сюжетно развёртывающимся в последующее повествование. (Из новейшей литературы о «фабульности» мифов см.: *Торшилов Д. О.* Античная мифография: Мифы и единство действия. СПб., 1999). Об этом и говорит учёный (см. с. 262), предлагая членение текста на сюжетные элементы (с. 255). Однако тут есть о чём подумать. Почему, скажем, дробление текста предполагает сюжетный критерий, а не какой-то иной? Может быть, это объясняется «магией» сюжетной теории А. Н. Веселовского? Бесспорно, в работе над фабульным уровнем произведения аналитику удобно опереться на это учение. Но в современном литературоведении существует множество инструментальных средств деления текста, начиная с определения его «тем», по В. М. Жирмунскому, и кончая дифференциацией сверхфразовых единств, что привычно для теории текста и лингвистической поэтики. Основой этих операций служит не столько сюжет, сколько интенционально-экстенциональная ориентированность произведения (см.: *Руднев В. П.* Исторические корни сюжета // Памятники языка и язык памятников. М., 1991).

Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что толкование *начала* в качестве единственного порождающего ядра текста сопряжено с риском ошибиться при переключении взора исследователя на новейшее литературное творчество. Здесь наблюдается повышенная роль эстетической игры с её стихией мистификаций, провокативной логики и обмана читательских ожиданий. В таких случаях начало как источник текста (в его связности с сюжетом) композиционно может находиться не только в стартовой части предложения, но и, теоретически рассуждая, как в середине, так и в его конце. Принцип определённого места того или иного морфологического элемента в общей структуре произведения ныне не культивируется, а мифологический субстрат сюжета часто переосмысливается художником в нетрадиционном ключе. Извлечение конфигурации стиля из последовательности достигается художником эстетическими методами. В современной герменевтике, например, *интрига* произведения трактуется как отношение между *событиями и повествованием* о них. Опосредуя эти два полюса, она «способствует решению

парадокса, но не спекулятивным, а поэтическим путём, так как при перечитывании истории мы можем предвидеть конец в начале, а начало прочесть в конце и тем самым преодолеть объективный порядок времени». (Вдовина И. С. Исследуя человеческий опыт... // *Рикер П.* Герменевтика, этика, политика: Московские лекции и интервью. М., 1995. С. 148).

Для стилей релятивистского типа характерна высокая степень обобщения тематического материала, большая, чем в классике, его обработка писателем – в системе вероятностного бытия и эстетических функций изображаемого предмета. Поэтому стиль, в целом, трудно прогнозируется в динамическом развёртывании, он – неожидан в своей текучести и «телесных» извивах. Его *начало* – не конкретно-информативно, но всего лишь знаково, однако символ, знаменующий приступ к художественной речи, глубоко содержателен. Он – мета смысловой неисследимости и эмоциональных коннотаций будущего текста, мета, взыскующая *слова* и находящая его. Грубо говоря, схема последующего текста такова: (– а), в других же случаях (– а –), где знак (–) или (...) есть символическая манифестация меона, тогда как (а) – логосная часть высказывания. Так что когда предложение начинается с тире или отточия, а затем следует вербализованная часть текста, нередко исчезающая в меональной гуще – что изображено выше как (– а –), то мы имеем дело со схематической экспликацией «ядерных» частей стиля. Она дает общее представление об устройстве эстетического высказывания в системе новой поэтики.

В релятивистских стилях очевидна репрезентативность каждой из составляющих его частей, что уясняется с особой убедительностью при «организменном» подходе к художественной структуре – методе, который мы считаем эвристически весьма плодотворным при рассмотрении такой проблемы, как телеологический уровень искусства. Об этом неоднократно писал А. Ф. Лосев, анализировавший развитие объектов, в том числе и эстетических, из неразвёрнутой их стадии – до ступени полной реализованности. По его словам, «это развёрнутое состояние, в котором все отдельные точки содержат в себе своё целое» и «есть организм». (Лосев А. Ф. Владимир Соловьёв и его время. М., 2000. С. 103). Поэтому перед исследователем открывается возможность анализировать гомогенность текста, исходя из любого его морфологически сформированного пункта. В каждом из этих пунктов присутствует *смещённое* «ядро» сюжетного движения, что, в общем, связано с исчезновением диктатуры горизонтально-последовательного его развёртывания. (О смещённой структуре сюжета, например, в произведениях футуристов и о связи этого явления с теорией относительности писал Р. Якобсон. (См. об этом: *Харджиев Н. И.* Судьба Кручёных // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В двух томах. М., 1997. Т. 1. С. 301). Бытующая в современном филологическом сознании мысль о правомерности подхода к тексту из любой выбранной аналитиком точки отсчёта во многом базируется на релятивистской идеологии стилей Серебряного века.

- 3 См.: *Раков В. П.* «Понятное/непонятное» в составе стиля // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки. 2001. № 3.
- 4 См.: *Раков В. П.* «Неизреченное» в структуре стиля М. Цветаевой // Вопросы онтологической поэтики. Потаённая литература. Иваново, 1998.
- 5 Материалы к этой теме см.: *Раков В. П.* Миф, меон и Логос (Риторическое слово в художественных произведениях и письмах А. Ф. Лосева из лагеря) // Серебряный век. Потаённая литература. Иваново, 1997.

- 6 Об элементах деструкции в составе стиля см.: *Зубова Л. В.* Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб., 1999. С. 108–119. При всей полемической заострённости манифестов и деклараций эстетических направлений начала XX века, представителям авангарда не чуждо вполне сбалансированное отношение к традиционному искусству. К. Малевич, например, писал, что новая теория творчества заставила «подумать <...> над пределами его (классического искусства. – В. Р.) растяжимости, чрезмерности которой может привести к нежелательной катастрофе – потере формы, мастерства и техники». – К. Малевич: Художник и теоретик: Альбом. М., 1990. С. 208.)
- 7 О термине и его семантике см.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 347 и далее; *Аверинцев С. С.* Судьба европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к Средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 46; *Лихачёв Д. С.* Будущее литературы как предмет изучения // *Лихачёв Д. С.* Прошлое – будущему. Статьи и очерки. Л., 1985. С. 173–174; *Раков В. П.* Меон и стиль // *Anzeiger für slavische Philologie*. Graz (Austria), [1999]. Bd. 26.
- 8 См., напр.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. В контексте нашей темы особенно интересны с. 32–49.
- 9 *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1990. С. 169.
- 10 См.: *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 11–12.
- 11 См., например:
 Зарыться бы в свежем бурьяне,
 Забыться бы сном навсегда!
 Молчите, проклятые книги!
 Я вас не писал никогда! (*Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 3. С. 83).
- 12 См. об этом: *Раков В. П.* О типологии слова // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе. Иваново, 1993. С. 8.
- 13 Для иллюстрации этой мысли приведём удивительную по глубине и прозорливости характеристику А. Блока, автором которой является Н. А. Бердяев. Вот что он писал о поэте: «Когда мне приходилось разговаривать с Блоком, меня всегда поражала нечленораздельность его речи и мысли. Его почти невозможно было понять. Стихи его я понимаю, но не мог понять того, что он говорил... В его словах совершенно отсутствовал Логос. Блок не знал никакого другого пути преодоления и просветления душевного хаоса, кроме лирической поэзии. В его речи ещё не совершилось того прекрасного преодоления хаоса, который совершался в его стихах, и потому речь его была лишена связи, смысла, формы, это были какие-то клочья мутных ещё душевных переживаний. Блок не мог претворить душевно-космический хаос <...> он претворял его исключительно через лирическую поэзию». (*Бердяев Н.* В защиту А. Блока // *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 484).
- 14 *Лосев А. Ф.* Философия имени. С. 73.
- 15 *Лосев А. Ф.* Методологическое введение // *Вопр. философии*. 1999. № 9. С. 90.
- 16 Там же.
- 17 *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 504.

- 18 *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 103.
- 19 *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. С. 510.
- 20 *Хлебников В.* Курган Святогора // *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 580.
- 21 *Бердяев Н.* Кризис искусства // *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 418, 420. В одном из научных текстов выражен протест против частого цитирования Н. А. Бердяева, имя которого фигурирует «в каждой пошлой статье». (*Харджиев Н.* Будущее уже настало (интервью, данное И. Голубкиной-Врубель) // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде. Т. 1. С. 376.) И это – правда. Но мы приводим суждения Бердяева лишь потому, что именно он а) с наибольшей выразительностью сумел написать о Логосе А. Блока (что и процитировано нами в примечании 13), а также б) внятнее, чем кто-либо из его современников, сформулировал мысль о дискретности формы в искусстве начала XX века и об отношении этого феномена к традициям художественной классики.
- 22 См.: *Харджиев Н. И.* Поэзия и живопись // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде. Т. 1. С. 54.
- 23 *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX в.в. // Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М., 1988. С. 310. Александрийские поэты, например, имели опыт в деле создания фигурных стихотворений, а также нарочито тёмных и загадочных текстов. (См. об этом: *Грабарь-Пассек М.* Александрийская греческая литература // Александрийская поэзия. Пер. с древнегреч. М., 1972. С. 15–16). Однако не в этом проявилась художественная доминанта литературного развития эллинистического периода. «<...> культурное возрождение, – указывают исследователи, – выразилось прежде всего в попытках реставрации классического стиля свободной полисной Греции». (*Грабарь-Пассек М. Е., Гаспаров М. Л.* Эллинистическая литература III–II вв до н. э. // История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1. С. 398.
- 24 *Ильин В. Н.* Стилизация и стиль // В. В. Розанов: Pro et contra. Антология. Кн. 2. СПб., 1995. С. 412. В наших, ранее опубликованных, работах приведено множество примеров хаосогенности текстов, почерпнутых из художественной литературы начала XX в. Мы отмечали те или иные функции меона, особенно подчёркивая его генеративные свойства. Естественно, анализ проводился в системе научного языка, представлявшегося нам наиболее эффективным при изучении сложной морфологии и структуры стилей. Литературоведение пока не выказывает специальной заинтересованности в разработке данной проблематики. Считаем нелишним привести фрагмент текста, где порождающие энергии хаоса описываются современным художником. Речь идёт о рассказе «Время по часам» Ф. Искандера. Автор вспоминает об одном из эпизодов своего детства. Он говорит о воображении, которое помогало мальчику воссоздать жизненные картины, например, на листе ржавого железа. Ржавчина, как ему виделось, «расползалась в самые причудливые рисунки, то напоминающие географическую карту, то сраженья каких-то мифологических существ, то ещё что-то.
- «Интересно отметить, – пишет далее автор, – что потом, с годами, многие рисунки, которые я угадывал на этих железных листах, то ли под влиянием погоды, то ли возраста, а скорее всего и того и другого, менялись. Так, однажды, уже кончая школу, на одном из листов я заметил случайный, но совершенно прелестный силуэт уходящей девушки. Особенное удовольствие доставляла живая теплота и необык-

новенная точность движения ноги, ещё не шагнувшей <...>, но уже расслабленно приподнятой, – мгновенное отделение её от земли. Мне кажется, впоследствии произведения живописи редко доставляли мне такое удовольствие. Я думаю, тут дело в сочетании точности с таинственностью, дело во включённости нашего воображения. Из хаоса каких-то цветowych пятен мы извлекли какой-то рисунок, то есть какой-то смысл. Прелесть его ещё в том, что он не только вызван к жизни некоторыми усилиями воображения, но и удерживается за счёт воображения и, главное, дорисовывается за счёт того же воображения.

«Здесь два главных момента следует отметить... Первое – видимо, в самой природе человека заложена склонность извлекать смысл из хаоса бессмыслицы. Отчасти в этом, вероятно, удовольствие рыбалки – из хаоса воды извлечь трепещущую рыбку, то есть отчасти как бы создать её.

Второе – искусство недосказанности...

Искусство недосказанности – одно из самых неподвластных разуму, интуитивных.

Недосказывая, надо недосказать так, чтобы воображение, перепрыгивая с камня на камень, не бултыхнулось в реку, но и расстояние между камнями должно быть достаточно большим, чтобы прыжок, захватывая дух, ощущался как истинно рискованный, и тогда он по-настоящему встряхнёт, взбодрит нас.

Иными словами можно сказать, что недосказанность в искусстве – это не река, уходящая в песок, а река, впадающая в Лету». (*Искандер Ф.* Время счастливых находок. Рассказы и повесть. М., 1973. С. 93–94).

В этом художественном описании дана, позволим себе так выразиться, технология релятивистских стилей. В самом деле, подчеркнуто, что хаос (меон) – источник возникновения образов и их смыслов; указано также, что тайна творчества – в недосказанности, то есть в *невывоживаемом*; наконец, высказано соображение о дозированной недосказанности, дабы повествование не утеряло содержательную ясность. Обратим внимание и на то обстоятельство, что художник хорошо осознаёт идею *разрыва и прыжка* из одного пункта наррации – в другой. В этом разрыве и гнездится недосказанное как особое качество стиля.

25 *Ильин В. Н.* Цит. соч. С. 412.

26 *Тютчев Ф. И.* Лирика. М., 1966. Т.1. С. 29.

27 *Степун Ф.* Встречи. М., 1998. С.145.

28 *Маковский С.* Страницы художественной критики: Кн. первая. Художественное творчество современного Запада. Изд. 2-е. СПб., 1909. С. 13. Цит. по: *Толмачёв В. М.* Русский европеец: О жизни и творчестве С. К. Маковского // *Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 333.

29 В литературоведении утвердился другой термин – «орнаментальность» (см., напр.: *Новиков Л. А.* Стилистика орнаментальной прозы А. Белого. М., 1990.); по отношению к прозе употребляется также термин «графическая» (см., напр.: *Орлицкий Ю.* Метр в прозе Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996.). Как представляется, вводимый нами термин ближе, чем иные, к научному контексту Серебряного века. Так, Ф. Ф. Степун именует стиль А. Белого «конфигурацией волн» (см.: *Степун Ф.* Памяти Андрея Белого // Воспоминания об Андрее Белом. М., 1995. С. 169). Идея *волновости* была популярна не только в среде литераторов, но и художников, что неудивительно, если учесть «*диффузное состояние*» словесности и искусства того времени (*Клинг О. А.* Постсимволизм в

- русской литературе начала XX в. (К проблеме генезиса поэтических школ) // Живая мысль: К 100-летию со дня рождения Г. Н. Пospelова. М., 1999. С. 205.). Живописец П. В. Митурич в своих художественных и научно-технических проектах указывал, что принцип волновости есть «душа мирового движения» и что, далее, этот принцип противостоит физической классике, основанной на представлении о динамике мира как «прямом горизонтальном движении». Воплощение волновости в искусстве требует новых методов её изучения. Светотень, цвет, форма, пространство и структура этих компонентов творчества – «всё взаимно пересекается, и художник должен найти равнодействующую, синтетические слова для выражения, а научный подход строит всё в отдельности, накладывая одно на другое». (Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М., 1997. С. 105, 110, 115). Задолго до современных исследований релятивистских стилей Митурич осознал единство волнового принципа наррации и синергетических средств выразительности, которые он назвал обобщающим термином «синтетические слова». Им же уяснено и то, что традиционные методы изучения сложных эстетических объектов далеки от понимания их природы и специфики.
- 30 Каменский В. Звучаль веснеянки // Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснеянки. Путь энтузиаста. М., 1990. С. 42.
 - 31 Лосев А. Ф. История античной эстетики: (Ранняя классика). М., 1963. С. 440.
 - 32 Там же.
 - 33 Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 49. Как сказал поэт, его задача и состоит в том, чтобы «В одно мгновение видеть вечность <...>» (Блейк В. Стихи. М., 1978. С. 303).
 - 34 Бахтин М. Указ. соч. С. 49.
 - 35 Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. С. 283.
 - 36 ...о чём замечательно писал Ф. Степун: «Людам, нападающим на «невнятицы» Белого, отклоняющим его за туманность художественного письма и спутанность его теоретической мысли, надо было бы перед тем как отклонять этого изумительного художника и теоретика серьёзно задуматься над тем, что все невнятицы, туманности и путаницы Белого суть явления высоты, на пути к которой Белый умел бывать и внятным, и ясным, и чётким». (Степун Ф. Встречи. С. 167.)
 - 37 Белый А. Серебряный голубь: Повести, роман. М., 1990. С. 425.
 - 38 Антипов Г. А., Марковина И. Ю. и др. Текст как явление культуры. Новосибирск, 1989. С. 160.
 - 39 Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 298.
 - 40 Цветаева М. Собр. соч. в 7 т. Т. 3. С. 287.
 - 41 См.: Раков В. П. Новая «органическая» поэтика (филологический аспект) // Живая мысль: К 100-летию со дня рождения Г. Н. Пospelова. М., 1999. С. 152.
 - 42 Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 185.
 - 43 Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 44.
 - 44 См., напр.: Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. Очерки. СПб., 1996. С. 373 и след.
 - 45 Маковский С. К. На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 17. «Мудрость и чутьё художника, – по замечанию современного исследователя, – как раз и проявляются в том, что он не переводит необъяснимое в объяснимое, подсознательное в мир

осознанного, пробуждая интуицию читателя и зрителя, его творческое «я», заставляя каждого найти собственный, ни на чей другой не похожий ответ» (*Гурьянова Н. Ремизов и «будетляне» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 148*).

- 46 *Шкловский В. Андрей Белый // Шкловский В. Гамбургский счёт. М., 1990. С. 226.*
- 47 Эта структурная неоднородность релятивистских стилей побуждает к размышлениям о возможном пересмотре некоторых установившихся мнений и оценок. Кажется, работа в этом направлении уже началась. Так, например, В. Н. Альфонсов пишет, что «понятие «авангард» весомо и пока незаменимо по отношению к живописи <...> Применительно к литературе это понятие уже вызывает ряд сомнений. Границы авангарда определять становится всё труднее <...>» (*Альфонсов В. Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 62*).
- 48 *Цветаева М. Собр. соч. в 7 т. Т. 2. С. 17.*
- 49 Представление о стиле как единстве его деструктурного и структурного бытия было обосновано А. Ф. Лосевым. См.: *Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.*
- 50 *Шкловский В. Б. Указ. соч. С. 233.*

ИЗ МАТЕРИАЛОВ К ПОСТРОЕНИЮ РЕЛЯТИВИСТСКОЙ ПОЭТИКИ

- 1 *Лосев А. Ф. Гомер. М., 1996. С. 197.*
- 2 *Лосев А. Ф. Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде» Вергилия // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 145. Некоторые из приводимых нами примеров заимствованы из этой работы.*
- 3 *Голенищев-Кутозов Н. И. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 250.*
- 4 *Линский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 273.*
- 5 *Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Собр. соч. американ. периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 412. Эта необыкновенность распространяется у Гоголя на самые обычные вещи. Так, например, исследователь отмечает, что «в трактире обнаруживается «зеркало, показывающее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепёшку», или солонка, «которую никак нельзя было поставить прямо», или подушка, «которую в русских трактирах вместо эластической шерсти набивают чем-то чрезвычайно похожим на кирпич и булыжник» (*Чудаков А. П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 263*).*

Методологическая стратегия художников, насыщающих свои произведения признаками хаосогенности и откровенной доразумности, требует осмысления как с позиций сущности и специфики литературного творчества, так и с точки зрения его восприятия читателями. И здесь много загадочного, на что обратил внимание Вяч. Пьецух, задавшийся вопросом: «<...> почему зеркальное отражение действительности у Глеба Успенского вызывает разве что лёгкий этнографический интерес, злые басни Николая Успенского – искреннюю симпатию, а фантазмагии Достоевского безотказно завораживают весь культурный мир, даже и в тех его частях, где понятия не имеют о каше и топоре...»? Предполагаемый ответ писатель формулирует так: «Может быть, обыкновенному человеку из читающих селитры с перцем по жизни недостаёт и он поэтому тянется к пряному у Гоголя и Достоевского <...>» или, «может

быть, обыкновенный человек <...> чувствует, что он чересчур нормален, опасно нормален, и ему хочется безуменького, как иногда солёенького хочется, да и сказано у Христа: безумные в Боге мудрейшими нарекутся в Царстве Отца Моего, – тогда ещё не всё потеряно, тогда можно с надеждой смотреть в грядущее и на голубом глазу переживать наши лихие дни» (*Пьесух Вяч. Нос // Пьесух Вяч. Заколдованная страна. М., 2001. С. 360*). Это, заметим, психологическое объяснение, и оно, как и все подобные, строится на фундаменте «человеческой природы». Литературоведу трудно игнорировать психологию восприятия искусства как науку. Однако корректность итогов исследования определяется чёткой оговоренностью задач научного поиска. В данной работе нас интересуют содержательные и поэтологические функции меона – в системе текста и стиля, поэтому мы сосредоточиваемся на описании структурного своеобразия литературы неклассического типа, сознательно избегая рассмотрения вопросов, связанных с «читабельностью» художественных текстов.

- 6 Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 310.
- 7 Голенищев-Кутузов Н. И. Указ. соч. С. 249.
- 8 См.: Генон Р. Язык птиц // Вопр. философии. 1991. № 4. С. 44.
- 9 Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 349.
- 10 Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки по истории филологической науки. М., 1989. С. 40.
- 11 См.: Михайлов А. В. Из лекций // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 698.
- 12 Это – точка зрения М. Гаспарова, изложенная им в редакционном отзыве «Известий РАН (Серия литературы и языка)» на нашу статью «Апофатика литературно-художественного стиля». Рукопись. Архив автора настоящих тезисов.
- 13 Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. М., 1998. С. 147
- 14 Там же, С. 150
- 15 Там же, С. 149
- 16 Там же.
- 17 Там же, С. 150.
- 18 Там же.
- 19 Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 184.
- 20 См.: Степанов Ю. С. Французская стилистика. М., 1965. С. 310–311.
- 21 См.: Антипов Г. А., Донских О. А. и др. Текст как явление культуры. Новосибирск, 1989. Главы III и IV.
- 22 Вёльфлин Г. Основные понятия искусства: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 21.
- 23 Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985. С. 55.
- 24 Фролов Б. А. Познавательное начало в изобразительной деятельности палеолитического человека // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971. С. 102.
- 25 Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Пер. с англ. М., 1968. С. 540.

- 26 *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999. С. 15.
- 27 *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993. С. 205. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.
- 28 *Троицкий В. П.* Математика Алексея Лосева // *Лосев А. Ф.* Хаос и структура. М., 1997. С. 818. ...что можно понимать и как актуальную программу исследовательских штудий, посвящённых литературе Серебряного века. Числовые и геометрические характеристики текстов различного типа, свойственные искусству данной эпохи, должны привести к расширению наших представлений о составности стилей – как на уровне содержания, так и формы. Соотношение числовых и геометрических параметров, а также их визуальных экспликаций – одна из сложных и несмело затрагиваемых литературоведами проблем. Исключением здесь могут служить труды Вяч. Вс. Иванова, в частности, серия его статей о В. Хлебникове, где интерес поэта к числу и «доломерии» рассматривается в широком историко-культурном контексте. См.: *Иванов В. В.* Статьи о русской литературе. М., 2000. (*Иванов В. В.* Избр. труды по семиотике культуры. Т. 2).
- 29 *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000. С. 409.
- 30 Там же. С. 376.
- 31 *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 296.
- 32 Там же. Т. 4. С. 84. ...что делает многие произведения Цветаевой «странными и причудливыми», с чем связаны и трудности их понимания. О семантически темных моментах в стиле поэта см. у процитированного нами в данном примечании автора: *Джимбинов С.* Преодоление очевидностей (Поэма М. Цветаевой «Красный бычок»: Опыт истолкования) // Поэмы Марины Цветаевой «Егорушка» и «Красный бычок». Третья международная научно-тематическая конференция. Сборник докладов. М., 1995. С. 112–118.
- 33 Об историко-культурной рефлексии над этим принципом см.: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М., 1998. С. 671 и далее.
- 34 Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996. С. 70.
- 35 Подробнее см.: *Дзуцева Н. В.* Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики пост-символизма. Иваново, 1999. С. 123–125.
- 36 *Мартинов В. Ф.* Философия красоты. Минск, 1999. С. 67.
- 37 *Нире Л.* Единство и несходство теорий авангарда // От мифа к литературе. М., 1993. С. 321.
- 38 См.: *Раков В. П.* Релятивистская поэтика Серебряного века (Подступы к проблеме) // Потаённая литература. Исследования и материалы. Иваново, 2000. Вып. 2.
- 39 *Михайлов А. В.* Из истории «нигилизма» // *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 538.
- 40 *Кондаков И. В.* Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 209.
- 41 ...несмотря на высококлассные исследования Б. Ф. Егорова, заложившего основы поэтики литературной критики как самостоятельной научной дисциплины. Среди иных трудов учёного назовём монографию, творческие решения и выводы которой показательны и актуальны: *Егоров Б. Ф.* О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. Л., 1980.

- 42 Здесь мы обозначаем лишь в самом общем виде типологию дориторического дискурса, но уже и на этой стадии следует оговорить одну из его особенностей. Она заключается не только в том, что такой дискурс демонстрирует свою интровертность, но и в том, что собственно лингвистика его текста может обладать развитой риторикой. Полемический стиль, например, Д. И. Писарева, равно как и Н. А. Добролюбова, является убедительной иллюстрацией к сказанному. Что же касается статей Н. Г. Чернышевского, то было бы несправедливо отказать им в известной живости и остроумии – качествах, входящих в свод формальных достоинств речевого искусства. Мы говорим, следовательно, о сложных отношениях дориторического мышления – с инструментально-техническими средствами его воплощения. В области духовной жизни нет «чистых» соответствий. Тут мы имеем дело, скорее, с принципом асимметрии, нежели с адекватностью и равенством пропорций.
- 43 См.: Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 130.
- 44 Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 99.
- 45 См.: там же. С. 99–100.
- 46 См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365.
- 47 Новалис. Указ. соч. С. 100.
- 48 См.: Schlegel Fr. Über die Unverständlichkeit // Schlegel F. Werke in zwei Bänden. Berlin u. Weimar, 1980. Bd. 2. Подробнее об этой статье см.: Вайнштейн О. Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 51 и след. См. также: Раков В. П. Семантика и графика стиля М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 140–141.
- 49 Вайнштейн О. Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М. 1994. С. 407.
- 50 См. напр.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л. 1973. С. 169; Вайнштейн О. Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике. С. 423.
- 51 См. содержательную работу на эту тему: Бармин А. В. О бинарности эпического повествования (арета и аура) // Фольклор народов СССР. Межвузовск. научн. сб. Уфа, 1986. Мы затронули сложную тему. И тут хотелось бы предостеречь от возможных, если не ошибок, то зауженных подходов к проблеме, которая в литературоведении разработана весьма невыразительно. Арету и ауру не следует понимать лишь в «чёрно-белой» тональности. Напротив, исследователи должны осознавать единство света и тьмы как феномена цветного и многообразного, то есть полихромного. Для художников начала XX века эта мысль не была новостью. Свет воспринимался ими не только в качестве средства освещения того или иного предмета, но прежде всего в виде функций цвета. Таким образом, свет и тень – это цветá, а не просто сочетание или взаимодействие луча и мглы. Подробнее об этом см.: Пышновская Э. Из истории «Синего всадника» // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. М., 1996. С. 126.
- 52 См.: Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988.
- 53 См.: Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 214. В этом исследовании излагается единственная из всех нам известных теорий, в соответствии

с которой доструктурное бытие стиля обладает таким же эстетически актуальным значением, как и его структурированные части. Стилевая концепция А. Ф. Лосева учитывает опыт мирового художественного творчества и, в частности, литературы Серебряного века, возможно, в первую очередь.

- 54 О молчании и несказанном в тексте см.: *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М., 1991.
- 55 *Фриш М.* Листки из вещевого мешка. Художественная публицистика. Пер. с немецк. М., 1987. С. 129.
- 56 *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 21.
- 57 *Некрасова Е. А.* Вопросы типологии идиостилей // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идиостиль. М., 1990. С. 87. См. поясняющее суждение: «Русский футуризм был подчёркнуто филологичен: материалом искусства стало слово как таковое» (*Панов М. В.* Стилистика // Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962. С. 104)). Заметим, что философия языкового разрыва была сформулирована (значительно позднее, чем в практике «дефисных» или, как ещё мы их называем «филологических», стилей) в трудах М. Хайдеггера, в частности, в известной его работе «Исток художественного творения» (1935). Идеи мыслителя приобрели широкую популярность. Исследователи пишут о так называемом дефисном письме, принятом в философских и художественных дискурсах. Для нас ценным является понимание того, что разрыв – «это то, что всегда между действующих сил, он место, где они соприкасаются друг с другом, проникаются, достигая равновесия в совокупном действии сил <...> проявленного и затемнённого, меры и безмерности, открытости и закрытости, явленности и неявленности» (*Подорога В.* Erectio. Гео-логия языка и философствование М. Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М., 1991. С. 103). Установка на тотальный рационализм познания ведёт к уплощённой реакции на искусство, тогда как автор «Истока...» видит в художественном произведении «перепад света и тьмы» (*Подорога В.* Выражение и смысл. М., 1995. С. 305), то есть узревает синергетическую специфику творчества.
- 58 Назовём некоторые из них: *Раков В. П.* Релятивистская поэтика Серебряного века (Подступы к проблеме) // Потаённая литература. Исследования и материалы. Иваново, 2000. Вып. 2; он же. «Понятное/непонятное» в составе стиля // Научн. докл. высш. школы. Филологические науки. 2001. № 3; он же. К проблеме морфологии и фигурности неклассических стилей (Теоретический очерк) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовск. сб. научн. тр. Иваново, 2002. Вып. 5.
- 59 См.: *Сакулин П. Н.* Теория литературных стилей. М., 1928. С. 20.
- 60 См.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин // Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 80. Тут же (с. 63–68) исследователь пишет о точке и тире как «знаках перерыва» и рассматривает разновидности последнего в композиционно-повествовательной структуре поэм Пушкина.
- 61 См.: *Переверзев В. Ф.* Творчество Достоевского // *Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 210–212.
- 62 *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 146.

- 63 Там же. С. 142.
- 64 См.: *Федякин С. Р.* Жанр, открытый В. В. Розановым // *Розанов В. В.* Когда начальство ушло... М., 1997. С. 597.
- 65 *Налепин А. Л.* В. В. Розанов и народная культура // Контекст–1992. Литературно-теоретические исследования. М., 1993. С. 108. В границах релятивистской поэтики именно *черновик, словесное и невербальное* выступают в качестве ключевых слов, указывающих на единство и нераздельность того, другого и третьего. Невербальное есть инаковость логосного, и его экспликация невозможна без активных функций слова. Исходя из этой противоречивой ситуации, можно согласиться с глубокомысленным суждением исследователя о том, что черновик – это «сфера доступа к бытию как невыразимому посредством целого комплекса парадоксов выразительности» (*Лехциер В. Л.* Зачёркнутое слово: парадоксы выражения // *Смысл «и»* выражение: контроверзы современ. гуманитарн. знания. Сб. статей и выступл. Самара, 2001. С. 208). Здесь же указывается и на онтологическую специфику невыразимого, которое в тексте «не присутствует позитивно, как таковое», но «дано <...> только *апофатически*» (там же). В настоящей книге и в других работах мы, собственно, и пишем об этом, подчёркивая, что, например, синтаксические средства выразительности (такие, как тире и дефис, то есть *линия*) в своём значении не конкретно-информативны, но – общесодержательны (см.: *Раков В. П.* О неклассических стилях (Теоретический этюд) // *Филологические штудии*. Сб. научн. трудов. Иваново, 2001. Вып. 5. С. 11). Скажем и о том, что апофатичность текстов Розанова достигается не только за счёт непривычного использования знаков препинания, но и с помощью иных стратегий, в частности, авторской установки на *прецедент*. И это – символично, потому что, как известно, свершённое *впервые* положило начало истории и культуре.
- 66 *Розанов В. В.* Мимолётное. М., 1994. С. 8.
- 67 Там же. С. 24.
- 68 См.: *Налепин А. Л.* Цит. соч. С. 108.
- 69 *Бибихин В. В.* Узнай себя. СПб., 1998. С. 60.
- 70 *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. С. 676. Далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.
- 71 ...что заставляет исследователей специально изучать роль и функцию дефиса в стиливых системах релятивистского типа. Правда, штудии такого рода активизировались лишь в последнее время. И тут мы имеем целый ряд работ с «продвинутом» пониманием проблемы. Так, например, в одной из статей обоснованно утверждается мысль о том, что «в силу своей парадоксальной природы – одновременно знак объединения и разъединения – дефис <...> имеет потенции к неограниченному смыслорасширению», что определяет его генеративные, креативные, маркирующие (то есть концентрирующие внимание на ключевых отрезках текста), семантизирующие и иные, столь же творческие, функции (*Гарбуз М. Ю.* Поэтика лингвистической трансформации в идиолекте М. И. Цветаевой (На материале лексико-синтаксических окказионализмов) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовск. сб. научн. трудов. Иваново, 2002. Вып. 5. С. 73).
- Зная морфологию эстетического высказывания дефисного типа, можно продвигать-ся в его истолковании в сторону как пространственной (топографической), так

и временной специфики выражаемого содержания. Небезынтересно бросить взгляд на проблему функциональности *разрыва* – с высоты мысли В. В. Набокова, писавшего о времени в его связности с ритмом, причём речь идёт именно о *живой* связности, как это и бывает в художественном стиле. Дефис – это не только знак молчания, но и символ остановившегося, то есть *вечного*, времени. Суждение Набокова сформулировано так: «Время, хоть оно и родственно ритму, это не просто ритм, который подразумевает движение, – Время не движется. Величайшее открытие <...> состоит в <...> восприятии Времени как провала между двумя ритмическими биениями, суженного и бездонного безмолвия *между* биениями – не как самих биений, которые суть лишь прутья решётки, запирающей Время. В этом смысле жизнь человека это не пульсация сердца, но пропущенный им удар». (Набоков В. Интервью немецкому телевидению, 1971 г. // Набоков В. Собр. соч. американского периода в 5 т. Прозрачные вещи. Смотрите на арлекинов! Память, говори! СПб., 1999. С. 609). Теоретическая поэтика, если она не мирится со своим пребыванием в атмосфере ремесленного равнодушия к живому смыслу искусства, должна быть благодарна художнику, указавшему на такие валентности в искусстве, которые сопряжены с масштабом страстей человеческих и призванностью слова к их выражению.

- 72 См.: Лосев А. Ф. Миф – развёрнутое магическое имя // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994.
- 73 Белый А. Котик Летаев // Белый А. Серебряный голубь. Повести. Роман. М., 1990. С. 458.
- 74 Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 44.
- 75 Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 475.
- 76 Там же. С. 476.
- 77 Раков В. П. Логос Марины Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993; Он же. Логос и стиль Марины Цветаевой: опыт теоретического описания // Там же. Иваново, 1996. Вып. 2; он же. Меон и стиль Марины Цветаевой (Подступы к проблеме) // Там же. 1998. Вып. 3.
- 78 Лосев А. Ф. Логика символа // Контекст–1972: Литературно-теоретические исследования. М., 1973. С. 211.
- 79 Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни: Философские размышления. М., 1991. С. 3.
- 80 Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 48.
- 81 Шевеленко И. По ту сторону поэтики: К характеристике литературных взглядов М. Цветаевой // Звезда. 1992. № 10.
- 82 См.: Голан А. Миф и символ. М., 1993. С. 74–83.

СТИЛЬ КАК ЧУДО: ТОЧКА (материалы к теме)

- 1 Об этом термине см.: Раков В. П. Релятивистская поэтика Серебряного века: (Подступы к проблеме) // Потаённая литература. Исследования и материалы. Иваново, 2000. Вып. 2.

- 2 Вейдле В. Искусство как язык религии // Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 193.
- 3 См.: Раков В. П. Текст в системе релятивистской поэтики // Научно-исследовательская деятельность в классич. ун-те: теория, методология, практика. Иваново, 2001.
- 4 В собственной системе научных координат, об актуальности изучения художественного текста в целостной его взаимосвязанности с графическими, стилистическими и топографическими параметрами пишут авторы текстологических работ. См.: Русский модернизм: проблемы текстологии. Сб. статей / Отв. ред. О. А. Кузнецова. СПб., 2001. С. 15–19, 73–91, 167–168.
- 5 См., напр.: Красицкий С. О. О Кручёных // Кручёных А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 20. Заметим, что педалирование мотива внерациональных путей футуристического творчества стало общим местом. Сейчас необходимо продвижение к пониманию важности и других, собственно поэтологических аспектов стиля того же Кручёных. В статье указывается на интерес поэта к сочинениям такого мыслителя, как П. Д. Успенский. Но этим дело и ограничивается. Однако именно у русских эзотериков мы найдём соображения о едва ли не обо всех основных понятиях, лежащих в основе релятивистской поэтики. Речь идёт о бытии/небытии, точке/линии, временном/симультанном и проч.
- 6 См., напр., о «зауми»: Альфонсов В. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 54.
- 7 Лосев А. Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. М., 2000. С. 294.
- 8 Кнабе Г. С. Русская античность. М., 2000. С. 11. Об этой книге см.: Раков В. П. Русская интеллигенция и энтелехия культуры // Интеллигенция и мир. Российский научный журнал. 2001. № 2/3.
- 9 Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 293.
- 10 Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Москва-Харьков, 2001. Т. 1. С. 790.
- 11 Там же. Т. 2. С. 32.
- 12 Там же. С. 33.
- 13 Аверинцев С. С. Ритм как теодицея // Новый мир. 2001. № 2. С. 204.
- 14 Успенский П. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. М., 2000. С. 95.
- 15 Там же. С. 100.
- 16 См.: там же. С. 203.
- 17 Там же, С. 204.
- 18 Там же. С. 120.
- 19 Там же.
- 20 Блейк В. Стихи. Пер. с англ. М., 1978. С. 303.
- 21 Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. М.-СПб., 1999. Т. 2. С. 466.
- 22 Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001. С. 204.
- 23 Там же.
- 24 Там же. С. 205.
- 25 Там же. С. 215. Здесь же художник указывает, что «существует геометрическое обозначение точки через 0 = origo, что означает начало или исток».
- 26 Там же. С. 207.

- 27 Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* «Неизреченное» в структуре стиля М. Цветаевой // Вопросы онтологической поэтики. Потаённая литература. Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 90 и далее.
- 28 *Кандинский В.* Указ. соч. С. 208.
- 29 *Мандельштам О.* О природе слова // *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 61.

«НЕИЗРЕЧЕННОЕ» В СТРУКТУРЕ СТИЛЯ М. ЦВЕТАЕВОЙ

- 1 См.: *Раков В. П.* Логос Марины Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993; *Он же.* Семантика жеста в поэзии Марины Цветаевой // Филологические штудии. Иваново, 1995; *Он же.* Логос и стиль Марины Цветаевой: опыт теоретического описания // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1996 и др.
- 2 См.: *Бродский И.* Поэт и проза // Бродский о Цветаевой. М., 1997. С. 63.
- 3 *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 4. С. 497. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- 4 *Бродский И.* Указ соч. С. 63.
- 5 В связи со сказанным стоит продумать суждение А. Ахматовой: «Марина ушла в заумь <...> Ей стало тесно в рамках Поэзии. Она dolphinlike (подобно дельфину. – В. Р.), как говорит у Шекспира Клеопатра об Антонии. Ей было мало одной стихии, и она удалилась в другую или в другие. Пастернак – наоборот: он вернулся <...> из своей <...> зауми в рамки обычной (если поэзия может быть обычной) Поэзии» (*Ахматова А.* Размышления о поэтах-современниках // Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 209).

Очевидна риторико-классическая школа приведённой мысли, отвержение ею самой новаторской структуры цветаевского дискурса. Всё это – «заумь» (с отрицательной коннотацией). Графика поэтического текста, его синтаксис, похоже, не входят в сознание Ахматовой как потенциальные средства семантического уплотнения стиля. Поэзия существует в от века бытующих формах, и её обновление видится не в поэтологических исканиях, но лишь через слово, данное в его логосной чистоте. Уподобление поэта дельфину также демонстрирует полное нечувствие Ахматовой синергетической природы цветаевского стиля. У Шекспира Клеопатра говорит об Антонии (*Шекспир У.* Полн. собр. соч: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 242):

Скупой зимы не зная, одарял он,
Как осень щедрая. В своих забавах
Не опускался никогда на дно,
Но, как дельфин, резвясь, всплывал наверх.

Идея спуска и подъёма – ключевая в комбинаторной системе Цветаевой. Исключить то или другое из её поэтики – значит представить творчество художника в координатах не волновой, но уплощённой эстетики стиля. Этот пример – наглядное свидетельство морфологического несовпадения риторико-классического и неклассического дискурсов. Их оптико-геометрические характеристики базируются на разных основаниях.

- 6 Розанов В. В. Киреевский и Герцен // *Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе* Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 562.
- 7 См.: *Гоготишвили Л. А.* Лосев, исихазм и платонизм // *Лосев А. Ф.* Имя. М., 1997. С. 554–557.
- 8 *Розанов В. В.* Указ. соч. С. 562–563.
- 9 *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 57.
- 10 *Хоружий С. С.* Аналитический словарь исихастской антропологии // *Синергия: Проблемы аскетики и мистики Православия.* М., 1995. С. 93.
- 11 Там же. С. 64.
- 12 *Мухелишвили Н., Шрейдер Ю.* Семантика и ритм молитвы // *Вопр. языкознания.* 1993. № 1. С. 45–51.
- 13 *Сахаров Софроний, иером.* Старец Силуан. М., 1991. С. 47.
- 14 *Мейендорф Иоанн, прот.* Духовное и культурное Возрождение XIV века и судьбы Восточной Европы // *Синергия...* С. 14.
- 15 *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365.
- 16 Там же.
- 17 По наблюдению В. В. Вейдле, этот принцип сверхразумности искусства был открыт в эстетике Дж. Китсом в начале XIX в. Поэт торжественно назвал алогизм творчества великих художников Отрицательной Способностью. Это свойство писательского дара заключается в «умении пребывать в том, что здравому смыслу кажется неясностью и что Просвещение объявляет темнотой, в том, что представляется безрассудным и противологическим с точки зрения рассудка и логики, но, быть может, окажется превыше рассудка и по ту сторону логики, с точки зрения более общей и высокой, способность эта гораздо более исконна и насущна для поэта <...> чем всё то, что можно назвать чувством красоты, чем всё, что связано с Красотой как отвлечённой идеей, неспособной вместить своей противоположности» (*Ведле В. В.* Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 123).
- С наличием в произведении необходимой дозы иррациональности В. В. Вейдле справедливо увязывал такие онтологические характеристики искусства, как целостность, чудо, правдивость и естественность. В этом много теоретической новизны, актуальной для современной эстетики и литературоведения. Что же касается Цветаевой, то её творчество непредставимо без феномена Отрицательной Способности, без нового, нетрадиционного понимания целостности и чуда, равно как правдивости и естественности произведений поэта. Оригинальность стиля, созданного Цветаевой, ещё не уяснена с должной определённой. Творчество поэта изучается в системе привычных норм литературного анализа, поэтому одна из важнейших стилистических доминант, именно – чудесность, не только не подчёркивается, но и просто игнорируется.
- 18 *Напряжение* как одна из констант цветаевского стиля всегда намекает на его, стиля, глубину и невозможность её исчерпания, то есть адекватного претворения во внешнюю форму. Вероятно, это явление имел в виду Е. Г. Эткинд, отметивший, что стихотворные построения поэта «толкают на следующую формулу: чем ближе, тем дальше» (*Эткинд Е.* Строфика Цветаевой: логаядическая метрика и строфы // *Эткинд Е.* Там, внутри: О русской поэзии XX века. Очерки. СПб., 1996. С. 388).

- 19 Художественно эта фраза как нельзя более хороша, но, заметим, стилистически неудовлетворительна из-за её двусмысленности.
- 20 Вообще, идея «длящегося» слова – актуальная тема не только будущих, но уже и сейчас необходимых исследований. Элементы порождающей поэтики Цветаевой должны быть подвергнуты специальному изучению. В свете этой задачи интересны наблюдения М. Л. Гаспарова, пишущего об исходных образах стиля, их развёртывании и последующем обрыве «в бесконечность». Если же энергия указанных образов остаётся неисчерпанной, то они дают начало другим стихотворениям, которые собираются в поэтические циклы (*Гаспаров М. Л. От поэтики быта к поэтике слова // Марина Цветаева: Статьи и тексты. Wien, 1992. С. 11. [Wiener Slawistischer Almanach; Sbd. 32]*).
- 21 См. об этом: *Мочульский К. Андрей Белый. Томск, 1997. С. 133–134.*
- 22 *Лосев А. Ф. Самое самó // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994.*
- Сближение указанных понятий, как нам представляется, вполне правомерно; смысл данной процедуры заключается в том, чтобы подчеркнуть порождающие импульсы, свойственные концепту «место пусто». Этот генеративный источник – одно из ключевых понятий как поэтики, так и эстетики Цветаевой. Его энергии окрашивают творчество поэта в весьма своеобразные тона мифологичности и тесно с нею связанной загадочности. В современной научной литературе отмечается амбивалентность «места...», его двойственность, безмысленность и безъязычие, знание в молчании и, наконец, утверждается мысль о сакральности пустоты (см.: *Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой. СПб., 1999. С. 108, 116, 111*). Ценные наблюдения! Они могут быть переведены в систему нами принятого научного языка. Так, например, суждения об амбивалентности, двойственности изучаемого феномена трансформируются нашей терминологической системой в проблему взаимодействия логосного и меонального начал, а тезис о безъязычии прямо ведёт к «безмолвию» и его исихастским истокам, что открывает путь к изучению эзотерических аспектов творчества художника. При этих условиях осмысление концепта «место пусто» может достичь уровня вероятностной его трактовки, что важно для понимания дара Цветаевой в его «природной» специфике.
- 23 В данной системе исследовательских рассуждений бесполезно привести высказывание И. П. Смирнова, где выражается надежда, «что когда-нибудь будет построена когнитивная риторика, в которой тропы и фигуры речи классифицировались бы по их соответствию тем или иным познавательным категориям». Тут же говорится и о том, «что если акrostихи, анаграмма, палиндром отвечают понятию таинственного, то фигура умолчания (апозиопеза) корреспондирует с неизвестным-в-себе» (*Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 23*). Предлагаемая программа, безусловно, важна для истории литературы. Но здесь нужно отдавать себе отчёт в том, что в реальном историческом движении меняется сама морфология стилей. Классические стили с их инструментальным отношением к слову наилучшим образом соответствуют замыслу когнитивной риторики. Стили же неклассического типа могут быть материалом, чья специфика лишь частично пересекается или совпадает с указанными исследовательскими перспективами. В нашем случае необходимо настаивать на нескольких методологически существенных положениях. Во-первых, стиль Цветаевой, хотя и включает в себя широкий набор риторических приёмов и фигур, всё же не мирится с технологи-

ческой идеологией творчества и конструктивно-заострённым пониманием слова. Во-вторых, в связи со сказанным ясно, что порождающая энергия цветаевского стиля направлена не на дисциплинированную сублимацию в сторону традиционных норм «лучшего слова» и его уместности в «лучшей» позиции, но в область смещения и деформации, в частности разрыва этой системы. По собственному признанию поэта, у неё – «невоспитанный стих» (I, 252), то есть своя, «окасиональная» риторика. Закрепление за теми или иными поэтологическими средствами какого-то одного, раз навсегда данного содержания тут вряд ли осуществляется со строгой последовательностью.

СЕМАНТИКА ЖЕСТА В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

- 1 См.: Лосев А. Ф. О бесконечной смысловой валентности языкового знака // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. М., 1982.
- 2 См.: Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново, 1993.
- 3 Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 307.
- 4 См.: Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 25–26.
- 5 Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. М., 1984. С. 52.
- 6 Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 112–113. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи в скобках с указанием римской цифрой тома, арабской – страницы.
- 7 Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992. С. 232.
- 8 Библихин В. В. Философия и религия // Вопр. философии. 1992. № 7. С. 34.
- 9 Эткинд Е. Разговор о стихах. М., 1970. С. 232.
- 10 Цветаева М. Поэмалестницы // Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. М., 1991. С. 617. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи в скобках с указанием страницы, перед которой стоят буквы «СП».
- 11 Термин М. Бахтина (Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопр. философии. 1992. №1. С.147).
- 12 Цветаева М. Где отступается Любовь... Сб. 40-го года: Последние стихи и письма. Воспоминания современников. Петрозаводск, 1991. С. 157.
- 13 См.: Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. С. 53.
- 14 См.: Там же. С. 39.

О СФЕРИЧНОСТИ СТИЛЯ М. ЦВЕТАЕВОЙ

- 1 См., напр.: Раков В. П. «Неизреченное» в структуре стиля М. Цветаевой // Вопросы онтологической поэтики. Потаянная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998.
- 2 Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 4. С. 554. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи в скобках с указанием римской цифрой тома, арабской – страницы.
- 3 Адмони В. Марина Цветаева и поэзия XX века // Звезда. 1992. № 10. С. 165.

- 4 В этой связи небезынтересен комментарий современного учёного. Со ссылкой на Э. Бенвениста он пишет, что языковой формой концепта «Вечность» являются две чередующиеся основы. Таким образом, этот концепт «в индоевропейской культуре исконно означает не просто «вечное, вечно длящееся», а «вечно юное». «Вечно молодое! – вот что такое вечность», по афоризму А. Ф. Лосева (*Степанов Ю. С. Концепты. Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997. С. 79*). При всём этом высказывания Цветаевой пронизаны духом её времени и определённой культуры, в частности, Серебряного века, когда поэзия, философия и литературоведение стремятся осмыслить человека именно в категориях вечности. Так, например, о своеобразной «до-культурности» и «до-религиозности» А. Пушкина писал М. О. Гершензон, отмечая, что поэт «таким родился; он просто древнее единобожия и всякой положительной религии, он как бы сверстник охотникам Месопотамии или пастухам Ирана. В его духе ещё только накоплен материал, из которого народы позднее, в долгом развитии, выкуют свои вероучения и культы» (*Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 8*).
- 5 См.: *Раков В. П. Меон и стиль М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1998.*
- 6 *Лосев Л. Перпендикуляр: (Ещё к вопросу о поэтике переноса у Цветаевой) // Марина Цветаева: 1892–1992: Нервичский симпозиум. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 102.*
- 7 То есть восклицательным знаком. – *В. Р.*
- 8 При оптико-геометрическом восприятии стиля Цветаевой этот термин необходим. Что же касается вообще проблемы кривизны стиля и его структуры, то эта тема, с разной степенью полноты, освещается в научной литературе. См., например, о кривизне мифологических структур: *Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 47–64*; о кривизне стиля: *Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 127*; о кривизне поэтического ритма, как она исследовалась в трудах А. Белого: *Мочульский К. Андрей Белый. Томск, 1997. С. 232–234.*
- 9 См.: Советский энциклопедический словарь. М., 1987. С. 1295.

ТЕЛЕСНО-ВЕЩЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

О ТИПОЛОГИИ СЛОВА

- 1 *Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 59.*
- 2 *Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 265.*
- 3 *Гинзбург Л. «Камень» // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 279.*
- 4 *Лихачёв Д. С. «Открывать литературу в литературе» // Литературная газета. 11.08.1976.*
- 5 См.: *Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки по истории филологической науки. М., 1989. С. 18.*
- 6 *Лосев А. Ф. Из книги «Теория стиля: Модернизм и современные ему течения» // Контекст–1990. Литературно-теоретические исследования. М., 1990. С. 25–54.*
- 7 Примеров тут более чем достаточно. История литературы XX века полна ими и

знает (как одну из иллюстраций) противостояние А. Блока и Н. Гумилёва (См.: Фридлендер Г. Н. С. Гумилёв – критик и теоретик поэзии // Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 29, 37). Стремление главы акмеистов утвердить новый тип реакции на слово, желание видеть в нём не только «живой организм», но и его морфологию, «анатомию», вызывало у Блока внутренний отпор. Характерно, что обычно сдержанный тон литературно-критических выступлений А. Блока сменяется в его статье «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов)» эмфатической стилистикой и резкостью публицистической интонации, что отражается и в названии указанной статьи.

- 8 В мифологической картине мира, указывает современный исследователь, имя «мыслится органически связанным с именуемым им предметом, вещью, явлением, составной его частью, а, следовательно, выражающим его сущность; знание человека, таким образом, равнозначно познанию соответствующего предмета» (Каракулов В. В. Первые греческие философы о роли языка в познании // Уч. зап. Душанбинского гос. пед. института им. Шевченко. 1963. Сер. филолог. Вып. 16. С. 73).
- 9 Державин Г. Р. Сочинения. Л., 1987. С. 205.
- 10 Аверинцев С. С. Поэзия Державина // Державин Г. Оды. Л., 1985. С. 6.
- 11 Смирнов И. И. Заболоцкий и Державин // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века: XVIII век: Сб. 8. Л., 1969. С. 145.
- 12 См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. М., 1963. С. 536–540.
- 13 Державин Г. Оды. С. 317.
- 14 См.: Раков В. П. Батюшков и Гоголь (Мифологема сада в русской литературе) // Художественная традиция в историко-литературном процессе. Л., 1988. С. 11–18.
- 15 Степанов Ю. С. В трёхмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. С. 3–5; 216–278.
- 16 См.: Раков В. П. О теоретических «призраках» в социально-генетическом литературоведении // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1991. С. 58–76.
- 17 Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X–XVIII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. С. 5.
- 18 Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1928. С. 24.
- 19 Переверзев В. Ф. Теоретические предпосылки писаревской критики // Вестник Коммунистической Академии. 1929. Кн. 31 (1). С. 36.
- 20 См.: Переверзев В. Ф. Борьба за исторический роман в 30-е годы // Литературная учеба. 1935. № 5. С. 7.
- 21 Лосев А. Ф. Имя. СПб., 1997. С. 199.
- 22 См. об этом: Аверинцев С. С. Введение. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1989. С. 6–7, 13 (Примечание 10).
- 23 Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 78.
- 24 Мы вовсе не хотим сказать, что миф не смеётся и пребывает в состоянии скучной суровости. Напротив, мифологии смеха посвящена довольно обширная научная литература. Однако стоит подчеркнуть, что смеховое (игровое) слово для ми-

фологичного человека остаётся преждевременным и потому недостижимым. С точки зрения словесной, такой человек смеётся, но безмолвствует. Его смех воплощается не в слове, а в неких знаках, мимике и жесте (например, гомерический хохот Олимпийских богов и т. п.), а также в чисто предметных и телесных формах. Шар (круг) солнца в мифах ассоциируется со смеховым и благим содержанием, знаменующим рождение, воскресение, возвращение к жизни всего природного; а «если миф говорит, что ребёнок родился с волосами или же что у героя были длинные волосы, это означает, что им обещаны сила и власть. И само собой, им обещан смех – знак и орудие силы и власти» (*Карасёв Л. В. Мифология смеха // Вопр. философии. 1991. № 7. С. 72*). Очевидно, что такой смех обозначает, скорее, определённое состояние мира и человека, нежели интеллектуальную рефлекссию, так что никакой игры ума и слова искать здесь не следует.

- 25 *Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 228.*
- 26 *Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. СПб., 1902. Т. IV. С. 317. (Библиотека великих писателей).*
- 27 *Ахматова А. Я – голос ваш... М., 1989. С. 166.*
- 28 *См.: Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 163.*
- 29 *См.: Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 308–324.*
- 30 *Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989. С. 148.*
- 31 *Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. С. 16.*
- 32 *Вомперский В. П. Риторика в России XVII–XVIII вв. М., 1988. С. 3.*
- 33 *См.: Шпет Г. Внутренняя форма слова: (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927; он же. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Соч. М., 1989.*
- 34 *Эйхенбаум Б. Некрасов // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 43.*
- 35 *Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 82.*
- 36 *Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 5.*
- 37 *Шкловский В. За 60 лет работы в кино. М., 1985. С. 385.*
- 38 *Шкловский В. О теории прозы. 1929. // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 15.*
- 39 *Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 128.*
- 40 *Шкловский В. О теории прозы... С. 15.*

РУССКОЕ ЭЛЛИНСТВО

(Проблема языковой специфики)

- 1 *Федотов Г. П. Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 1. С. 47. Искусствоведы указывают, например, символы или мифологические образы, организующие художественную картину мира, свойственную тому или иному этапу в истории европейской живописи. Так, для раннего Возрождения это – Бог. Для следующего периода – образ Кесаря, центральная тема более позднего времени – Герой. Символом ближайшего к нам периода (который ещё не изжит до конца) мог быть*

назван «ни Бог, ни Кесарь, ни Герой» (Мириманов В. Б. Европейский авангард и традиционное искусство: (Проблема конвергенции) // Мировое древо. 1993. Вып. 2. С. 101.

- 2 Аверинцев С. С. Крещение Руси и путь русской культуры // Контекст–1990: Литературно-теоретические исследования. М., 1990. С. 64.
- 3 Леонтьев К. Византизм и славянство // Леонтьев К. Избранное. М., 1993. С. 40.
- 4 В одной из своих работ мы указали на существование в русской культуре эпохи коммунизма так называемого катакомбного литературоведения. Именно здесь сохранялись высокие научные нормы и критерии мышления, неискажённые категории классической эстетики и методологическая корректность в единстве с исследовательской смелостью при подходе к изучаемым проблемам. Пример такого труда – книга Н. Берковского «О мировом значении русской литературы», рукопись которой была завершена в 1940-е годы, но её публикация осуществилась лишь тридцать лет спустя. «Изучение русского эллинизма, – отмечал исследователь, – ещё едва узаконено. Однако же эллинизм – одно из постоянных слагаемых нашей художественной культуры» (Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 167). Берковский не ограничивает понимание эллинизма «антологическим родом», но видит в нём культурную парадигму, причём «не по форме, а по своему народному существу» (с. 167, 166). Любопытно, что другое авторское название книги – «Русское национальное своеобразие в литературе».
- В настоящее время книга Н. Берковского находится в центре дискуссий, посвящённых проблеме национальной специфики русской литературы. См., напр.: *Кожин В. В.* Недостаток искусства или своеобразие: (Об одной особенности русской классической литературы) // Контекст–1987: Литературно-теоретические исследования. М., 1988; *Он же.* Судьба России. М., 1990. С. 221–247.
- 5 *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 27.
- 6 Там же.
- 7 Там же. С. 31.
- 8 См.: *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». М., 1989. С. 21.
- 9 См.: *Ермилова Е. В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 168.
- 10 См. об этом: *Раков В. П.* Меон и стиль // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1994.
- 11 *Лихачёв Д. С.* Будущее литературы как предмет изучения // *Лихачёв Д. С.* Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 173.
- 12 *Лосев А. Ф.* «Я сослан в XX век...»: В 2 т. М., 2002. Т. 2. С. 1
- 13 *Иванов Вяч.* Наш язык // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 354. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках страницы.
- 14 *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 424.
- 15 *Михайлов А. В.* Литературоведение и проблемы истории науки: (Статья первая) // Филол. науки. 1991. № 3. С. 4, 5.
- 16 См., напр.: *Мусатов В. В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака. М., 1992. С. 116–118.

- 17 В этом смысле исследователи говорят о «родовой памяти поэзии». См.: *Аверинцев С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 37.
- 18 *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 132.
- 19 *Сорокин П.* Кризис нашего времени // *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 455.
- 20 *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 310.
- 21 *Поляков М.* Критическая проза О. Мандельштама // *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 27.
- 22 *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 414. Рец. на: *Брюсов В.* Пути и перепутья. М., 1908.
- 23 *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. С. 214.
- 24 На страницах книги мы писали об этом. Здесь же отметим, что в необозримой литературе биографического жанра личность писателя до сих пор рассматривается в такой системе координат, которая далека от языка литературы, в том его понимании, в соответствии с которым важен не столько «филологический аспект», сколько сам Логос с его формотворческими импульсами. О сакральных моментах Слова и вовсе не говорится и не пишется. Как мы полагаем, исследование темы «Логос, творчество и судьба писателя» помогло бы прояснить вопросы не только эволюции художника, но и его жизненного финала. До сих пор у нас, например, нет убедительных работ о последних – роковых – днях Гоголя, хотя проблема эта обсуждается на протяжении десятилетий, а ныне о ней пишется и в популярной литературе (см.: *Чхартишвили Г.* Писатель и самоубийство. М., 2003. С. 20).
- 25 *Гоголь Н. В.* Указ. соч. С. 218.
- 26 Там же. С. 217.
- 27 *Эрн В.* Письма о христианском мире // Наше наследие. 1991. № 2. С. 126.
- 28 *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 1. С. 91.
- 29 *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 194, 195.
- 30 *Эрн В. Ф.* Борьба за Логос // *Эрн В. Ф.* Соч. М., 1991. С. 281.
- 31 Там же. С. 289.
- 32 *Гачев Г.* Бердяев // *Гачев Г.* Русская дума: Портреты русских мыслителей. М., 1991. С. 197–198.
- 33 *Лосев А. Ф.* Вещь и имя // *Лосев А. Ф.* Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 814.
- 34 *Аверинцев С. С.* Крещение Руси и путь русской культуры. С. 67.
- 35 Отметим, что литературоведение русского зарубежья, избежавшее соблазнов социологизма, хорошо осознало эзотеризм поэзии начала века и связывало эту её особенность с историей культуры. Традиции эзотерики, писал, например, С. Маковский, начинаются с «незапамятных времён, от мистерий, уходящих корнями в посвятительные таинства Египта и, может быть, ещё более древних цивилизаций» (*Маковский С.* Вячеслав Иванов в России // *Воспоминания о Серебряном веке.* М., 1993. С. 118)
- 36 См., напр.: *Эрн В. Ф.* Борьба за Логос. С. 86 и далее.
- 37 *Лосев А. Ф.* Основные особенности русской философии // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 509.

- 38 *Кружков Г.* Вступительная статья // Лирика Древней Эллады и Рима: Пер. с древнегреч. и латинск.. М., 1990. С. 9–10. В воспоминаниях о Мандельштаме К. Мочульский пишет, что поэт не выучил греческого языка, «но <...> отгадал его» Приведённые выше стихи Мандельштама он называет гениальными и указывает, что «в этих двух строках больше «эллинства», чем во всей «античной» поэзии» его многоучёных современников (*Мочульский К. О. Э. Мандельштам* // Воспоминания о Серебряном веке. С. 269).
- 39 См., напр.: *Михайлов А. В.* Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы // Теория литературных стилей: Типология стиливого развития Нового времени. М., 1976; *Урнов Д. М.* Предметность в стиле: (Диккенс) // Там же.
- 40 См.: *Михайлов А. В.* Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Современное западное искусство: XX век: Проблемы комплексного изучения. М., 1988. С. 209.
- 41 *Аверинцев С. С.* Крещение Руси и путь русской культуры. С. 65.
- 42 *Вышеславцев Б.* Русский национальный характер // Русский мир: Геополитические заметки по русской истории. М.–СПб., 2003. С. 634.
- 43 См.: *Гадамер Г.-Г.* К русским читателям // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 8.
- 44 См.: *Барт Р.* «Писать» – непереходный глагол? // Мировое древо. 1993. Вып. 2. С. 83.
- 45 См.: *Раков В. П.* О типологии слова // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1993.

БАТЮШКОВ И ГОГОЛЬ

(Мифологема сада в русской литературе)

- 1 *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 38–39. Ссылки на произведения К. Батюшкова даются в тексте статьи с указанием страниц в скобках по изданию: *Батюшков К. Н.* Соч. М., 1955.
- 2 См.: *Фридман Н. В.* Поэтика Батюшкова. М., 1971. С. 253.
- 3 Что касается непосредственно сада и огорода, то их эстетическую рядоположность можно объяснить не только философией соматического стиля, но и исторически, как это делает Д. С. Лихачёв, отмечаящий, что в Древней Руси плодовые деревья и кусты имели функции украшения. – См.: *Лихачёв Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 36–37.
- 4 Для сравнения заметим, что в зарубежном искусстве, в частности, в античной литературе, существовала ценностно-эстетическая дифференциация сада и огорода. – См., напр.: *Цивьян Т. В.* Verg. Georg. IV, 116–148. К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 140–152.
- 5 *Скатов Н.* Русский гений. М., 1984. С. 31.
- 6 *Аксаков С. Т.* Детские годы Багрова-внука, служащие продолжением Семейной хроники. М., 1977. С. 57.
- 7 *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 228.
- 8 См., напр., статьи А. В. Михайлова и А. П. Чудакова в кн.: Гоголь: история и современность / Сост. Кожин В. В., Осетров Е. И., Паламарчук П. Г. М., 1985.

- 9 *Гоголь Н.* Повести. Пьесы. Мертвые души. М., 1975. С. 401–402. Далее ссылки на это издание даются в тексте.
- 10 Здесь можно было бы обратить внимание на постоянно растущие исследовательские возможности при изучении темы сада. Сопоставление морфологии и идейно-эстетических функций садового пространства в «Мёртвых душах» может производиться не только на материале соматического стиля в русской литературе, но и с привлечением произведений мировой и, в частности, античной классики, где телесно-вещественные элементы проявляются весьма интенсивно. Укажем на одну из множества таких возможностей. Современный исследователь пишет, например, что в античном Риме «сад способствовал развитию изощрённого вкуса <...> он создавал особую поэтическую обстановку для жизни в «сокрытии» и «сладостной сосредоточенности» на изысканном и прекрасном» (*Вулих Н. В.* Эстетика и поэзия Римского сада: Век Августа // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 66.) Эти наблюдения небезынтересно сравнить с той пародийно заострённой «культурологической» характеристикой, которая даётся Гоголем маниловскому саду.
- 11 См.: *Смирнова Е. А.* О многозначности «Мёртвых душ» // Контекст–1982. Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 164–191.
- 12 *Виноградов В. В.* Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 281.
- 13 См.: *Манн Ю.* Смех Гоголя // Гоголь Н. Указ. соч. С. 11–12.

ИЗ ИСТОРИИ «ОРГАНИЧЕСКОГО» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (опыт интерпретации)

КОГНИТИВНЫЙ СТИЛЬ АП. ГРИГОРЬЕВА

- 1 *Леонтьев К. Н.* Несколько воспоминаний и мыслей о покойном Ап. Григорьеве // Русская мысль. 1915. Кн. IX. С. 124.
- 2 Так называл себя Ап. Григорьев.
- 3 *Егоров Б. Ф.* Аполлон Григорьев // *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 160. Научная литература о биографии и творчестве Григорьева приводится в книге: *Егоров Б. Ф.* Аполлон Григорьев. М., 2000. С. 218. См. также: *Вайман С.* Органический Аполлон Григорьев // *Вайман С.* Гармонии таинственная власть. М., 1989; *Росси Л.* Григорьев: Биография в культурологическом аспекте // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1989. № 5; *Lazari A.* «Ostatni romantik» Apollon Grigorjew. Katowice, 1996.
- 4 *Аверинцев С. С.* Поэты. М., 1996. С. 10.
- 5 *Лотман Ю. М.* Интеллигенция и свобода: (К анализу интеллигентского дискурса) // Россия. Russia. Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. Материалы международн. конференции. Неаполь, май 1997 / Сост. Б. А. Успенский. Москва-Венеция, 1999. С. 149.
- 6 Как известно, это – проблематика трудов М. Бубера и М. М. Бахтина, дающая возможность размышлять о «диалоге логик» (В. С. Библер) – как в ментальном пантеоне личности, так и в структуре человеческих культур в целом. (См.: *Портнов А. Н.* Язык и сознание: основные парадигмы исследования проблемы в философии

XIX–XX вв. Иваново, 1994). В границах нашей темы эта задача остаётся в высшей степени актуальной. (См., в частности: *Раков В. П.* О целостности и константах литературного развития // Вопросы литературы. 1998, январь–февраль. С. 107–108). Вопрос о мыслительных парадигмах русской культуры лишь в последнее время стал предметом целенаправленного изучения. – См., напр.: *Кондаков И. В.* Введение в историю русской культуры. М., 1997).

7 *Ильин И. А.* Наши задачи: Историческая судьба и будущее России. В двух томах. М., 1992. Т. 1. С. 304.

8 Там же.

9 См.: *Гулыга А. В.* Эстетика истории. М., 1974.

10 См.: *Егоров Б.* Биография души // *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина, М., 1987. С. 9. О том, что «взгляд Карамзина на историю строился <...> на нравственно-психологической эстетике», писал В. О. Ключевский. (*Ключевский В. О.* Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 134.) По наблюдениям исследователя, «Карамзин смотрит на исторические явления, как смотрит зритель на то, что происходит на театральной сцене. Он следит за речами и поступками героев пьесы, за развитием драматической интриги, её завязкой и развязкой. У него каждое действующее лицо позирует, каждый факт стремится разыгаться в драматическую сцену». Писатель «много помог русским людям лучше понимать своё прошлое; но ещё больше он заставил их любить его». (Там же. С. 133, 134).

11 *Аверинцев С. С.* К характеристике русского ума // Новый мир. 1989. № 1. С. 195.

12 *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989. С. 4.

13 Понимание этого когнитивного стиля может быть достигнуто лишь с помощью интегративных методов. Познание, кроме рационалистической парадигмы, располагает и другими ресурсами, в частности, такими, как интуиция. Пусть читателя не страшит наша апелляция к этому термину, традиционно вызывающему сомнение в достоверности результатов, добытых с опорой на чувственную рефлексию исследователя, а не на его рационализированный инструментарий. В науке, со времён Платона и европейских романтиков, аксиоматично сочетание того и другого. Данный синтез, применительно к русской науке, преждевременно относить к методологической архаике. Напротив, сложность и синергетическая природа объектов, которые предстоит анализировать в границах понятийно-диффузного стиля, как раз требует разносторонних, порою асистемных, подходов. Это хорошо осознавал А. В. Гулыга, писавший о том, что, наряду с понятийным, дискурсивным знанием, исторически утвердилась и другая его разновидность – «интуитивная, диалектическая». (*Гулыга А.* Русская идея и её творцы. М., 1995. С. 8.) В отечественной культуре, в живом познавательном процессе, используются ресурсы различных типов мышления – порою синхронно и без каких-либо разделений.

Синкретическое единство познавательной методологии русских отмечают и другие исследователи, указывающие, что, например, «историософский универсализм» (Зеньковский) не различал момент философский (философия в России не мыслила себя вне историологизирования, а русская история всегда требовала «софии», точки зрения Бога и вечности), момент религиозный (провозглашая «органический» синтез откровения и умозрения) и момент литературный. Все три аспекта составляли единое целое». (*Амелин Г. Г., Пильщиков И. А.* Семиотика

и русская культура // Московско-тартуская семиотическая школа: История, воспоминания, размышления. М., 1998. С. 47.) Эти же авторы делают вывод о том, что, в силу указанного типа мышления, «философия сковывалась формами культурного (по преимуществу литературного) самосознания, проецировала эти формы на исторический процесс, что делало невозможным осознание истории». (*Там же*). Приведённое резюме – типичный пример дифференцированно-инструментального мышления, обладающего известным эвристическим потенциалом. Однако неудовлетворительность подобных методологических реакций на предмет осмысления заключается в своеобразном нарциссизме и высокомерии по отношению к другим типам когнитивности, что проявляется в сниженном представлении об их ценностной значимости. Разделённость наук на автономные и независимые друг от друга отрасли не может претендовать, как выражаются семиотики, на высокий рейтинг, поскольку метафизическая целостность знания оказывается утраченной. Каждая из его форм превращается в чисто инструментальную сферу мысли, и если даже она способна обрести и осознать своё единство как систему, то ей вряд ли дано уразуметь собственную духовную сущность. Без этого гуманитарного пафоса всякая наука обречена быть функционально-прикладной, хотя и вполне эффективной формой разума. Очевидно, что идеальное знание – нераздельно-цельно, логику же его исторического развития в сторону раздельности необходимо трактовать как всего лишь объективную и временную конфигурацию человеческого духа, а не его «истинное» и навсегда данное состояние.

- 14 О реализованной гармонии того и другого см.: *Раков В. П.* Русский синтез науки и поэзии (О новой «органической» поэтике) // Ивановский гос. ун-т. 25 лет. Юбил. сб. научн. ст. Иваново, 1998. Ч. 1.
- 15 Из обширной научной литературы, посвящённой данной проблеме, назовём исследование, непосредственно относящееся к нашей теме: *Манн Ю.* Русская философская эстетика. М., 1998. Первое издание – 1969 г.
- 16 *Успенский Б. А.* Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Россия. Russia: Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. С. 8.
- 17 Как пишет историк литературы, немецкие романтики, например, «развоплощение <...> оставляют на виду, они придают ему верховную ценность, снимают акценты со всего, что есть тело <...> слишком густо наложенная краска». (*Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 33).
- 18 См. наши работы на эту тему: *Раков В. П.* Ап. Григорьев об искусстве и типология его «органической критики» // Проблемы русской поэзии, критики, драматургии XIX в. Куйбышев, 1978; *Он же.* К характеристике «органической критики» // Научн. докл. высш. школы. Филологические науки. 1979. № 6; *Он же.* Аполлон Григорьев – литературный критик. Иваново, 1980; *Он же.* Теоретическая мифология Ап. Григорьева и симптомы её разложения // Русская критика и историко-литературный процесс. Куйбышев, 1983.
- 19 *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 44.
- 20 *Шестаков В. П.* Очерки по истории эстетики: От Сократа до Гегеля. М., 1979. С. 324.
- 21 *Гулыга А.* Шеллинг. М., 1984. С. 188.
- 22 См.: там же. С. 150.

- 23 Подробнее 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. 150–151.
- 24 *Страхов Н. Н.* Критические статьи (1861–1894). Киев, 1902. Т. 2. С. 160. Цитаты из сочинений Ап. Григорьева даются по изданиям, специально оговариваемым в настоящих Примечаниях. В тексте же статьи приводятся ссылки (с указанием выпуска и страниц в скобках) на: *Григорьев Ап.* Собр. соч. / Под ред. В. Саводника. Вып. 1–14. М., 1915–1916.
- 25 *Григорьев Ап.* Критический взгляд на основы, значение и приёмы современной критики искусства // *Григорьев Ап.* Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 19.
- 26 *Григорьев Ап.* Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой // *Время.* 1861. Т. 5. С. 23.
- 27 В XX столетии подобная интеллектуальная рефлексия перестала казаться экстравагантной. Расширяющиеся горизонты восприятия продуктов художественного творчества включают в себя и вещностные особенности искусства. М. Хайдеггер, например, в духе своеобразного рационалистического острашения писал: «Если взглянуть на творения (искусства. – В. Р.) в их незатронутой действительности и ничего себе не внушать, то окажется, что творения наличествуют столь же естественным образом, как и всякие прочие вещи <...> У любого творения есть такая вещьность. Чем были бы творения, не будь у них этой вещиности? (*Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 53.)
- 28 *Соколов В.* Четверть века. Избранные стихи. М., 1975. С. 22.
- 29 Об аналогичном мышлении в его древней форме см.: *Фрейдсберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- 30 *Григорьев Ап.* Критический взгляд на основы, значение и приёмы современной критики искусства. С. 19.
- 31 Там же. С. 34.
- 32 Там же. С. 45.
- 33 *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989. С. 140.
- 34 См. на эту тему: *Манн Ю. В.* «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская формула окаменения // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987; *он же.* Поэтика Гоголя. М., 1999. С. 366–373; *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987; *он же.* Стихи Пушкина о Деве-статуе, вакханке и смиреннице // Там же.
- 35 Из обширной литературы об искусстве в его отношении к науке назовём работу, где затрагивается данная проблема с привлечением имён, фигурирующих в тексте нашей работы. См.: *Гаспаров М. Л.* Ю. М. Лотман: наука и идеология // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 15–16.
- 36 *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 710.
- 37 В своей системе научных координат об этом писал Л. П. Гроссман (см.: *Гроссман Л.* Три современника: Тютчев–Достоевский–Аполлон Григорьев. М., 1922. С. 60), используя такие термины, как «легенда», «видение» и т. п. Мы полагаем, что термин «миф» в наибольшей степени отвечает особенностям теоретико-эстетического

мировоззрения Григорьева. См. об этом: *Носов С.* Аполлон Григорьев: Судьба и творчество. М., 1990. С. 157.

- 38 «Органическая критика» во многих пунктах сближается с идеей художественной, специфика которой включает в себя и онтологические аспекты. В последнее время оживился интерес к этой стороне художественного творчества, однако опыт теоретической мысли Григорьева в тесной её связи с онтологией искусства остаётся неизученным и даже неучтённым. См., напр.: *Карасёв Л. В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995; Вопросы онтологической поэтики. Потаённая литература. Исследования и материалы. Иваново, 1998.
- 39 ...что прямо указывает на компонент античности, присутствующий в описываемой теории художественного творчества. Несмотря на то, что эпоха Григорьева – это время «исчерпания роли античного наследия как почвы и атмосферы культуры» (*Кнабе Г. С.* Русская античность. М., 2000. С. 161), всё же нельзя забывать, что один из ингредиентов эллинской и римской духовной жизни, именно, концепт *живого тела*, в русском сознании остаётся актуальным – как в границах XIX века, так и за его пределами. В построениях Григорьева этот концепт сосуществует с другими и тесно с ними связан. Однако «органический» синтез – противоречив. Это хорошо видно в воссозданных Григорьевым психологических состояниях героя автобиографических «Воспоминаний» (см.: *Григорьев Ап.* Воспоминания. Л., 1980), а также в разборах характерологии мирового искусства, чему посвящены многие статьи и рецензии критика. Здесь внимание автора привлекают натуры мятущиеся, глубокие и в своих душевных движениях нередко выпадающие из предугазанного стиля поведения. Тем не менее, Григорьев стремился к созданию теоретической характерологии литературы. Внутренняя несогласованность некоторых звеньев «органической критики» не могла поколебать её методологических устоев, но то, что мы имеем дело с симптомами её возможного распада, сейчас очевидно.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ АП. ГРИГОРЬЕВА И СИМПТОМЫ ЕЁ РАЗЛОЖЕНИЯ

- 1 См.: *Раков В. П.* Ап. Григорьев об искусстве и типология его «органической критики» // Проблемы русской поэзии, критики, драматургии XIX в. Республ. сб. научн. трудов. Т. 214. Куйбышев, 1978; *Он же.* К характеристике «органической критики» Ап. Григорьева // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки. 1979. № 6.
- 2 *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 107.
- 3 *Григорьев Ап.* Сочинения. Т. 1. / Изд. Н. Н. Страхова. СПб., 1876. С. 201. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.
- 4 *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Л., 1976. С. 30.

НОВАЯ «ОРГАНИЧЕСКАЯ» ПОЭТИКА: ОПЫТ СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ

- 1 Характеристику соответствующей научной литературы см.: *Раков В. П.* Новая «органическая» поэтика (филологический аспект) // Живая мысль: К 100-летию со дня рождения Г. Н. Пospelова. М., 1999. С. 150.

- 2 О термине «пласт» см.: *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи // *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997.
- 3 *Михайлов А. В.* Вместо введения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. XXXIII. Мы высоко ценим это устремление теоретиков литературно-эстетического «органицизма», поскольку они настаивают на принципе живой нераздельности художественного произведения как организма и взаимно-диффузной пронизанности его частей. Именно в пункте целостности произведения и текучей связности деталей подобный подход более сопряжён со спецификой искусства, нежели «техногенная» методология структурализма. Очевидно, пришло время для поисков «компромиссных» стратегий с их способностью схватывать то «живое» в искусстве, о чём неустанно говорили «органики», и ресурсными возможностями структурных анализов, которые были бы свободны от уплощённо-дискретной методики описания произведений и стилей.
- 4 *Лихачёв Д. С.* Отзыв на работу С. С. Аверинцева «Ранневизантийская поэтика» // *Лихачёв Д. С.* Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 353.
- 5 Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* О В. Ф. Переверзеве – по-новому // Контекст–1992. Литературно-теоретические исследования. М., 1993. С. 230–232.
- 6 *Фриче В. М.* Очерк развития западных литератур. М., 1934. С. 86. В истории культуры, по слову М. М. Бахтина, ничего не предаётся забвению. Так и в данном случае. То, что в «Очерке...» встречаются методологические несуразности, не удивительно. Но как бы мы ни иронизировали по этому поводу, важно понимать, что учёный обнаружил такие проблемы, которые только сейчас находят специальную разработку, но уже с углублённым ощущением поэтологических форм их художественного воплощения. См., напр.: *Ястребов А.* Поэзия и проза денег. М., 1999; *Он же.* Праздник безумства: Дионис и Мельпомена. М., 2000.
- 7 *Переверзев В. Ф.* Теоретические предпосылки писаревской критики // Вестник Ком. Академии. 1929. Кн. 31 (1). С. 36.
- 8 См.: *Леви-Строс К.* Неприрученная мысль // *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 321.
- 9 *Рикер П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 59.
- 10 См.: там же. С. 58 и далее.
- 11 Нам доводилось писать об этом. См., напр.: *Раков В. П.* О типологии слова // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1993.
- 12 О древней форме подобного мышления см.: *Фрейдбергер О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- 13 *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1928. С. 24.
- 14 *Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А.* Классическая эстетика // История эстетической мысли: В 6 т. М., 1985. Т. 1. С. 158.
- 15 О данной проблематике см.: *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. В связи с темой нашей статьи необходимо обратить внимание на размышления исследователя по поводу пространства «в контексте проблемы скульптурного тела» (С. 238).
- 16 *Байбурин А. К.* К описанию структуры славянского строительного ритуала // Текст, семантика и структура. С. 212.
- 17 *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1928. С. 24.
- 18 Там же.

- 19 Теоретическое обоснование этих идей см.: *Фриче В.* Очерки социальной истории искусства. М., 1923; *Он же.* П.Л. Лавров и «чистое» искусство // Под знаменем марксизма. 1923. № 6/7; *Он же.* О западноевропейском реализме XX века // Печать и революция. 1926. Кн. 6; *Он же.* К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма // Литература и марксизм. 1928. Кн. 3. С. 174.
- 20 См.: *Раков В. П.* Павел Никитич Сакулин. Иваново, 1984.
- 21 См.: *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М., 1988. С. 310.
- 22 *Сакулин П. Н.* Теория литературных стилей. М., 1928. С. 18.
- 23 Там же. С. 20.
- 24 *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки по истории филологической науки. М., 1989. С. 54.
- 25 Понятие логоса включает в себя значение и его выражение, на чём базируются такие дисциплины, как эстетика, грамматика, риторика, поэтика и стилистика. См.: *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1990. С. 202–206.
- 26 *Лосев А. Ф.* Из книги «Теория стиля». Модернизм и современные ему течения // Контекст–1990. Литературно-теоретические исследования. М., 1990. С. 31.
- 27 *Минералов Ю. И.* Комментарий // *Сакулин П. Н.* Филология и культурология. М., 1990. С. 232.
- 28 *Он же.* Концепция литературоведческого синтеза // Там же. С. 20.
- 29 Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* Павел Никитич Сакулин. С. 52–56.
- 30 *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 349.
- 31 *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 161.
- 32 Там же. С. 162.
- 33 Там же. С. 163.

СЛОВО И КУЛЬТУРА

РУССКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ЭНТЕЛЕХИЯ КУЛЬТУРЫ

- 1 См.: *Панченко А. М.* Не хочу быть интеллигентом // Московск. новости. 1991. № 50.
- 2 См. напр.: *Коржавин Н.* Русский интеллигент – идиот или лунатик // Новые Известия. 29. XII. 2000. № 237.
- 3 И всё же не стоит отмахиваться от того негативного, что уже сказано об интеллигенции, как, впрочем, и о русских вообще, особенно – самими русскими. Как бы ни были нелицеприятны подобные суждения, их не нужно воспринимать в духе клеветнических характеристик. Мы имеем дело, скорее, с национальной самокритикой, нежели с упражнением записных зоилов. В этом контексте небезынтересна тема таланта и его дельности. См., напр.: *Панченко А.* Лесковский Левша как национальная проблема // Панченко А. О русской истории и культуре. СПб., 2000.
- 4 *Кнабе Г. С.* Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. Программа-конспект лекционного курса. М. (РГГУ), 2000. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

- 5 Из русских мыслителей об античности как нашей духовной родине и о том, что древнее наследие – не столько «норма», сколько «семья» и «живительная сила» культуры, больше и выразительнее, чем кто-либо, писал такой энтузиаст классического образования, как Ф. Ф. Зелинский. См.: *Зелинский Ф. Из жизни идей. Т. 2. Древний мир и мы.* Изд. Третье. СПб., 1911. С. 77 и след. Репринт. М., 1995. Об «общих источниках» европейской и русской культур размышляет и современный французский исследователь. См.: *Адо П. Предисловие автора к русскому изданию // Адо П. Плотин или Простота взгляда.* М., 1991. С. 6–8.
- 6 *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // *Античность как тип культуры* / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М., 1988. С. 308.
- 7 В дополнение к этим главам мы рекомендовали бы читателям содержательный очерк автора: *Кнабе Г. С.* Воображение знака: Медный всадник Фальконе и Пушкина. М., (РГГУ), 1993. Полезно знать и другие, ранее опубликованные, работы исследователя по теме книги. См.: *Кнабе Г. С.* Некоторые теоретические проблемы культурного наследия: взаимодействие культур и «русская античность» // *Античное наследие в культуре России.* М., 1966; *Он же.* Тацит и Пушкин // *Временник Пушкинской комиссии.* Л., 1986. Вып. 20; *он же.* Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева // *Тютчевский сборник.* Таллин, 1990; *он же.* Понятие энтелехии и история культуры // *Вопр. философии.* 1993. № 5; *он же.* Повесть Тургенева «Вешние воды» // *Вестник Рос. гос. гуманитар. ун-та.* М., 1997. Вып. 2.
- 8 *Михайлов А. В.* О некоторых проблемах современной теории литературы // *Известия РАН. Серия литературы и языка.* Т. 53. № 1. 1994. С. 18.
- 9 См., напр.: *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // *А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения.* М., 1991.
- 10 *Михайлов А. В.* О некоторых проблемах современной теории литературы. С. 18.
- 11 *Флоренский П.* Троице-Сергиева Лавра и Россия // *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 224. Статья была написана в 1918 году.
- 12 *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология // *Гуссерль Э.* Логические исследования. Картезианские размышления. Минск–Москва, 2000. С. 600.
- 13 В научной литературе этот вопрос изучен без должной широты и перспективы. В последнее время положение меняется к лучшему. Наряду с богословской проблематикой, внимание исследователей привлечено к вопросам структурного своеобразия исихастских, в частности, молитвенных текстов. См., напр.: *Хоружий С. С.* Аналитический словарь исихастской антропологии // *Синергия: Проблемы аскетики и мистики Православия.* М., 1995. С. 64. Литературоведы отмечают воздействие идеологии исихазма на такие особенности стилей русской литературы, как подтекст и умолчание. См.: *Осипова Н. О.* Концепт «тайна» в поэтическом сознании первой трети XX века // *Потаённая литература. Исследования и материалы.* Иваново, 2000. Вып. 2. С. 75. О роли исихазма в формировании стилей, входящих в корпус так называемой релятивистской поэтики, см.: *Раков В. П.* «Неизреченное» в структуре стиля М. Цветаевой // *Онтологическая поэтика. Потаённая литература. Исследования и материалы.* Иваново, 1998. С. 90 и след.
- 14 См.: *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура.* М., 1973.

- 15 Федотов Г. П. Россия Ключевского // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 1. С. 343.
- 16 Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры: Рубеж XVIII–XIX вв. // Быт и история в античности / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М., 1988. С. 222.
- 17 См.: Лосев А. Ф. Философия имени. Изд-во Московск. ун-та, 1990. С. 202–206.
- 18 См., напр.: Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
- 19 Подробнее о понимании человеческой личности в свете «скульптурного мифа» см.: Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989. С. 140–141, а также: Раков В. П. Из истории интеллигентского дискурса: Когнитивный стиль Ап. Григорьева // Интеллигенция и мир. 2001. № 1. С. 24–25.
- 20 Так называл себя Л. Н. Гумилёв. См.: Гумилёв Л. Н. Заметки последнего евразийца // Наше наследие. 1991. № 3.
- 21 Гумилёв Л. Н. Этносфера: История людей и история природы. М., 1993. С. 331.
- 22 Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 259.
- 23 Многие страницы «Русской античности» дают читателю повод восхищаться не только познаниями Г. С. Кнабе, но и его интуицией, помогающей ощутить современную значимость той или иной проблемы. Сказанное автором книги о дионисийском начале в культуре, даже с нашей памятью о том, что в научной литературе уже написано на эту тему, обладает своей ценностью – хотя бы потому, что дано в современном его заострении. Дионисийско-меональный или хаосогенный элемент ныне осмысливается физикой в качестве одной из констант общей картины мира. См., напр.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986; они же. Время, хаос, квант: К решению парадокса времени. М., 1999. О роли меонального начала в структуре художественных стилей см.: Раков В. П. Релятивистская поэтика Серебряного века: (Подступы к проблеме) // Потаённая литература. Исследования и материалы. Иваново, 2000. Вып. 2.
- 24 Набоков В. Дар. М., 1999. С. 344.

РИТОРИЧЕСКОЕ СЛОВО КАК РЕГУЛЯТИВНЫЙ ПРИНЦИП НООСФЕРНОГО МЫШЛЕНИЯ

- 1 См.: Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
- 2 Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М., 1988. С. 310.
- 3 См.: Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1990. С. 202–206.
- 4 См.: Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. // Быт и история в античности / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М., 1988. С. 223.
- 5 См.: Раков В. П. О типологии слова // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе. Иваново, 1993. С. 15 и далее.

- 6 См.: *Раков В. П.* Меон и стиль // *Anzeiger für slavische Philologie. Graz (Austria)*, [1999]. Bd. XXVI С. 103.
- 7 Подробнее об этом см.: *Портнов А. Н.* Язык и сознание: Основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX–XX вв. Иваново, 1994. С. 195–196.
- 8 *Лосев А. Ф.* Имя. СПб., 1997. С. 183.
- 9 Там же. С. 198.
- 10 ...что весьма важно не только для поэзии, но и всей сферы гуманитарного знания, поскольку «антропоморфизм всегда был и остаётся могучим и, вне всякого сомнения, самым универсальным эвристическим принципом» (Косарев А. Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость. М., 2000. С. 210).
- 11 См., напр.: *Аверинцев С.* Ритм как теодицея // *Новый мир*. 2001, № 2.
- 12 Об этом процессе см.: *Раков В. П.* О целостности и константах литературного развития // *Вопр. литературы*. 1998. Янв.–февр. С. 107–108.
- 13 *Михайлов А. В.* О некоторых проблемах современной теории литературы // *Известия РАН. Серия литер. и языка*. 1994. Т. 53. № 1. С. 18.
- 14 *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // *А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения*. М., 1991.
- 15 *Михайлов А. В.* О некоторых проблемах современной теории литературы. С. 18.
- 16 См.: *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994.
- 17 См.: *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 12.
- 18 *Кассен Б.* Эффект софистики. М.–СПб., 2000. С. 164–165.
- 19 *Кнабе Г. С.* Русская античность. М. (РГГУ), 2000. С. 11.
- 20 Первооткрывателем этой проблемы и блестящим её исследователем был М. К. Петров (1924–1987), который дал анализ трёх типов культуры, обозначенных как лично-именной, профессионально-именной и универсально-понятийной. Конспективное изложение данной типологии см.: *Петров М. К.* Человек и культура в научно-технической революции // *Вопр. философии*. 1990. № 5.
- 21 См.: *Леви-Строс К.* Неприрученная мысль // *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994.
- 22 *Мамардашвили М. К.* К пространственно-временной феноменологии событий знания // *Вопр. философии*. 1994. № 1. С. 79.
- 23 *Неретина С. С.* Личность через схематизм культуры // *Вопр. философии*. 1990. № 5. С. 77.
- 24 См.: *Иванов В. В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974. С. 50–51.
- 25 *Вернадский В. И.* Ответы на вопросы анкеты об организации научной работы // *Мочалов И. И.* Владимир Иванович Вернадский (1863–1945). М., 1982. С. 474.
- 26 Цит. по: *Мочалов И. И.* Указ. соч. С. 353.
- 27 *Иванов Вяч. Вс.* Эволюция ноосферы и художественное творчество // *Ноосфера и художественное творчество*. М., 1991. С. 32.
- 28 См.: *Тодоров Ц.* Теории символа. М., 1999. С. 53 и далее.
- 29 *Лосев А. Ф.* Философия имени. С. 69.
- 30 *Зиновьев А.* Запад. М., 2000. С. 394.

- 31 См.: *Некlessа А.* Глобальный град: творение и разрушение // *Новый мир.* 2001. № 3.
- 32 *Хесле В.* Философия техники М. Хайдеггера // *Философия Мартина Хайдеггера и современность.* М., 1991. С. 140.
- 33 *Хайдеггер М.* Исток искусства и предназначение мысли // *Хайдеггер М.* Работы разных лет. Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1993. С. 292.
- 34 Там же.

МИФ, МЕОН И ЛОГОС (Риторическое слово в художественных произведениях и письмах А. Ф. Лосева из лагеря)

- 1 Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 189.
- 2 См.: *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 169.
- 3 *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 488.
- 4 *Нажмутдинов Г. М., Васильковский В. В.* Миф в языке // *Философия сознания в XX веке.* Иваново, 1994. С. 197.
- 5 *Мелетинский Е. М.* Указ. соч. С. 166.
- 6 *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 1. С. 47.
- 7 См.: *Тахо-Годи А. А.* Миф у Платона как действительное и воображаемое // *Платон и его эпоха.* М., 1979. С. 81.
- 8 См.: *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1990. С. 204.
- 9 *Аверинцев С. С.* Крещение Руси и путь русской культуры // *Контекст–1990: Литературно-теоретические исследования.* М., 1990. С. 65.
- 10 *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности // *Поэтика древнегреческой литературы.* М., 1981. О риторичности и её роли в русской поэзии XIX – начала XX века см.: *Гаспаров М. Л.* Поэтика «Серебряного века» // *Русская поэзия Серебряного века: 1890–1917.* М., 1993. С. 32 и далее.
- 11 См., напр.: *Померанц Г.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 157 и далее.
- 12 *Аверинцев С. С.* Крещение Руси и путь русской культуры. С. 65.
- 13 См.: *Раков В. П.* Русское эллинизмо: проблема языковой специфики // *Творчество писателя и литературный процесс: проблема литературы.* Поэтика. Иваново, 1995.
- 14 *Аверинцев С. С.* Крещение Руси и путь русской культуры. С. 67.
- 15 *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // *Античность как тип культуры.* М., 1988. С. 310.
- 16 *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // *Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика.* М., 1991. С. 10.
- 17 *Михайлов А. В.* Античность как идеал... С. 310.
- 18 См.: *Аверинцев С. С., Андреев М. Л. и др.* Категории поэтики в смене литературных эпох // *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М., 1994. С. 34.
- 19 *Лосев А. Ф.* Философия имени. С. 54.
- 20 См.: *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Соч.: В 2 т.* М., 1990. Т. 1. С. 67.

- 21 Лихачёв Д. С. Будущее литературы как предмет изучения // Лихачёв Д. С. Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 173.
 - 22 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 344.
 - 23 См.: Раков В. П. Меон и стиль // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе: типология и контекст. Иваново, 1994.
 - 24 Сологуб Ф. Тяжёлые сны. Л., 1990. С. 182.
 - 25 Трубецкой С. Н. Собр. соч. М., 1907. Т. 1. С. 382.
 - 26 См.: Трубецкой Е. Н. Древний философ на современные темы: Беседа с Платоном // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М., 1994.
 - 27 См.: Лосев А. Ф. Основные особенности русской философии // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 509.
 - 28 См.: Раков В. П. Логос Марины Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993.
 - 29 Эрн В. Ф. Нечто о Логосе, русской философии и научности // Эрн В. Ф. Соч. М., 1991. С. 86.
 - 30 См.: Лосев А. Ф. Античная философия и общественно-исторические формации: Два очерка // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 65–67.
- Любопытен факт актуализации этого явления в культурном сознании 1920-х годов, в частности в произведениях писателей, входивших в бахтинское окружение. Так, например, в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» происходит следующий диалог: «Тептелкин встрепенулся.
- Петербург – центр гуманизма, – прервал он рассказ с места.
- Он центр эллинизма, – перебил неизвестный поэт» (Вагинов К. Романы. М., 1991. С. 91). Филолог-классик и талантливый писатель А. Н. Егунов (псевдоним – Андрей Николаев) также размышлял о присутствии знаков эллинства в русской жизни, что нашло своё выражение в его «проекции эпохи индустриализации в СССР как новой эллинской эпохи» (Касанович Б. Творчество Андрея Николаева – белое пятно в изучении русского авангарда // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 2. С. 84).
- 31 См.: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. С. 3.
 - 32 Трубецкой С. Н. Учение о Логосе в его истории // Трубецкой С. Н. Соч. М., 1994. С. 44.
 - 33 См.: Сакулин П. Н. Синтетическое построение истории литературы. М., 1925; он же. Социолого-синтетический обзор литературных стилей: В 2 ч. М., 1928–1929.
 - 34 См., напр.: Андреев Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопр. литер. 2001. № 1.
 - 35 Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 589.
 - 36 Там же. С. 591.
 - 37 Лосев А. Ф. Философия имени. С. 169.
 - 38 Лосев А. Ф. Жизнь: Повести. Рассказы. Письма. СПб., 1993. С. 287. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием в скобках страницы.
 - 39 См.: Огонёк. 1990. № 3, 4.
 - 40 В этимологическом смысле слово «польза» (польга: легко) связано с идеей облегчения как меньшей платы за тот же результат, вариант – та же плата за больший результат (Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе: Апология

- Плюшкина // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 8).
- 41 См.: *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 66–67.
 - 42 См.: *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. М., 1990. Репринт.
 - 43 *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М., 1991. С. 58.
 - 44 *Гогтишвили Л. А.* Ранний Лосев // *Вопр. философии.* 1989. № 7. С. 146.
 - 45 *Тахо-Годи А. А.* Три письма А. Ф. Лосева // Там же. С. 151.
 - 46 *Гогтишвили Л. А.* Платонизм в зазеркалье XX века, или Вниз по лестнице, ведущей вверх // *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 938–939. См. также: *Крахмальникова З.* В поисках обещанного рая: Очерки по истории Русской Православной Церкви XX века. М., 1993. С. 24.
 - 47 В настоящей статье, имеющей свои цели, мы не обсуждаем специально онтологизм лосевского учения о Логосе, равно как и языковой концепции в целом. Отсылаем читателя к работе, где развёрнуто глубокое исследование указанной проблематики: *Гогтишвили Л. А.* Религиозно-философский статус языка // *Лосев А. Ф.* Бытие. Имя. Космос. М., 1993.
 - 48 *Постовалова В. И.* Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А. Ф. Лосевым: (Фрагмент типологии миропониманий) // *Понятие судьбы в контексте разных культур.* М., 1994. С. 213.
 - 49 *Бибихин В. В.* Язык философии. М., 1993. С. 204.
 - 50 Там же.
 - 51 *Тахо-Годи А. А.* Алексей Фёдорович Лосев // *Лосев А. Ф.* Бытие. Имя. Космос. С. 20.
 - 52 См.: *Ерофеев В.* Последний классический мыслитель // *Лосев А. Ф.* Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М., 1990. С. 5.
 - 53 *Лосев А. Ф.* Страсть к диалектике. С. 308.
 - 54 *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // *Шопенгауэр А.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 203.
 - 55 См.: *Постовалова В. И.* Послесловие // *Лосев А. Ф.* Философия имени. С. 251.
 - 56 См.: *Кнабе Г. С.* Цицерон, античная классика и рождение классицизма // Цицерон. Трактаты. Речи. Письма. М., 1994. С. 20–21.
 - 57 См.: *Раков В. П.* О типологии слова // *Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе.* Иваново, 1993.
 - 58 См.: *Степанов Ю. С.* В трёхмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. С. 69; *Портнов А. Н.* Язык и сознание: Основные парадигмы исследования проблемы философии XIX–XX вв. Иваново, 1994. С. 330.
 - 59 См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранняя классика. М., 1963. С. 536–540.
 - 60 *Лосев А. Ф.* В поисках смысла // *Вопр. литер.* 1985. № 10. С. 209.
 - 61 *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1992. Кн. 1. С. 320.
 - 62 Эта мысль Лосева может быть верно понятой лишь в контексте его мировоззрения, в частности представлений о бессмертии – «центральной проблемы русского

религиозно-философского Ренессанса» (Гулыга А. Православный философ эпохи ленинизма // Литер. Россия. 1993. 29 окт. № 39. С. 12).

63 Лосев А. Ф. Основные особенности русской философии. С. 509.

64 Гамаюнов М. М. «Союз музыки, философии, любви и монастыря» // Лосев А. Ф. Форма. Стилъ. Выражение. М., 1995. С. 291.

65 Хоружий С. Проводы русского идеализма: размышления на полях книги А. Ф. Лосева «Владимир Соловьёв и его время» // Литер. газета. 1991. 18 сент. № 37. С. 13.

66 См.: Щукин В. Г. Христианский Восток и топика русской культуры // Вопр. философии. 1995. № 4.

67 Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. М., 1994. С. 316, 318.

68 Гадамер Г.-Г. Риторика и герменевтика // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 206.

Научное издание

РАКОВ Валерий Петрович
ФИЛОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА

Статьи

Печатается в авторской редакции

Набор: В. Н. Ракова
Вёрстка и оформление: Е. Н. Панюшкина

Формат 60х84/16. Объём 18 п. л. Гарнитура Прагматика. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 120 экз. Заказ

Издательство МИК
153032, г. Иваново, ул. Ташкентская, д. 90, оф. 103
Лицензия ИД № 05927 от 28.09.2001 г.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО «Ивановская областная типография»
153008, г. Иваново, ул. Типографская, д. 16.
E-mail: 091-018@adminet/ivanovo.ru