

В.П. Раков

«КАЛЛИГРАФИЯ СТИЛЯ» КАК СО-БЫТИЕ.

Переключая исследовательское внимание непосредственно на слово, точнее же, на словесное бытие, необходимо понимать, что модель новых стилей – это качественно иная структура, нежели та, что свойственна телеологическим образованиям классического типа. Граница между новизной и традицией пролагается в том пункте, где резко заявляет о себе принципиально иное восприятие самой онтологии стиля. Отныне главная существенность бытия – это его событийность¹ или событие бытия как различие. «Нечто, – указывает Т. Х. Керимовым, – есть только в различии и через различие. Различие – "начало" бытия»². И что же из этого следует – с ожидаемым привнесением элементов чего-то неслыханного и необыкновенного в суждения о литературно-художественном творчестве Серебряного века? Поскольку моменты каузальности, ранее соединяемые с понятием субстанции, утратили свою энергию, то создаваемые художником структуры не подвержены определяющему воздействию со стороны регулятивных функций, присущих то ли социальным, то ли экономическим, то ли культурно-историческим и иным факторам, уступая господствующее положение – имагинативной типологии и её индивидуальной, креативной специфике. Кажется, что сама история человеческого духа возжелала предоставить искусству и литературе возможность открыться как безосновной событийности³. Что же касается специально филологической стороны дела, то мы, как и ранее, оперируем понятием стиля, взятым в аспекте его *каллиграфического* своеобразия, весьма, между прочим, далекого от каких-либо формалистических ассоциаций. Напротив, эта категория несёт в себе глубокий *онтологический* смысл, потому что составность эстетических высказываний, слагающихся в целостную структуру, включает в себя такой компонент, как космичность, причём не в метафорическом и условном плане, а в реально представленной *странице*, где укониические и меональные зоны подвергаются творческой рефлексии создателя текста. В пер-

Слово в русской логоцентрической культуре. Шуя, 2013. С. 82-98

вом случае участки «тёмной материи», как это обозначалось Платоном, остаются вне всякой инструментальной маркированности, однако эта просторность находится в горизонте авторского внимания, что проявляется при динамическом движении написанного, осваивающего просторность *чистого листа*. Так проявляет себя симптоматика перехода укона – в меон, который находит различные ресурсы для своей экспликации: это или окружённость его постоянно, часто неожиданно, меняющейся вербализованной средой, которая впускает в себя стихию инаковости, включая сюда и её присутствие на пороге речения, а также в том сегменте страничного пространства, что находится под воздействием семантической и чувственной радиации могущей вот-вот исчезнуть синтагмы (по Ж. Делёзу, это – «ускользание» формы); или символизация трансцендентальной неопределённости (в терминах Ж. Деррида – «означаемого»), для чего мобилизован весь знаковый потенциал синтаксиса – точки (отточия), линии (тире, дефис), кавычки и самые изощрённые их комбинации. Такова общая характеристика этой удивительной космо-онтологической каллиграфии, соединяющей в себе словесную предметность, стихию бесплотной запредельности и её семиотический покров, простирающийся, однако, не на всё безграничье инаковости, а лишь на ту её часть, которая освоена творческими импульсами художника в их поэтологическом претворении.

Только что мы сказали о постоянно и неожиданно меняющейся вербализованной среде, но подобное изменение характерно и для синтаксических ингредиентов стилового речения, каким бы оно ни было в своей масштабности, начиная от его мельчайшей величины, названной нами квантом, и кончая целостно-смысловым построением. Тут, следовательно, идёт речь о процессуальности произведения и его выражающего стиля. Кажется, нами не сообщено ничего такого, что не было бы свойственно искусству классической парадигмы. И всё же в данной ситуации необходимо говорить о новизне динамической поэтики применительно к формам её неклассической реализации. В чём здесь существо дела?

В наших трудах неоднократно указывалось на то обстоятельство, что традиционная модель текста строится на принципе его сплошности, то есть нераздельности и гомогенности нарративной массы, и каждое из составляющих её слов обращено к другому, рядом стоящему с ним слову, а также – ко всем последующим. Этой морфности ничего не препятствует и не разуплотняет её изнутри. А то, что обнимает её снаружи, к тексту не имеет непосредственного отношения. Онтология же новых стилей базируется на единстве собственно текста и его лингвистической мнимости. Бытие слова корреспондирует с его небытием, что составляет, как помним, поэтику неразрешимостей. Процессуальность эстетического высказывания непредставима вне взаимодействия слова с областью, как некогда считалось, ленивого существования. Эти две формы трансляции смыслов существуют, что вполне понятно, не в статарной анемии и каждая сама по себе, а в органической сплочённости, в которой та и другая хотя и различаются, давая обозреть себя при визуальном восприятии написанного, всё же семантически и чувственно, сенсорно остаются в границах целостной связности. Так что онтология новых стилей основана на единомраздельном принципе эстетического телоса, заряженного идеей динамического становления и развития. Учитывая то, что было сказано выше, можно формулировать вывод не только о каллиграфической специфике стиля, но и о его безосновности, сопряжённой с неисследимой природой космичности. Однако эстетические структуры, о которых у нас идёт речь, своим устройством смещают акценты: в их системе, в сравнении с классической поэтикой, важна не только художественная картинность, но и процессность её становления, потому что формы логосности не могут вполне реализовать свой смысловой и эмоциональный потенциал, не вступая в функциональное взаимодействие с мезо- и микро-морфологическими аспектами речений. Мы говорим «морфологическими» потому, что провалы, разрывающие морфную ткань стиля, а также бесплотная среда, обнимающая текст, составляют не только строительный материал, но и содержание эстетического творения, что заставляет исследовательскую мысль осознать, во-

первых, гетерогенную природу стиля новой формации и, во-вторых, актуализировать суждение О. Мандельштама о возможности осуществления поэзии при одном основополагающем условии – именно, в ходе динамического акта исполнения. В терминах нашего дискурсивного языка это можно выразить так: ... при условии, что стиль понимается как бесосновная каллиграфия, фундированная принципом различия, охватывающим логосные и меональные механизмы поэтики и их взаимодействием создающим подлинное событие эстетического бытия. Игнорирование этого положения новый тип творчества делает невозможным.

Для теоретической поэтики фиксирование различия имеет свои следствия. Прежде всего понятно, что в создавшейся ситуации мы имеем дело с расширением морфологического состава категории стиля с его вербальным сектором и сегментами мнимого текста. И если в нашем сочинении мы не находим ничего лучшего, как приблизить исследовательский дискурс к языку философии – в целях более внятного уяснения онтологии фигурирующих у нас понятий, то в данном пункте самое время напомнить о том, что отнюдь не филология, а философия даёт наиболее достоверную и реалистическую интерпретацию изучаемых нами концептов, по крайней мере, в их исходных гносеологических началах. Постулируя тезис о единстве логосных и меональных моментов телеологических структур, мы, как знает читатель, настойчиво повторяли, что деструктивные их качества имеют такое же значение, как и вербальные составляющие. Они существуют одновременно. Словесное бытие и небытие имеют, если можно так выразиться, один источник и ритм. В современном трактате о подобных явлениях пишется так: «Бытие совместно. Бытие дано как событие. Совместность есть <...> форма, в какой бытие разыгрывается как таковое»⁴. Применительно к предложению и – шире – к стилю как символической форме, «бытие-вместе»⁵, следовательно, складывается не из какой-то одной, а из многих логик, в том числе и из логики гилетической, куда входят моменты смыслового нейтрализма, а то и открытого безмыслия. В функциональной структуре художественного дискурса подобные

логики находятся в диффузной связности с вербализованной реальностью, что, собственно, предreshает феномен становления нарративного искусства нового типа, превращая его из гомогенно устроенного в систему гетерогенной формации. В сущности, мы имеем дело с переворотом в самом понимании творчества, онтология которого, как утверждалось выше, безосновна. Это совсем не значит, будто бы речь идёт о наудачу скомпонованном эклектическом наборе определённых признаков и качеств. Напротив, «у нас нет двух, отделённых друг от друга сфер, но есть один процесс становления, различие между "двумя" различиями, различие как таковое, или интенсивность. Это различие процессирующее, различие становления <...> – гетерогенезис»⁶.

В своём месте мы писали, что ныне популярным идеям европейских мыслителей предшествовали фундаментальные концепции, выдвинутые русскими имяславцами. Этот слой мировой мысли ныне, к сожалению, менее известен. Однако идея безосновности, теория слова как единства логосности и меона, безначальность и нескончаемость речения и многие другие темы были сформулированы А. Ф. Лосевым и о. С. Булгаковым в одноименных сочинениях – в «Философии имени». «Немолчный» диалог западной и русской когнитивности ныне находится в некоей сокренности, тем не менее, узнаваемость в нём идей, рождённых Серебряным веком, ныне очевидна. Размышляя над генезисом литературного произведения, М. Бланшо, например, пишет об интенциональности последнего, связанной с желанием языкового осуществления, что роднит литературу «с сущностью речи, которую она превращает в материал без очертаний, в содержание без формы, в своевольную и безличную силу, ничего не говорящую, ничего не раскрывающую и лишь сообщающую своим отказом говорить, что она возникла из ночи и возвращается в ночь»⁷.

В гуманитарных науках исследователю той или иной темы невольно приходится заострять внимание на индивидуальной специфике языка тех, кто пишет о родственных ей, теме, вопросах. Здесь часто не соблюдается терми-

нологический канон, который мы сочли бы идеальным в системе специализированного дискурса. Личностные лингвистические пристрастия, «остраннённые» выразительные формулы, оригинальная номинация тех или иных концептов и многое другое из сферы допустимой свободы авторов существуют в научных текстах наряду со строго оговоренными, идущими из глубины культурной истории и утвердившимися в современном контексте определениями и теоретическими категориями, имеющими свою значимость и не перечёркивающими друг друга. Так, в нашем случае мы, говоря о «запредельном», предпочли именовать его, согласно традиции, терминами «меон» и «укон». Но в этом же ряду стоят субстантивированные прилагательные «мглистое», «темнотное» и т. п. Вслед за русскими и зарубежными исследователями мы использовали такие образы, как «ночь», «пустота» и другую эйдологию, выражающую противостояние в искусстве меонального присутствия и логосного света. Признаем, что в таком языке много «художественности», вызывающей нарекания пуристов по поводу разрушения границ логизированного анализа и его словесного изложения. Помнится время, когда редакции филологических журналов отказывались печатать научные тексты, даже в малой дозе одобренные подобной лексикой. Однако нарративная практика А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина, С. С. Аверинцева, А. В. Михайлова, Г. Д. Гачева и других приверженцев эстетизированного дискурса растопила суровость Прокрустов. «Художественное» и метафорическое стало рассматриваться в качестве полноценных элементов научной речи, более того, как фермент порождения смыслов и их интуитивной прогностики. Именно этот компонент в составе специализированных высказываний, находясь в окружении строгой терминологии, содействует более точному и объёмному формулированию исследовательской мысли, создавая полноту её содержания – в том числе и за счёт сохранения момента *картинности*, если таковая свойственна авторскому воображению. Это – одна сторона дела. Более существенная особенность проблемы заключается в том, о чём в своё время писал Р. Барт. С его точки зрения, под *литературой* следует понимать «не совокуп-

ность и не последовательность тех или иных произведений <...>, но сложный граф, образованный следами известного типа практики – практики письма»⁸. Всякому известно, что новая парадигма культуры утвердила в качестве тотальной доминанты *текст* и *письмо*, полагая тем самым момент гомогенности *знания* и *художества* более важными, нежели их различие. Бесспорно, этот аспект обширной и ответственной темы не должен подвергаться пренебрежению, потому что его актуальность не убывает в своей остроте. Но последуем за Р. Бартом, который, развивая вышеобозначенную идею, подчёркивает её своеобразную миссию. «Наука груба, – отмечает он, – жизнь же соткана тонко, и литература так важна для нас именно потому, что позволяет заполнить зазор между ними»⁹. Он хочет видеть в научном дискурсе не логизированно поданную истину, но – высказывание-процесс, где акцентируется место и энергия субъекта (речи), «иными словами, – как пишется далее, – неуловимость его существа (отнюдь не тождественную отсутствию самого субъекта)»¹⁰. «Высказывание-процесс, – размышляет Р. Барт, – заставляет расслышать голос субъекта – настойчивый и в то же время неуловимый, неведомый и вместе с тем узнаваемый благодаря его будоражащей интимности»¹¹. В суждениях мыслителя много плодотворных наблюдений, среди прочих выделим одно из них, представляющее значительный интерес – как для историков, так и для теоретиков литературы. Речь идёт о типе слова. На наш взгляд, учёный имеет в виду такую разновидность вербальности, которую мы, вслед за А. В. Михайловым, называем самим себя мыслящим словом. Оно не только осознаёт когнитивность и чувственную суггестивность выражаемого, но и понимает, как эстетически эффектно *показать* себя, сделать себя *зрелищным*, дабы быть рефлексивно воспринятым читателем, мыслящим и эмоциональным человеком. «Именно потому, что литература не просто использует язык, но как бы выставляет его на всеобщее обозрение, она вовлекает знание в нескончаемую работу некоего рефлексивного механизма, где знание, с помощью письма, безостановочно размышляет о самом знании, хотя делает это не по законам эпистемологического, а по законам

драматического дискурса»¹². И вот – итог сформулированных тезисов: « <...> иллюзорное отношение к словам как к простым орудиям исчезает, они начинают вспыхивать прожекторами, взрываться петардами, сиять трепетными всполохами, взлетать фейерверком, доноситься, как сочные ароматы, письмо превращает знание в празднество»¹³.

В сочинении, из которого мы привели отдельные фрагменты, содержится многое из того, чем так богата изучаемая нами поэтика, включая и те её спектры, которые связаны с различными типами логик, в том числе и гилетического плана. Теоретическая концепция Р. Барта, как и вообще французская философская школа XX века, демонстрирует преданность «органической» эстетике, для которой характерно онтологическое понимание *слова*, в силу чего постулируется неразъединённость *вещи* (денотата) и *её знака*. Но это, как мы знаем, главный признак не чего иного, как *мифа*, что понуждает исследователей научных дискурсов к расширенному их восприятию. Однако намеченная здесь тема должна быть введена в систему специального изучения. Мы же возвращаемся к нашим проблемам.

Освоение творческого наследия русских имяславцев и европейских мыслителей нынешнего времени с их интересом к изучаемой нами проблематике предполагает обогащённую рефлексию над принципами их философского письма. От образов речи как материала без очертаний и содержания без формы, а также ноци как источника их начала и процессуальной нескончаемости, отмеченных М. Бланшо, вернёмся к соображениям Ж.-Л. Нанси, в частности, к его работе, где представлена попытка дать представление о структурно-морфологическом срезе «бытия-вместе» и о функционально связанных/несвязанных друг с другом компонентов¹⁴. Ж.-Л. Нанси стремится к уяснению некоего смысла бытия, хорошо осознавая, что рационалистических ресурсов мышления здесь недостаточно. Философия, по его словам, «это жест в направлении смысла самого смысла, жест в сторону чего-то неслыханно, несводимо внешнего», ибо «смысл неспособен абсорбировать в себе реальность, существование, он не представляет собой здравомысловое самокон-

ституирование сущности реального» (с. 110). Декларативно изложенная идея получает у автора свою детализацию, вовлекая в круг нового восприятия тезаурус нынешнего знания. Мыслитель пишет: «Таков "смысл" всех основных "тем" современной философии независимо от того, идёт ли речь о "бытии", о "языке", о "другой", о "сингулярности", о "письме", о "мимесисе", о "множественностях", о "событии", о "теле", а также о многом другом» (с. 110-111).

В лексике традиционных философских систем процесс познания определяется и увязывается с понятием присваиваемой истины, в новых же координатах когнитивности истина может иметь статус неприсваиваемой, «что вовсе не является синонимом "отсутствующей истины"» (с.111). Что это значит?

Читатель, знакомый с нашими исследованиями, посвящёнными релятивистской поэтике как поэтике неразрешимостей, знает о её составляющих концептах, таких, как "бытие", конечно же, "язык", "множества", "письмо", "мимесис". И хотя термин "сингулярность" нами не использовался, само это понятие, связанное с основополагающей ролью, например, точки в деле возникновения речения и стиля, в соответствующих местах дискурса присутствовало. Описание новых поэтологических форм повсюду наталкивало нас на парадоксальные и алогические явления – совмещения несовместимого, лингвистической морфности и бесформенности, семантически ясного и смутного, структурно сформированного и хаосогенного.

Итак, пространство страницы, вовлечённое в стиль, присваивается. Однако мера этого присвоения различна. Она высока в том случае, когда меональная неопределённость оказывается заполненной, по сути своей, поглощённой вербальной массой. В ситуации же, когда просторность остаётся вне этого процесса, уровень топологического присвоения, что очевидно, совершенно иной. В вербальной среде вершится явление подлинного мимесиса, то есть воспроизведения, живописующее претворение замысла в образы, тогда как в словесно не поглощённом пространстве сделать это невозможно – нет собственно строительного, оформляющего материала. Но что в силах худож-

ника? Он располагает ресурсами не изобразительного, но – означающего характера, для чего используются не эйдологические средства одоления меона, а лишь синтактико-инструментальное его маркирование. Таким образом, стиль мобилизует свой графический потенциал. Но ведь этот потенциал входит в состав комбинаторной машинерии Логоса. В целом же, можно сказать, что в пределах новой поэтики присвоение осуществляется в неоднородных формах. Наибольшая творческая активность и миметическая напряжённость наблюдается в словесно-поэтологической среде, тогда как в области означивания меонная просторность символизируется всего лишь графически. Топография же укона никак не затрагивается и, следовательно, не становится предметом целенаправленного эстетического освоения. В тех же эпизодах, когда власть синтаксиса претендует на охват укона, он тут же обогащается импульсами порождений. Так происходит превращение «тёмной материи» в меон. Эти стихии, обладающие собственной логикой и спецификой, сведены в некие единства, которые мы называем стилями.

«...обладающие собственной логикой...» Но эта *особость* компонентов, включённых в составность эстетического высказывания, в целостности стиля охвачена *единым* принципом, скрепляющим знаковые ресурсы художественной речи, какими бы они ни были – лексическими или синтаксическими, с беспредметностью запредельного, безначального и бесконечного. Речь идёт о *модусе вероятия* или о вероятностной логике, теоретически обоснованной Аристотелем в качестве сущностного признака литературного творчества. Так что классика и новизна в миметическом искусстве новой эпохи имеет точку схождения в самой своей гносеологической глубине.¹⁵ Но если традиционная методология художественного творчества помещает себя в поле сплошно-нераздельной наррации, то в поэтике неразрешимостей культивируется идея разрывного, дискретного речения. Однако втянутые в этот процесс говорения и письма лингвистика текста и бесплотность укона/меона поставлены в условия, в которых они не мыслимы вне содержательной и формальной связи одного с другим. Слово многое теряет, если отлучено от

бездны его существовательного пространства, а значимость последнего улетучивается в случае принципиального отделения его от слова. Таким образом, логосность и меональность в стиле реально даны в со-бытии, в совместном бытии. Мы видели, что соображения Нанси согласованы с подобным ходом мысли, поэтому он оговаривает, что наличие двух концептов в чём-то *одном* «не означает просто “находиться рядом”, “быть рядоположенным”». Логика этого “со”, – продолжает мыслитель, – со-бытия, Mit-Sein, которое, по Хайдеггеру, является во времени коррелятом Dasein, – представляет собой уникальную логику, логику внутренне-внешнего» (с. 112). Последнее верно и в координатах нашего дискурса, поскольку мы имеем дело с поэтикой не герметичного, а открытого, развёрстого вовне типа. Если в классике стиль оковывает лелеемый им «внутренний мир произведения», тем самым очерчивая его завершённость, что, впрочем, совсем не лишает изображаемое признаков бесконечной смысловой перспективы, то сфера новой поэтики, упраздняя преграды между топосом внутреннего и внешнего и делая то и другое открытым к обоюдной взаимности, переводит эстетические структуры в план их очевидной трансфинитности. Эта трансфинитность выплёскивается через край вербальных высказываний, превращая их в источник словесно не унифицируемых значений. Идея обращённости не только, как это наблюдается в классике, слова – к слову, но и всякой вербальности – к небытию, к меону, в результате порождает некий смысл, не угасающий в своей длительности. Таков «ландшафт» каллиграфической конструкции новых стилей и их трансфинитной просторности. Полезно знать и то, что цитированный исследователь указывает на эти «со-», «к...», «в...» как на грамматические символы обращённости, а также как на знаки а) предела и б) сингулярности, что для филолога имеет большую ценность, обосновывающую морфологичность его аналитической стратегии. Но что означают эти понятия?

Поскольку, по Нанси, бытие не является самим по себе и для себя, то есть «Бытием», «оно всегда дано в модальности обращённости к...» (с. 114), а «быть обращённым к... – значит пребывать на пределе, там, где внутреннее

и внешнее даны одновременно, где ни внутреннее, ни внешнее не даны как таковые» (*там же*). Что же касается сингулярности, то под нею разумеется «то, что каждый раз заново образует точку экспозиции, прочерчивает пересечение пределов, в направлении которых осуществляется каждый раз акт открытия» (*там же*). Это – актуальные для поэтолога наблюдения, ориентирующие движение его мысли как в сторону неотрывной от неё филологии, так и геометрии, играющей существенную роль в топографическом устройении литературного искусства новой формации.

Всё вышесказанное нельзя воспринимать как идиллическую картину каллиграфии, то есть письма. Напротив, надо отдавать себе отчёт о моментах величайшего напряжения, порыва, противоборства и согласованного единения между элементами стилевой структуры, данной в виде проекции космической жизни и её мощных энергий. Тут литературные конструкции оказываются изоморфными самим устоям мировой жизни. Но если мы хотим осмыслить её, то, как писал А. Ф. Лосев, «нужно брать какие-то идеи, которые не есть просто сама же слепая жизнь, но нечто такое, что выше жизни и поэтому может её осмыслить. Но это-то как раз и значит, что жизнь как бессмыслицу мы обязательно должны учитывать. Ведь при любом её смысловом наполнении она в каждое мгновение может прорываться наружу, поскольку тайно и для нашего сознания незаметно эта клокочущая в глубине магма всегда может прорваться наружу в виде действующего вулкана»¹⁶. Так что, когда мы пишем о космичности дотоле небывалой парадигмы творчества, то, учитывая структурно/бесструктурные параметры её реализации, можно понять, почему, например, символисты называли свою поэзию и прозу реализмом в высшем смысле. Они говорили об онтологическом единстве Вселенной и создаваемого художественного текста или, обобщённо выражаясь, его Сло́ва. В этой связи обратим внимание на соображения В. В. Библихина. Конечно, – размышлял он, – слово обыдённое абсолютно другое, чем божественный Логос, но даже сквозь лживое, обманное слово просвечивает божественный Логос. И здесь неуместна никакая психологизация проблемы, погру-

жение в трудноуправляемые процессы субъективных рефлексий. Суть дела заключается не в психологии, «а в том, что всегда нет ничего ближе друг другу, чем бытие и ничто. Они так близко, что не рядом даже, а они *одно и то же неким образом*. Это их не соседство, а тождество идёт впереди всего»¹⁷. Напоминания такого рода необходимы и полезны. От исследователей литературы, да и вообще культуры, требуется освоение методики анализа различного рода памятников как форм запечатления амбивалентности человеческого духа. И это – трудная задача. При структурном подходе к делу естественно прибегнуть к дифференциации самой составности изучаемого объекта, фиксируя при этом явления диффузно-понятийных отношений внутри него. Без тонкого искусства диалектически мыслящего специалиста тут не обойтись. Последуем за рассуждениями того же В. В. Бибихина, который пишет: «Может быть, если в вещах, в вещественном нельзя обнаружить, на всём пространстве мира, демонстративное небытие, зло, то зло тогда скрывается в мысли и в слове? Но я ведь только что сказал, что и самое гадкое слово всё равно в каком-то смысле, хотя бы в своём веществе, например, в произносительной энергии, добро. И кто-то сказал, что никогда, нигде не собиралось столько лжи, сколько её вместила газета «Правда»; но сколько исторической правды, трагедии, страсти в названии этой газеты, в начертании букв, которыми много десятилетий, с дореволюционного ещё времени пишется это слово; сколько изобретательства и типографского труда, какое постоянное усовершенствование разнообразной техники. Сказанное о шрифте, букве можно сказать и о процессах в мозгу, которыми сопровождается мысль»¹⁸. В художественных произведениях и стилях, благодаря диффузной связности «субстанционально» разных ингредиентов, содержание и форма приобретает качество *сферичности* и «почастной» (термин Ап. Григорьева) неразложимости. Однако дискурсивное мышление обречено на аналитические операции, часто не умея удерживать указанное свойство искусства.

На данной ступени исследовательского вхождения в поэтику неразрешимостей мы, следуя за О. Мандельштамом, сочли необходимым определить

её как (1) словесно-художественную каллиграфию, представляющую собою (2) вербально-невербальную модель космоса с его звёздной сгущённостью и пустотностью, (3) которая ранее нами, в согласии с имяславческой традицией, именовалась меоном и уконом. Ныне эта традиция существует (4) в терминах *иное* и *инаковость*. С точки зрения методологической, выдвижение термина «каллиграфичность» вызвано желанием подчеркнуть, в духе современной научной парадигмы, (5) *текстовость* стиля и его (6) свободу от давления социальных, социологических и других факторов, (7) далёких от специфики искусства, в том числе и литературного. В этом смысле правомерно говорить о том, что (8) новая поэтологическая формация – безосновна. Она ищет опору (9) не столько во внешней, сколько в антропологической каузальности с её открытостью (10) в источник имагинативных энергий, о которых нам ещё предстоит размышлять. Всё это предreshает постановку (11) вопроса об онтологии изучаемой поэтики – именно как текста. Известно, что М. М. Бахтин считал это понятие первичной филологической реальностью.¹⁹ Мы оперируем концептом (12) «словесное бытие», подчёркивая своеобразие его составности, где, (13) кроме вербальности, (14) наличествует пространство запредельного, (15) обнимающего словесное речение в его зачине и в пунктах морфного иссякновения. (16) Стихия запредельного вторгается и в срединные области эстетических высказываний, (17) превращая их из гомогенно-сплошных в дискретно-гетерогенные, (18) базированные на принципе различия. Особенность анализируемой ситуации состоит в том, что (19) до- и постсловесные сегменты не оторваны, а, напротив, включены в состав стиля в его целостности, так что (20) любая телеологически организованная структура есть не просто словесно/бессловесное единство, но (21) целесообразно выстроенное *со-бытие*, (22) внутренней пружиной которого является обращённость и некая диалогичность его элементов по отношению друг к другу. (23) Вербальная морфность и бесплотная меональность находятся в питательной связности, усиливающей семантический, сенсорный и зрелищный эффект эстетического высказывания. Тут же открываются перспективы для

постижения (24) сферической специфики стиля, (25) его без-начально/бес-конечной природы и (26) функционального взаимодействия морфологических ингредиентов с выделением (27) опорных точек художественной речи – (28) в координатах *предела* и (29) *сингулярности*. Дальнейшее исследование темы будет содействовать конкретизации намеченной здесь типологии с возможным обнаружением ещё не вскрытых её аспектов.

Примечания

¹ См.: Керимов Т. Х. Бытие и различие: генеалогия и гетерология. М., 2011. С. 249.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Керимов Т. Х. Неразрешимости. М., 2007. С. 8.

⁵ Там же. С. 71.

⁶ Керимов Т. Х. Бытие и различие: Генеалогия и гетерология. С. 254. В современной философской литературе выраженная здесь мысль удостоена специального и заинтересованного внимания. Ознакомление с тем, как углубляется и расширяется идея единства, творчески продуктивна для литературоведов, занятых, в частности, изучением новой поэтики, которая, вообще говоря, предвосхитила то, что сегодня подвергается интеллектуальной рефлексии. В ходе нашего исследования это становится очевидным. В ряд уже приведённых примеров можно поставить не один-два, а – десятки. Вот одна из тематически актуальных для нас цитат. Касаясь затрагиваемой проблемы, Ж.-Л. Нанси пишет следующее: «Не бытие сущего в начале, а потом само сущее как одно-с-другим, но сущее – любое сущее – детерминировано в своём бытии как сущее одно-с-другим. Единичное множественное: подобно тому как единичность каждого неотделима от его бытия-со-многими, и потому что, на самом деле, и в целом единичность неотделима от множественности. Здесь <...> речь не идёт о дополнительном качестве» (Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. Мн., 2004. С. 60). Если воспринимать этот отрывок из сочинения Ж.-Л. Нанси с позиций исследователя, хотя бы в общих чертах составившего представление о поэтике, изучению которой посвящена наша статья, то в приведённом высказывании легко обнаруживаются проблемы, трансформирующиеся в плоскость филологических штудий. Так, когда необходимо анализировать дискретную структуру стилей, непременно возникает вопрос об отношении единичных лексем – друг к другу и каждой из них – ко множеству других – не только как к единицам множества, но и к множеству в качестве смысловой и синтаксической целокупности. Ясно, что нельзя пренебречь вопросами, входящими в компетенцию, например, культурологии, а также в область теории художественной речи, если не со всем составом её проблематики, то хотя бы с наиболее важными её аспектами, пересекающимися с нашей темой. Само собой разумеется, что тут не избежать корректного уточнения и такой проблемы, как внутренняя (имманентная) детерминированность определённых участков стиля и того, что разумнее рассматривать в свете принципа индетерминизма. И всё это – в контексте безосновности поэтики, вырастающей из глубин имминативности. В меру наших возможностей мы предпримем попытки формулирования,

конечно же, не завершительных, а всего лишь, пусть и минимально, внятных суждений по этому поводу.

⁷ *Бланшо М.* Литература и право на смерть // Бланшо М. От Кафки к Кафке. М., 1998. С. 41. Ныне вряд ли кто-нибудь вознамерится возражать, против соображений М. Бланшо относительно ассоциативной связи образов «ночи» и «смерти», фигурирующих в его трактатах и придающих его дискурсу экзистенциальный оттенок (см.: *Бланшо М.* Смерть как возможность // *Вопр. литературы.* 1994. Вып. 4). Но это ещё не завершение авторской мысли, в которой есть и другой, полярно противоположный тезис, в соответствии с которым «смерть как возможность» увязана со «смертью как невозможностью». Оказывается, следовательно, что смысл возможного/невозможного – инверсионно обратим. Кажется, это нелегко усваивается, но М. Бланшо поясняет: «Когда современный философ называет смерть конечной и абсолютно человеческой возможностью человека, он как бы показывает, что исток возможностей человека связан с тем, что он может умереть, что смерть для него всё же возможность, что событие, переводящее его из сферы возможного в сферу невозможного, остаётся в его власти как предельный момент его возможностей (что он, собственно, и выражает, говоря, что смерть это "возможность невозможного")» (*Бланшо М.* Пространство литературы. М., 2002. С. 244). Допускаем, что далеко не все читатели согласятся с такой философией, поэтому рекомендуем им таких собеседников, которые могли бы дать убедительный комментарий к процитированному тексту. Мы же подчеркнём острую необходимость в выдвигании темы «смерти» как возможности/невозможности, но уже в системе лингво-поэтологических структур, где отношения между словесным бытием и небытием – в контексте непредсказуемости их возникновения с последующим исчезновением в гуще меона – создают высокий уровень напряжения внутри эстетического высказывания и его процессуальности. У Бланшо находим много остроумных и глубокомысленных пассажей, касающихся качественных характеристик «смерти» как *иного* – в зависимости от топографического положения последнего в координатах лингвистики текста. В начале речевой конструкции инаковость обладает одной семантикой, в финале – другой. Это – нечто вроде аксиомы. Для поэтолога, знакомого с историей русской филологической науки, подобное «общее место» есть указание на долговременное существование проблемы а) начала и границ стиля, а также б) вопроса о разной степени уплотнения – на всём протяжении его структурной организованности [подробнее об этом см.: *Раков В. П.* Новая "органическая" поэтика (филологический аспект) // *Живая мысль.* К 100-летию со дня рождения Г. Н. Пospelова. Изд-во Московск. ун-та. 1999. С. 146-148; *он же.* Литературная теория П. Н. Сакулина (О стилях эпохи и литературных направлениях, о типах творчества) // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX-XX вв.: Сб. ст. в память об Александре Ивановиче Ревякине. М., 2003. С. 451-453]. Тема содержательно-эстетической «мощности» стиля в разных зонах его целостности до сих пор нуждается в изучении (см.: *Раков В. П.* Апофатика литературно-художественного стиля // *Раков В. П.* Филология и культура. Иваново, 2003. С.248-251). В этом пункте концентрируются вопросы типологии стилей классической традиции и новой парадигмы. Виды ризомной организации эстетического высказывания ждут своего исследования в рамках сравнительно-сопоставительного анализа самих модусов макроисторических поэтик. В основном тексте книги мы будем постоянно возвращаться к вопросам этого проблемно-тематического круга.

⁸ *Барт Р.* Лекция // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова. М., 1994. С. 551.

⁹ *Там же.* С. 552.

¹⁰ Там же. С. 553.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 552.

¹³ Там же. С. 553.

¹⁴ См.: *Нанси Ж.-Л. О событии // Апокалипсис смысла. Сб. работ западных философов XX-XXI вв. М., 2007.* Далее ссылки даются на это издание с обозначением страниц в скобках.

¹⁵ В связи со сказанным, обратим внимание на суждения современного филолога, базирующего анализ литературных произведений на таком их понимании, которое «предполагает *вероятностную* картину мира, характеризующуюся <...> плюрализмом смыслов. Здесь всегда остаются открытыми две или более возможностей (разные основания, разные сценарии, разные правды и т. п.), но с различной долей вероятности. Содержанием понимания выступает истина, требующая "множественности сознаний, она принципиально не-вместима в пределы одного сознания <...> и рождается в точке соприкосновения разных сознаний" [*Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3. М., 1972. С. 135*].» (*Тюпа В. И. Дискурсивный анализ «Скучной истории» А. П. Чехова // Контрапункт: книга статей памяти Г. А. Белой. М., 2005. С. 34*).

¹⁶ *Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. Литературные размышления философа. М., 1990. С. 27.*

¹⁷ *Бибихин В. В. Слово и событие. Писатель и литература / Отв. ред. О. Е. Лебедева. М., 2000. С. 27.*

¹⁸ Там же. С. 28.

¹⁹ Заметим, что по мере освоения литературно-культурологической концепции М. М. Бахтина множится число скептиков в оценке тех или иных идей мыслителя. Оппоненты находят весьма сильные выражения для своих аргументов. В. А. Кутырёв, например, пишет: «Самой фундаментальной и авторитетной попыткой устранить Дух из сферы гуманистики, несомненно, является традиция диалогизма, идущая от М. М. Бахтина» (*Кутырёв В. А. Бытие или ничто. СПб., 2010. С. 97*). Автор этого суждения упрекает учёного за то, что у него «науки о духе» рассматриваются как «науки о слове», духовное же «сводится к мыслительному, понимание к объяснению, в пределе, к программированию». При этом, утверждает В. А. Кутырёв, «многообразие человеческих связей, чувств и восприятий мира отождествляется с их текстовой формой» (*Там же*). Однако пойдём дальше и приведём критические высказывания другого известного философа, который комментируя антропологию создателя диалогической теории, формулирует, что, согласно Бахтину, завершенность человека придаёт всегда Другой, «но это значит, что человек перестал у Бахтина быть невозможным и стал вершиной возможного, того, что всегда наличествует» (*Гиренок Ф. Удовольствие мыслить иначе. М., 2008. С. 109*). Данная мысль усилена тезисом: «Текст <...> – это убийца мысли. Понимать мир как текст – значит накладывать запрет на внутреннее знание, на то, чтобы кто-то пытался освободить мир от своего безумия» (*Там же. С. 21*). Наконец, процитируем итоговую характеристику рассматриваемого наследия, и это извлечение для филологов, пожалуй, не менее важно, чем предыдущие. Исследователь пишет, что «проблема <...> Бахтина состоит в том, что у него одна речь ищет встречи с

другой речью и не ищет встречи с самостью, то есть у него все речи поверхностны и движутся в горизонтальной плоскости. У них нет отношений к внутренней речи, к невысказанным смыслам, к тому, на что указывает движение по вертикали, вглубь. Тогда же как, на мой взгляд, речь – это не что иное, как отношение внутренней речи к внешней речи» (Гиренок Ф. Аутография языка и сознания. М., 2010. С. 237).

Очевидно, что возражать авторам приведённых высказываний не стоит – в них есть своя, причём, важная, правда. Мы уже имели возможность высказаться по этому поводу (см.: Раков В. П. Поэтика и культура. Шуя, 2011. С. 370-372). Но здесь нам хотелось бы вернуться к вопросам, которых трудно избежать при обсуждении исследуемой тематики. Наши замечания будут по необходимости краткими.

Начнём с того, что мне как историку литературной науки приходилось слышать в те, не столь далёкие от нас, времена жалобы и укоры коллег в адрес некоторых мыслителей и теоретиков искусства. Эти, выразимся так, стенания, хотя и реже, чем раньше, раздаются и ныне. Так, например, заявляют: «А вот теория полифонического романа и диалога в [каком-то] данном случае не работает». Многие с этим соглашались, вокруг имени Бахтина формируется атмосфера пренебрежения наследием учёного, а нередко и раздражения. Какое-то странное отношение к теоретическому мышлению, внушающее чувство уверенности в том, что якобы «время Бахтина прошло». обстоятельный анализ рецепции мыслителя современным научным контекстом представлен в статье: Махлин В. Л. Рукописи горят без огня. Вместо предисловия // Михаил Михайлович Бахтин / Под ред. В. Л. Махлина. М., 2010. С. 5-22. Нам же остаётся сказать следующее.

Ясно, что бахтинская теория текста продолжает античную, средневековую и более позднюю – романтическую традицию, в соответствии с которой слово понимается космологично, мифо- и литературно-устроительно, а затем и вообще переходит в концепцию мира как Книги, и эта философия жива до сих пор. Что же касается соображений относительно того, что «текст» не охватывает всего богатства человеческих отношений, ибо они не сводятся к тому, что поддается выражению в слове и только в слове, то было бы разумным не возгораться полемическим огнём, а вспомнить глубокие суждения Бахтина о роли не сказанного, а затем и – несказанного в литературно-художественном творчестве. Тут же не мешало бы продумать суждения мыслителя о *душе*. Это – та сфера, которая словом не исчерпывается, но именно слово создаёт условия для бытия того, другого и третьего.

У исследователя новой поэтики найдутся критические соображения по поводу некоторых максим Бахтина, например, о том, что фактор топографического характера якобы не имеет особой значимости при расположении текста. Ныне установлено, что «вопрос о тексте как особым образом организованном пространстве не был в поле внимания учёного» (Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. – 2-е изд., перераб. и доп. М., 2005. С. 194). У самого же Бахтина сказано следующее: «*Внешней* пространственной формы словесное творчество не создаёт <...> (пространственная форма расположения текста – строфы, главы, сложные фигуры <...> поэзии и проч. – имеет крайне ничтожное значение) <...>» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 83). Это весьма далеко от реального положения дел в дотолемической поэтике. И, тем не менее, мы не стали бы излагать ход бахтинской мысли в такой интонационной форме, будто знаменитый филолог сказал нечто такое, что представляет собою очевидный анахронизм. Ситуация более сложна, противоречива и «многоцветна», потому что выдвигает множество «почему?». В самом деле, теория полифонического романа, утверждающая самостоятельность персонажей как *точек зрения* вне коррелирующей роли автора привносит в истолкование творчества Ф. Достоевского модус плюральности. Однако почему Бахтин не счёл возможным назвать поэтику писателя релятивистской? Подобным же образом обстоит дело и с пониманием «пространства текста».

В книге о Ф. Рабле говорится о соматических интуициях и о собственно теле – именно как о «космически-стихийном» теле. Карнавальное тело мыслится в мировых суб-

станциях – в воздухе, воде, огне. Такое же космически-стихийное значение придаётся чертам наружности (точнее – масок) – звериным признакам, росту, горбу, рту и др. Аналогичный характер имеют быто-космические акты действий – еда, питьё, совокупление. Наконец, карнавал определяется как зрелище без рампы (см.: *Попова И. Л.* Комментарии и Приложения // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 4 (2): «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса <...> М., 2010. С. 561-562). Здесь очевидно прокламируется идея открытой формы без каких-либо граничных её обозначений.

Есть одно замечание, правда, сделанное вскользь. Оно принадлежит В. В. Бибикину, который писал, «что в человеке, в его теле нет верха и низа в смысле разницы достоинства, и Бахтин непонятно, необъяснимо делит человека на телесный верх и низ – и надо считать низом то, через что существует сам Род?» (*Бибикин В. В.* Указ. соч. С. 28). Правда, у того же автора в другом месте, при описании эволюционных процессов в духовной жизни личности, пишется о «верхе» и «ниже» в их ценностном значении (см.: *Он же.* Дневники Льва Толстого / Вст. ст. О. А. Седаковой. СПб., 2012. С. 41 и след.) Мы не будем расширять перечень критических материалов, посвящённых бахтинскому творчеству, ограничившись своими оценками сказанного. Подхватывая вопрошание Бибикина, заметим, что отвечать на сформулированный вопрос – и сложно, и просто.

Зона сексуальности – это резервуар меона. В древней мифологии, например, греков, ею переполнены едва ли не все поры мироздания. «Что вверху, то и внизу» – эта инверсионная формула, наряду с другими смыслами, вероятно, выражает и этот. Однако мифология, в чём состоит её профетическое значение, дифференцировала верх и низ, закрепив за ними ценностное содержание, входящее в иерархическую систему культуры. В истории человеческого духа шкала подобных представлений существует и донныне. У Бахтина, отмечалось выше, тело – стихийно-космично, но в нём различимы верх как носитель Логоса и низ – в качестве меона, этого источника до-логосного бытия *живого* (животного). Так, по крайней мере, расставляет акценты *сама культура* в её карнавальной обстановке. Учёный же «всего лишь» фиксирует это обстоятельство и подвергает его теоретическому осмыслению. Сколь бы ни были педалированы моменты природности тела, его функции в художественной литературе, согласно Бахтину, это функции в системе её, то есть литературы, культурной природы и специфики.

В настоящей статье мы занимаемся изучением неклассической поэтики. Предлагаемый нами вариант штудий – не единственный. Бахтин сосредоточил свои усилия также на литературных формах неклассического типа. Его поэтика ориентирована на анализ межжанровых отношений (см.: *Попова И. Л.* Указ. соч. С. 584). Но в любом случае уясняется закономерность в методологии исследовательского подхода к теме, заключающаяся в осознании органической связи новых типов литературности с классическими формами творчества и его доминирующими факторами. Речь идёт, в частности, о Логосе в риторическом изводе. Случилось так, что в XX веке с его совершенно невероятными деформациями классических традиций в искусстве, риторическое слово не утратило своих регулятивных функций, хотя и было оттеснено на периферию и в некую потаённость в составе литературного процесса. Но что мы знаем о риторическом слове? Нами не раз излагались представления об этой формации вербальности. Здесь же подчеркнём главное свойство риторического слова, именно, его способность понимать свою значимость в тексте, в коммуникативной среде. Но самое важное его качество – *самопонимание*, с чем сопрягается умение режиссировать собственное поведение, то есть смотреть на себя со стороны – в указанных контекстах. О недооценке внутренних резервов риторического слова размышлял Бахтин. Он писал, что «в риторических формах при правильном и непредвзятом подходе к ним раскрываются с большой внешней отчётливостью такие стороны всякого слова (внутренняя диалогичность слова и сопутствующие ей явления), которые не были до сих пор достаточно учтены и поняты в их громадном удельном весе в жизни языка» (*Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования

разных лет. М., 1975. С. 82). В приведённых высказываниях учёный говорит не о локально-историческом значении данного типа слова, но о его логосно-регулятивной миссии в культуре, даже если конкретные формы риторического искусства в прагматике речи сохраняют лишь свою функционально-прикладную актуальность. Пророчество мысли учёного сказывается и в том, что он, как никто другой в его время, понимал комбинаторную роль вневербальных компонентов в составе художественной речи, подчёркивая, что «синтаксис больших словесных целых <...> ещё ждёт своего обоснования <...>» (Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Указ. изд. С. 45), в чём нуждается, в частности, поэтика неразрешимостей.

Итак, риторическое слово с его регулятивными функциями и свойствами самоосмысления – и себя, и текста, и мира в его целом. Нельзя забывать и то, что оно живёт в дальних и ближних словесных и культурных контекстах, в сфере сказанного/не сказанного и несказанного, а также инспирированного им же вербального отсутствия с апофатически явленным в бытии смыслом. Тут наблюдается и такой ещё не познанный феномен, как авторская внеаходимость. Перечисленного здесь достаточно, чтобы с должным вниманием отнестись к нашему тезису о том, что концепция Бахтина не сводится к философским экспликациям его идей, она должна восприниматься в комплексном единстве с литературоведческими трудами мыслителя. Следовало бы проверить, насколько термин «самость» корректен в применении к семиозису филолога и нет ли в его сочинениях синонима этого концепта. На наш взгляд, поставленные вопросы должны рассматриваться с учётом типологической интенциональности работ теоретика и в системе ныне существующей дифференциации поэтологических моделей [об этом см., напр.: Степанов Ю. С. В трёхмерном пространстве языка (Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства). М., 1985]. Отметим также, что при всех терминологических сближениях теоретической поэтики Бахтина с научным языком поэтики неразрешимостей всё же имеется рубеж, за пределы которого Бахтин не счёл нужным переходить. Идея *многого текста* для него не была достаточно эвристичной и даже целесообразной. Он имел дело с моделями сплошно-монолитных текстов, но это отнюдь не упраздняет пафоса неклассичности его методологии. Вероятно, в ближайшей перспективе тема многовариантности нетрадиционных поэтик найдёт своих исследователей.