

В. П. РАКОВ

О МОРФОЛОГИИ РЕЛЯТИВИСТСКИХ СТИЛЕЙ

Исследуется довербальная составность указанных стилей.

In his article the author investigates a preverbal compoundness of the styles in question.

1. [О]. Этот знак означает *origo*= начало или исток. [См.:12, с.215] В классической поэтике в качестве основного элемента выступает слово, оно же есть и символ завершенности высказывания. В стилях релятивистского типа многое выглядит иначе. Прежде всего потому, что вербальная форма выразительности здесь утрачивает абсолютное господство, переключая свои внутренние контексты в пространство *безосновности*, обступающей словесную предметность буквально со всех сторон – слева/справа, сверху/снизу. Лексически выраженное содержание, в пределе – вербально оформленный образ оказывается погруженным (иначе и не скажешь!) в стихию меона или того, что противостоит прямой означенности и семантической ясности. Это – один из компонентов того синтеза, который заложен в составность стиля, где эйдологические образования обретают дотоле небывалую новизну. Говоря словами О. Шпенглера, они возникают и «появляются издали, сплетаются, текут, мчатся, ищут друг друга и создают нечто в неосязаемых, но строго определенных, напряжениях – нечто, предназначенное не для телесных глаз, что не может быть воспроизведено, ни даже обдуманно – чудесная трансцендентальность, все пространство, вся бесконечность». [24, с. 118].

Шпенглер подчеркивает не только интенсивную динамику стиля; он отмечает его креативность и переход из сферы телесно-предметной в область неосязаемого, что невозможно манифестировать непосредственно миметически. Ход рассуждений автора «Заката Европы» связан с его тезисами о языке как *смысловой дали* – качестве, приобретенном в результате эволюции чело-

веческого духа. [Подробнее об этом см.:20, с. 54-56]. Поразмышляем над заключительной частью вышеприведенной цитаты.

(а). «Чудесная трансцендентальность». Эпитет здесь указывает на момент той неожиданности, с которой начинается всякая новая эпоха в истории искусства. В нашем случае речь идет о таких стилевых стратегиях, которые возникают на рубеже XIX-XX столетий. Теперь литература строится не на *сплошности* или монолитности текста, а на принципе его *разрыва*, а также *безначалия* и *бесконечности* речения.

(б). « <...> вся пространство ». Тут речь идет об актуализации топологического фактора в бытии стилового слова. В классике вербальная единица высказывания находилась в координатах его линейного развертывания, тогда как новая поэтика взламывает монотонность и векторную заданность речевой конструкции, сжимая и распространяя ее в виде *змеения*, обрыва и ухода от формальной последовательности – с желанием вырваться за пределы очерченных границ. Эффект этих модуляций заключается в том, что конфигуративная динамика словесных масс при всяком таком *изгибе* повышает роль пространства как месторазвития стилового тела. Отныне оно – не просто текст, начертанный на плоскости, но – речь с ее внесловесными глубинами, ставшими ее же содержанием и формой.

(в). «Вся бесконечность». В этом пункте, повторяющем первый, мы усматриваем не только стилистический дубликат, призванный усилить смысл ранее сказанного. Здесь ощущается повелительная нота, побуждающая нас к экстраполяции сформулированной идеи – в нашу проблематику, именно, в поэтологический срез явления. Речь идет об исследовании внутреннего (семантического) и внешнего (конструктивно-устроительного) своеобразия новых стилей. Попытаемся продумать этот аспект темы.

Традиционная поэтика с ее многообразными вариациями – от лингвистической до мифопоэтической – остается равнодушной к целому ряду проблем. Что здесь имеется в виду?

Говоря о тотальной трансценденции, присущей новым стилям, историк литературных форм должен отметить, что момент *длительности* возникает в лоне (теперь пора сказать об этом!) *пустоты*, обнимающей словесно-предметную реальность. Эта картина недалека от космологической поэтики Левкиппа и Демокрита, утверждавших, что каждый атом есть «буква некой универсальной рукописи» [14, с. 440]. Согласно этому учению, между атомами залегает пустота; сами же атомы находятся в вечном движении, образуя распростертое тело космоса и уподобляясь трагедии и комедии, возникающих «путем сочетания написанных букв» [там же]. Здесь акцентно подается мысль об атомарности букв и сущностной роли их «лона»: окажись пустота исчезнувшей, не было бы никакого мироздания.

Серебряный век с его порывами в неизведанное и «безумное» предлагает такую поэтику, которая максимально приближена и изоморфна бытию, взятому в его космическом измерении. Пустотность превозмогает стиль и определяет его. Древние хорошо знали своеобразный закон, заключающийся в беспорной важности ничтожности как фактора творения. В книге об известном современном писателе ее автор спрашивает у своего героя: «Мне очень интересно то, какое значение ты придаешь пустоте». В ответ он слышит, что «у Лао-цзы есть прекрасные строчки, в которых говорится:

Тридцать спиц соединяются в одной ступице, образуя колесо, но употребление колеса зависит от пустоты между спицами.

Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них.

Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем.

Вот почему полезность чего-либо зависит от пустоты» [1, с. 40-41].

Итак, ничтожность входит в составность мира и искусства. Более того, она обладает регулятивными и даже ценностными характеристиками. Это наблюдение до сих пор остается на периферии исследовательского внимания. Особую беззаботность тут выказывают литературоведы и среди них – спе-

циалисты в области стиля. Определение этой дефиниции в одном из современных теоретических трудов – вполне традиционно и не включает категорию ничтожности в состав телеологически организованных структур. [См.: 21, с. 456]¹. Совершенно очевидно, что ныне пришло время для изучения феномена неструктурированного пространства в литературе, обозначенного в наших исследованиях термином «меон» с его вторичными значениями – такими, как дыхание, беззвучие, молчание и мн. др. В подобном направлении размышляли многие, в том числе и П. Клодель. Анализируя поэзию С. Малларме, он стремился обнаружить (назовем это так!) каузальную величину творчества. По его словам, это – *страница*. Она – символ тишины, из которой родился голос, пропитанный ею; нечто, похожее на магнитное поле. [См.: 13, с. 157]. Писатель утверждает, что «соотношение слова и безмолвия, текста и пустоты является источником <...> поэзии» и потому *страница* – ее вотчина. [Там же]². Таким образом, ничтожность есть текстовая мнимость, обладающая значением причинности. В союзе с лексической предметностью она является не условным, а реальным знаком творчества. Иначе говоря, *страница* удерживает его, творчества, онтологическое свойство. Но тут, на наш взгляд, необходимо подчеркнуть следующее.

¹ И это при том, что авторы книги с большим знанием дела пишут об «архитектонической форме» (по терминологии М. М. Бахтина) и, по А. Ф. Лосеву, о доструктурном бытии стиля! Такова привычка воспринимать эту категорию на уровне ее монолитности и языковой сплошности, закрывая глаза на историческую типологию, куда входят и дискретные, собственно релятивистские стили. Заметим, что новая поэтика требует соответствующего определения с позиций ее составности. Одним из трудных является вопрос о телеологии доколе небывалых стилевых формаций.

² Как известно, во французской и русской литературно-критической и философско-эстетической мысли морфология новых стилей, включающих в свою составность феномен ничтожности, получила неоднозначные оценки. Было написано много панических статей и трактатов о чуть ли не об исчезновении литературы или ее «усыхании» (О. Мандельштам). Тот, кто читал М. Бланшо, не может не находиться под впечатлением от самой атмосферы его текстов, насыщенных эсхатологическими переживаниями. «Смерть» – наиболее частотный концепт, фигурирующий в трудах Р. Барта и М. Фуко.

Поскольку в нашем дискурсе обсуждаются такие категории, как трансцендентальность, пространство и бесконечность, то будет логически правильным, если обобщающим словом окажется не что иное, как «космичность». Вот она-то и есть то, что служит безосновной глубиной и поверхностью, на которой располагаются, подобно звездам на небосклоне, словесные знаки, вступающие в смысловые и сенсорные взаимодействия с окружающими их «безднами».

В новой поэтике высоко ценятся символы мировой дискретности, просторности и масштабности, уводящие в неисследимое. Космичность – исходно-методологическая и отправная точка художественного стиля. М. Цветаева прямо говорила, что понимание ее поэзии и прозы требует не какого-либо иного, но именно «подхода космического». [23, с. 283]³. А. Белый, в чьей литературной деятельности пальма первенства отдавалась релятивистской поэтике, принципиально размышлял над стратегиями *расстава* языковых средств. [Подробнее об этом см.: 17], подаваемых на фоне пространственной безграничности, где, по наблюдению его друга и внимательного аналитика, «как крупные виноградины, повисали островки словесного текста». [4, с.230]. Читатель уже знает, что мнимость художественного дискурса или меональные лакуны, с одной стороны, и собственно вербализованные формы выразительности – с другой, существуют не порознь, а находятся в тесном единстве и потому неотъемлемы друг от друга, как мгла и свет, небытие и бытие.

2. [·] Размышляя о вакууме и его бесформенности, мы, кажется, не заметили, как вовлекли в эту темнотную стихию *слово* с его семантико-световой сущностью. Однако, с точки зрения устроительной специфики новых стилей, это – слишком крупный ингредиент, чтобы только в нем видеть этиологические моменты целостно-эстетических образований. Очевидно, что наша мысль не избежала соблазна оперировать такими категориями, которые

³ Интересен когнитивный контекст этого желания, он значителен, глубок и неоднороден, начиная от эзотерической и кончая философской литературой. Его изучение назрело, и уже сегодня можно назвать труды, соприкасающиеся с затрагиваемой нами темой. [См., напр.: 18]

издавна привычны и находятся, что называется, «вне подозрений». Но эволюция науки показывает, что мышление развивается не в каком-то одном, а, по крайней мере, в двух направлениях. Вначале оно схватывает предмет изучения – в общей форме, а затем стремится к постижению морфологических и структурных его сторон. Чем многообразнее дифференцированность интеллектуального восприятия, тем богаче спектры научного осмысления проблемы. Так и в нашем случае.

Описав ценностно-регулятивные функции меона, мы обязаны переключить наше внимание не на слово, ибо до него еще нужно пройти через ряд иных дефиниций, именно, таких, которые с полным основанием можно отнести к числу *дословесных*. Тут, в первую очередь, целесообразно говорить об элементах архетипно-мифологического и тесно с ними связанного символического плана. Речь идет о том, что в искусстве, по суждению В. В. Вейдле, имеется такое содержание, которое доступно лишь *обозначению*, но *выраженным* быть не может. [См.: 6, с. 193]. В данном разделе статьи мы будем говорить о *точке*.

В одной из работ нами исследован вопрос о сложной природе этого символа. [См.: 19, с. 615-623]. Точка является знаком ноуменального мира и своеобразным кодом, в котором зашифрованы глубокие и тонкие отношения между безмолвием и словом. Проникновенные замечания на этот счет были сделаны В. В. Кандинским. Художник отметил, что точка – средоточие бытия и небытия, то есть некоего смысла и его, смысла, отсутствия. Этот знак, следовательно, содержит в себе противоречие, примиряемое соображением, в соответствии с которым точка предстает как *вероятностно* и *дословесно представленный символ*. Плодотворна мысль автора о том, что обсуждаемый нами знак есть вместилище жизненных энергий, обычно сопрягаемых со словом. Ценны и его соображения о готовности точки к взрыву на пути к переходу в вербальную форму. Именно так «мертвая точка становится живым существом». [12, с. 207]

Кандинский – художник, поэтому его творческое воображение сказывается и в теоретических трактатах. Но что означает стремление живописца (кстати, глубоко продумывавшего «точку» в системе «словесного текста») осмыслить интересующий нас знак сразу в нескольких аспектах – вероятностном, динамическом и «живом» (одухотворенном)? Ответ на этот вопрос необходимо строить не с позиций педантического дискурса, а в модальности оптимального эффекта как результата теоретической интуиции Кандинского. И здесь надо сказать следующее.

Во-первых, очевидно внимание художника к миметическому потенциалу точки. Анализируемый знак есть маркированность самого бытия сознания, его жизни, а также ее творческих интенций. Равным образом ясно и то, что точка есть диалектическая противоположность того, о чем мы сказали, то есть она выступает как небытие возможных смыслов – в силу их реальной неразвернутости. Но это – одна и та же точка и потому ее восприятие адекватно лишь в парадигме вероятия и, следовательно, мифа и символа.

Во-вторых, как мы видели, онтология точки подразумевает идею перехода, трансформации из одного – в другое смысловое качество. И это – при том, что для современного человека привычно инструментальное понимание знака, то есть трактовка его операционно и формально, в режиме безмыслия – по той причине, что за синтаксическим средством не закреплена какая-либо определенная семантика, вроде лексического значения.

И, наконец, в-третьих. Структура релятивистских стилей komponуется таким образом, чтобы ее энергийный, иначе, суггестивный потенциал находил соответствующую реализацию. То, что эстетический знак гипнотичен, – общее место теории искусства. А то, что Серебряный век выдвинул новый тип читательской рефлексии, ныне также не является новостью. Нет нормы как поэтологического принципа. В равной степени не требуется и жесткое моделирование «наблюдателя», усваивающего литературный текст. Читатель многообразен, а его реакции на произведение плюралистичны, и не только потому, что множественны (по числу тех, кто как-то что-то оценивает, при-

нимает, отвергает и т. п.), но и потому, что личностно-индивидуальная «влюбленность в текст» может смениться полемическим отношением к нему, даже враждой и неприязнью, или сосуществованием этих противоположных мнений. Тут мы имеем дело с «провокативной» спецификой новой поэтики. В ранее опубликованных трудах мы предложили называть такого типа художественные структуры *сферическими*: их семантико-сенсорное содержание нередко энигматично, открыто навстречу неоднозначной рефлексии и релятивному истолкованию. Именно в таком когнитивном контексте могло возникнуть представление об изучаемом знаке, его тенденции к переходу в инаковость через заостренно обозначаемую миметическую функцию.

Этот аспект проблемы хорошо осознавался теоретиками и художниками начала XX столетия. В точке они видели первые движения человеческого разума в его стремлении к воссозданию актуально переживаемой антропоморфности окружающего мира. По словам К. Малевича, так зародился «принцип натурализма», основанный на изображении «из точки» при попытке «передачи себе подобного».[16, с. 30]. Тут заключается «зерно» будущих достижений искусства, поскольку в итоге «была положена основа в сознании подражательности формам природы». [Там же].

Ознакомление с философской литературой и исследованиями по эзотерической тематике укрепляет эти выводы художника. Здесь мы опустим пространственные аналитические описания и не будем касаться множества трудов, ограничившись использованием лишь некоторых из них, в частности сочинений такого крупного мыслителя, как Генон. Но предварим его суждения несколькими замечаниями.

Мысль о вакууме в системе текста, о чем мы много писали и ранее, была реализована в мировой литературе, причем – неоднократно. Л. Стерн и немецкие романтики как бы нащупывали новую парадигму творчества, конкретно – его стиля с тенденцией расширения этого понятия и стремились вывести его из-под владычества риторической культуры с ее сплошностью речевой формы. Это было брешью в структуре *монолитных* стилей. Проект

нашел продолжение в XX веке, благодаря усилиям Дж. Джойса, А. Белого, футуристов и мн. др. В научных трудах по философии творчества, принадлежащих перу Р. Барта, М. Бланшо, М. Фуко и их последователей, имеются на этот счет проникновенные и точные замечания, однако в современной филологии эта традиция не нашла должной поддержки. Лингвистика и литературоведение рассматривают проблему знаков препинания в художественных дискурсах как животрепещущую тему, но ее изучение осуществляется средствами традиционной стилистики и без понимания новых моделей эстетического высказывания, где доминируют принципы дискретности, безначалия и формальной незавершенности. На этом фоне обращение к работам общекультурного профиля может содействовать расширению представлений о роли изучаемого символа в составе новой поэтики.

Мы много говорили об источнике роли меона. В качестве обобщенной и живописной параллели нашим суждениям можно было бы привести «Черный квадрат» К. Малевича. Это – мгlistая бездна, виртуальность, где только что и есть *возможность чего-то* – без намека на преодоление бесформенности. Но если есть меон, то непременно должно быть и *иное*. Выше отмечалось, что в качестве этого *иного* мы будем мыслить *слово*, но тут же было сказано, что это слишком крупная величина и ей предшествуют ингредиенты менее значимого масштаба. И, самом деле, это так: ведь кроме атомов, существуют кварки, находящиеся в исходных основаниях материи. Так и в нашем случае бытует такое понятие, без которого не мыслится ни слово, ни письмо. Читатель, вероятно, понял, что мы говорим о точке или *ином* по отношению к меону.

Введение точки в марево или вязкость бесформенности преобразует ситуацию: просторность обретает свой центр. Меон от этого не трансформируется в структуру, но становится позиционированным в соотнесенности с центром.

Теперь мы скажем так: как только возникла точка в пространстве, она стала его принципом: ведь она, по словам Генона, реализует длительность,

«порождает протяженность своим действием, которое выражает себя в движении<...>». [7, с. 103]. Отныне точка одаряется усиленным вероятностным потенциалом. Поскольку, кроме нее, есть и иное, выступающее в облике меона, то ей предоставлен шанс обогатиться за счет окружающей бесформенности. Вот на поверхности и в глубине последней точка занята «развертыванием своих собственных виртуальных возможностей». [Там же]. При этом надо помнить, что точка и меон находятся не в координатах взаимного равнодушия, а, напротив, в состоянии активного взаимодействия. Бесформенность предлагает точке простор для движения, дает поглотить себя, тогда как точка, расширяя экспансию безграничья, стремится заполнить его. И все же точка остается равной себе и пребывает в неисследимом, никогда его не упраздняя. У Генона это описано так: «<...>изначальный элемент, существующий сам по себе, – это точка, поскольку она предполагается расстоянием (между ею и другими точками. – В. Р.), которое выражает лишь отношение; само пространство, следовательно, предполагает точку. Можно сказать, что последняя виртуально содержит в себе пространство, которое она может реализовать, лишь удвоившись вначале, чтобы неким образом противустать самой себе, затем <...>размножившись неограниченно таким образом, что проявленная протяженность целиком проистекала бы из ее дифференциации <...> Впрочем, эта дифференциация обладает реальностью лишь под углом зрения пространственного проявления; она иллюзорна по отношению к первоначальной точке, которая остается в себе самой тем, – чем она была, – ведь ее сущностное единство никоим образом не затронуто». [Там же].

Из сказанного Геноном явствует, что точка – порождение пространства, а также то, что она – «ядерный» его пункт, предопределяющий конфигуративную формированность меональной области, которая может как поглощаться точкой и свертываться в ней, так и исходить из нее в своей беспредельности.

Точки в качестве системы координат в гуще неисследимого подвергаются у Генона «логическому или даже просто грамматическому <...> анали-

зу». [Там же. С. 105]. И это – как нельзя более адекватная реакция исследователя на возможность-языковую специфику начальных, дословесно-символических композиций точек в разверстом хаосогенном пространстве. Вышеобрисованная ситуация рассматривается мыслителем следующим образом: «<...>здесь, – говорит он, – имеются три элемента: две точки и расстояние между ними. Нетрудно понять, что эти три элемента соответствуют элементам высказывания: точки выполняют функцию двух терминов, а промежуток служит выражением отношения между ними, играя роль связки, т. е. элемента, соединяющего оба термина». [Там же].

Подобно тому, как эстетическое высказывание увидено Геноном в точечной схемности, преисполненной вероятностно-языковой сбываемостью, ничто не мешает узреть в этом же источнике эйдологию будущего произведения, о чем и пишет автор исследования о Данте. «Всякая точка, – напоминает он, – обладает этими возможностями и есть <...> центр в потенции; но надо, чтобы она стала им в действительности через реальную идентификацию, чтобы сделать актуально возможным всеобщий расцвет бытия. Вот почему Данте, чтобы иметь возможность вознестись на небеса, – разъясняется далее, – должен был прежде всего поместить себя в центр земного мира; и эта точка является одновременно и центром пространства, то есть в отношении двух условий, которые характеризуют существование в этом мире». [9, с.460].

Мысль о миметических ресурсах точки занимала внимание ученого во многих его исследованиях. Слово и знаки, исторически ему предшествующие и используемые культурой для выражения, в первую очередь, эзотерических смыслов, – к этому ряду проблем Генон возвращался неоднократно. Он хорошо осознавал, что нет «противоречий между значением слов и графических символов: эти два способа выражения скорее дополняют друг друга (а кроме того, могут вступать в сочетание друг с другом <...> ». [8, с. 35]. Более того, в цитируемом сочинении мыслитель прямо говорит, что в описываемой

традиции проявляется «некое образное предчувствие, «предызображение» воплощения Слова». [Там же. С. 40].

В наших работах исследуются общие основы релятивистских стилей, в частности их дословесно представленная морфология. В союзе со словом возникает синэнергетика телеологических структур, которые базируются на принципе дискретности. То, что мы находим в суждениях Генона о связи знаков меона, нарушающих сплошность текста, – с содержательностью вербального уровня выразительных форм, не противоречит современным теориям «языкового потока». А. Ф. Лосев, например, развивал идею единства монолитных и разрывных отрезков стиля. Он указывал, что «всякий прерывный элемент в языке существует не сам по себе, но как принцип семантического становления, как динамическая заряженность для той или иной области окружающего его контекста». [15, с. 455].

Релятивистские стили, чья природа неотрывна от типологической сущности искусства, все же в своей специфике имеют ярко выраженную доминанту *самопонимания*, отличающуюся от той, что наблюдается в классике. В новой поэтике литературы «тема времени уступает теме расположенности и структуризации <...>». [10, с. 276]. Иначе говоря, тут осуществляется движение «от хроно-логии – к топо-графии и топо-логии». [Там же. С. 276-278]. И это – не частное или периферийное изменение особенных черт повествовательного искусства. Напротив, как раз здесь мы видим трансформацию онтологических качеств Логоса, его пространственно-векторное расширение и отказ от формальной уплощенности эстетического высказывания. В результате создается такой дискурс, где «соединяются неструктурируемые способности воспроизводства смысла и семантические позиции говорения». [Там же. С. 280]. В итоге организуется новый тип речения, в котором «бездны», разрывающие его сплоченность, своей мглистой глубиной бросают тень на световой ряд слов, обогащая его аурой таинственности. В свою очередь, тьма озаряется лучами смысла, не теряя, однако, признаков неисследимого. На уровне филологической конкретности этот процесс выглядит значительно

сложнее, как вообще всякое живое явление богаче, нежели его упрощенная схема. Синтез доструктурных и вербализованных форм в составе стиля имеет решающее значение в его становящейся целостности.

3. [-] В качестве знаков дискретности выступают, конечно же, не только точка и ее множественность. В организации разрыва и в обозначении безграничности текста принимает активное участие еще один элемент, по праву относимый к числу самых древних, «археологических» составляющих письма. Мы говорим не о чем ином, как о *линии*. Она, как и точка, столь же энигматична и содержательна. Разбивая монолитность словесных масс, она снабжает их качеством «необъятной туманности» [2, с. 553], что не может не вести к созданию парадоксального единства понятного и непонятого, морфного и неосязаемого, структурного и бесформенного. Все это, вместе взятое, усиливает *зрелищную* сторону литературной формы со всей ее семантической и чувственной наэлектризованностью. В свое время О. Вальцель, анализируя эстетические приобретения словесности, писал: «То, чего поэт совсем не мог бы сказать, высказывается им при помощи облика художественного произведения <...> Такое выражение содержимого в облике кажется чудом самому поэту и как чудо должно быть воспринято читателем». [5, с. 17]⁴.

В системе релятивистских стилей эффект чуда вызван не спланированной логической процедурой, а таким построением формы, которое, по выражению М. М. Бахтина, «не поддается грамматикализации». [3, с. 250]⁵. Эта, если угодно, антисемиотичность возникающего текста создается многими

⁴ В своей системе научных координат Р. Барт обратил внимание на реально наблюдаемый зрелищный аспект формы, вызывающий у читателей чувство «будоражающей интимности». Последнее питается тем, что «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». [2, с. 553]

⁵ Данная проблема занимала о. П. Флоренского с его интересом к новому искусству. Он писал, в частности, о том, что «даже в грамматике черт не может скрыть своего хвоста». [22, с. 513]. Ученый увязывал это явление с текстовой *мнимостью* или мглой, «тающей в лучах Солнца», т. е. Слова. [Там же].

средствами, в том числе и с помощью скрытых ресурсов линии, обладающей глубоким содержанием, в силу чего, как писал Ж. Деррида, «никакая речь не может его воспроизвести, не обедняя и не искажая». [11, с.409]. Надо ли специально оговаривать, что в нашем исследовании под «линией» понимаются такие знаки, как тире и дефис. Как и точка, они причастны к сущностной стороне художественного творчества, поскольку линия «может *дать место* искусству как *мимесису*, не превращая его сразу же в *технический прием*». [Там же. С. 376].

4. Итак, вакуум (меон), точка и линия не только содержательны, но и эстетически ценностны. Они залегают в основе устройства стиля. Новая литературная форма обладает собственным обликом и тем самым отличается от ее классических образцов. Дискретность, безначалие и бесконечность – организующие принципы релятивистских стилей, требующие адекватного научного осмысления.

Библиографический список

1. *Ариас Х.* Пауло Куэльо. Исповедь паломника / Пер. с испанск. Киев – Москва – Санкт-Петербург, 2003.
2. *Барт Р.* Лекция // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с франц. М., 1994.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001.
5. *Вальцель О.* Сущность поэтической формы // Проблемы литературной формы. Сб. статей / Пер. под ред. и с предисл. В. Жирмунского. Л., 1928.
6. *Вейдле В.* Искусство как язык религии // Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001.
7. *Генон Р.* Символика креста / Пер. с франц. Т. М. Фадеевой и Ю. Н. Стефанова. М., 2004.
8. *Генон Р.* Символы священной науки / Пер. с франц. М., 2002.

9. Генов Р. Эзотеризм Данте // Генов Р. Избр. соч. / Пер. с франц. М., 2003.
10. Грякалов А. А. Событие и письмо (когнитивная аналитика поэтического языка) // Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. М., 2004.
11. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.
12. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001.
13. Клодель П. Философия книги // Человек читающий. Homo legens. М., 1983.
14. Лосев А. Ф. История античной эстетики: (Ранняя классика). М., 1963.
15. Лосев А. Ф. Поток сознания и язык // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М., 1982.
16. Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2003.
17. Масленникова О. Н. Графические детерминанты стиля А. Белого (предварительные замечания) // Филол. штудии. Сб. научн. тр. Вып. 9. Иваново, 2005.
18. Океанский Вяч. Антисемиотический космологизм «Философии имени» С. Н. Булгакова // Океанский Вяч. Целое: Введение в метакультурные исследования. Иваново – Шуя. 2005.
19. Раков В. П. Стиль как чудо: точка (Материалы к теме) // Русский язык, литература и культура в современном обществе. Иваново, 2002.
20. Раков В. П. Филология и культура. Иваново, 2003.
21. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1.
22. Павел Флоренский и символисты. Опыт литературные. Статьи. Переписка / Составл., подготовка текстов и комментариев Е. В. Ивановой. М., 2004.
23. Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5.
24. Шпенглер О. Философия лирики // Шпенглер О. Пессимизм? М., 2003.