

НЕ КРИЗИС, А ЕДИНЕНИЕ ЛОГОСА И МЕОНА

Парадигмальный сдвиг, случившийся на рубеже XIX-XX столетий, связан с постриторическим состоянием культуры¹, что не могло не изменить представлений о языке литературного творчества. Реакция на этот процесс со стороны научной мысли весьма противоречива: одни филологи ассоциируют произошедший переворот с кризисом, другие же, и, похоже, их большинство, усматривают в новой эстетической формации признаки поступательного движения и существенное креативное содержание. Мы полагаем, что последняя точка зрения реалистичнее, нежели первая, еще не успевшая отдалиться от горячечной атмосферы советского литературоведения с его агрессивной полемичностью ко всему, что не соответствовало канонам жизнеподобия и так называемому «здравому смыслу». Сейчас нет надобности опровергать анахронический скептицизм, полезнее высказать соображения, которые базируются на аксиомах, принятых в современной науке.

Прежде всего здесь необходимо сказать о новом зрении, в горизонте которого оказалась культура и творчество вообще. Изменился модус их восприятия, что приблизило исследователей к адекватному пониманию художественных шедевров и литературного процесса Серебряного века. Стало ясно, и то, что в ноосферном пространстве эпохи установился режим известного [у]ожесточения самой онтологии искусства, его ритмики и темпа, напоминающих развитие, не лишенное моментов катастрофизма. Исследователь пишет по этому поводу следующее: «В акте саморазрушения только и может теперь существовать культура. Пока она себя не подрывает, не подтачивает, она не живет. Вне импульса саморазрушения она может быть только лживой, мертвой и поддельной»².

Само собой разумеется, что речь не идет о каком-то мазохистском самоуничтожении. Напротив, творчество расширяет пределы своих созидательных возможностей и стремится обрести такую свободу, которая не ско-

ываается ограничениями, в первую очередь, обязательным принципом смысловой ясности, как это понималось риторико-классической традицией. Живая процессность эстетического мышления вскрыла его большую сложность и загадочность, чем предполагалось ранее. Было уяснено, что «смысл искусства не сводится к тому, чего ждет от искусства культурный, разумный <...> homo sapiens», ставя теоретиков творчества перед задачей: «осваивать проблему Иного»³. Что собою представляет это Иное, мы попытаемся установить в данном кратком очерке об основных концептах релятивистской поэтики. Но вернемся к кризисологическим аспектам проблемы, содержание которой необходимо освободить от эсхатологических обертонов. Вслед за А. Ф. Лосевым, скажем, что бескризисных эпох история не знает. Стагнация традиционных методов и стилей перекрывается другими эстетическими доминантами, что и наблюдается в эпоху Серебряного века. Художественный и философский Ренессанс – одна из блестящих страниц русской культуры, и мы должны смотреть на подобные явления с позиций их ценностной значимости, как это делают, например, специалисты в области истории европейского искусства. Один из них указывает, «что Возрождение – плоть от плоти Средних веков и что оно является затяжным и чрезвычайно плодотворным кризисом средневековой культуры <...>».⁴ Более того, искусство этого времени как бы перерастает самого себя, движимое профетическими интенциями, определившими «характер европейского искусства на полтысячи лет вперед, вплоть до беспредметного искусства XX века»⁵. Да, сказано верно! Что же касается Серебряного века, то, несмотря на обширную специальную литературу, делать выводы, подкрепленные конкретным знанием морфологии искусства эпохи, составности и типологии стилей, – преждевременно. В наших ранее опубликованных работах эти проблемы получили частичное освещение. Там мы размышляли о так называемых релятивистских стилях. Этот термин - отнюдь не символ творчества, замешанного на идее сквозной иронии. Он означает лишь то, что в результате слома классических стереотипов созидания *слово* лишилось прерогатив абсолютной величины в составе

литературного стиля: ведь, кроме него, в телеологических структурах нового типа проявляют себя и такие ингредиенты, которые, как и логосные составляющие эстетического речения, обладают порождающими и регулятивными функциями. Новость тут и в том, что исследователь сталкивается с дотоле не встречавшимся феноменом. Мы имеем в виду такой специфический признак эстетического высказывания, как отсутствие в нем морфности. Это – вакуум между словами, названный М. Цветаевой «безднами», которые содержательно «резче и весче слов»⁶. Однако этот вакуум обнимает речение всецело – не только изнутри, но и – в его начале и в конце. Таким образом, высказывание становится дискретным, включая в себя до- и пост- словесные зоны. Стил, следовательно, состоит из текста и его *мнимости*, которая обладает не меньшей значимостью, чем лексическая (логосная) его составляющая.

Можно считать, что с этого рубежа стиль мыслится нами в качестве сложной синергетической системы, воспринимаемой в виде континуума, исток которого располагается в координатах безосновности или ничтожности, волею художника и его слова вовлеченной в выразительный семиозис искусства. Чтобы быть точным и оперировать средствами языка, который используется как философами, так и писателями Серебряного века, следует сказать так: стиль новой формации включает в себя не только Логос, но и то, что выражается термином «меон» (μή ὄν). Он означает стихию небытия и деструкции, являясь *иным* по отношению к определенности формы, структуры и вообще порядка. В живой ткани искусства категория меона насыщена глубоким и разносторонним содержанием. Надо ли говорить о том, что представление о меоне или ничтожности исторически изменчиво, поэтому такой оригинальный мыслитель, как В. В. Налимов, писал о том, что оно «скользит», «как любое другое понятие, развиваемое творческим интеллектом»⁷.

Если окинуть мысленным взором стиль в его конструктивной выстроенности, то он развернется перед нами в виде неисследимой ничтожности, на фоне и в глубине которой разбросаны лексемы и их группы. Эта картина – осуществленная проекция неохватного космоса с его светилами и простран-

ством между ними. Такой модус конструирования стиля имеет свои следствия и – немалые. Но сейчас важно утвердиться в мысли о том, что *космичность* как морфологический элемент телеологической структуры переводит ее из традиционного – в совершенно другое филолого-культурологическое измерение, требуя соответствующих методик постижения литературного творчества. Эта повелительность совпадает с тенденцией современного знания к синтезу гуманитарных и естественнонаучных дисциплин, пролагая тем самым путь к «открытой эпистемологии»⁸.

Раз уж мы заговорили о космичности как онтологическом свойстве стиля, скажем и о том, что тут нельзя сбиваться на пустые абстракции. Надо помнить об антропном принципе постижения Вселенной. Поэтика Серебряного века манифестирует эстетическое единство человеческого и той стихии, что простирается вокруг и в неоглядных далях меона.

Теперь самое время сказать, что в новых стилях мы имеем дело с такой моделью художественной речи, которую можно отнести к типу *квантованной*, а поэтику, возведенную на этом принципе, считать *дискретно-волновой*. Читателю требуется определенное усилие, чтобы привыкнуть и к необычной конфигурации эстетического речения, и к рождающейся на глазах «темнотной» семантике текста, взывающей к интуитивному ее постижению.

Стили Серебряного века многочисленны и разнообразны. Но мы неоднократно повторяли, что в искусстве нет «чистых» форм, тем более, в эпохи их взаимного тяготения друг к другу⁹. Традиция и новизна сосуществуют в них вполне органично, намекая тем самым на извечное единство художественного творчества. При этом мы говорим о доминирующих характеристиках стилей релятивистского типа, подчеркивая, что они базированы не на издавна известных и «правильно» структурированных лингвистических средствах выразительности, а на основе умышленно размытого смыслового паттерна с вытекающими отсюда следствиями формального характера.

Писатели рубежа столетий не были ортодоксами, их творческое самочувствие не утеснялось той или иной идеологией и практикой выразительных

форм. Напротив, они работали в системе и так называемых «монолитных» стилей, и в модусе дискретно-волновых методологий, причем те и другие не существовали у них порознь, но нередко были явлены в границах одного и того же произведения. Примеры из творений А. Белого, футуристов, М. Цветаевой и других художников были бы здесь как нельзя более убедительными. Но тут выявляется проблематика, интересная как для историков, так и теоретиков литературы.

Первым, что бросается в глаза, является различная мера уплотненности художественного текста на всей протяженности стилевого построения. Здесь мы наблюдаем (1) участки нераздельного лексического единения эстетических речений. Это – характерная черта традиционной риторичности высказывания, его *сплошность*. В таких случаях словесные массы следуют, по мысли Л. Толстого, логике *сцепления* – одной лексемы с другой и всеми последующими. Вся эта массивность манифестирует себя как целостность, закованная в рамки стереотипно оформленной страницы. Поэтому возникает впечатление, что расположение текста на поверхности листа эстетически нейтрально – и по отношению к тому, что дано в содержании, и к тому, как эту внешнюю речевую композицию воспринимает читатель.

Более интересна (2) разуплотненная формация стиля. Она создается с целеустремленным культивированием *лакун* между словами, неожиданных *сгибов* в строчности речевого потока и его *змеения*. Чередование ничтожности и вербальных средств выразительности, опять-таки охваченных стихией меона, есть принцип визуализации стиля как речевой системы. Здесь есть что разглядывать, как и присутствует то, над чем необходимо задуматься. В первую очередь, важна общая картина текста: она слагается спонтанно, прихотливо, избегая возможности быть рационально объяснимой. Новые стили не только графичны, но и орнаментальны; они несут в себе мифологию и символику, семантика которых теряется во мгле тысячелетий. Читательский взор следит за извилами речи. Однако он останавливается и на разрывах между словами, утрачивая надежду на постижение их целесообразности. Так ху-

дожник стремится сосредоточить внимание воспринимающего на *непонятном*, которое дотоле не то чтобы игнорировалось искусством и теоретической мыслью, но, скажем так, подвергалось известной дискриминации со стороны рационализированных поэтик с их требованием ясного смысла и хорошо структурированной формы в любых произведениях литературы. Теперь же утверждалось другое: единство понятного и непонятого, морфного и бесплотного, формированного и аморфно данного. Во множестве опубликованных работ мы писали о пристрастии футуристов, А. Белого и иных прозаиков и поэтов к *меонизированию* стиля, чем достигался эффект взаимного сенсорно-семантического обогащения гармонических и деструктивных его элементов. Мы пытались также обосновать тезис о синергетической природе художественных структур релятивистского типа, связав, таким образом, новую поэтику с современными учениями о неравновесных структурах, порядке, хаосе и другими концепциями в области квантовой физики.

Эти интеллектуальные процедуры нужны нам не для того, чтобы эстетизм искусства растворить в когнитивных принципах науки, а для того, чтобы в опыте последней найти ответы на вопросы, ранее поставленные художниками Серебряного века.

Подчеркнем, что задача языкового расширения искусства была одной из главных в системе литературного новаторства. И тогда, когда были открыты бездны ничтожности и когда меон стал пониматься не только как бессмысленный хаос, ужас и деструктивная хтоника, но, вместе с тем, как лоно и источник потенциальных, возможностных смыслов и творческих импульсов, – тогда возник вопрос о том, как чисто практически, то есть речевым образом семантизировать и наделить некими знаками эту стихию. Ясно, что в форме собственно образов этого не сделать, ведь она, стихия, если и созерцаема, то только *умным видением*, а не воображением, воспитанным на телесно-классическом и чувственном искусстве. Точка и линия были призваны к тому, чтобы, выражаясь языком В. В. Налимова, распаковывать те потенциальные смыслы, которые залегают в неисследимом меоне. Они, эти знаки, – не

эйдосы, но всего лишь их символы, не изображение, но означивание. Функциональная нагруженность их весьма велика, а семантика – не описываема, потому что содержание, которое стоит за ними – невыразимо. Сложность этих синтаксических средств и именно в контексте релятивистских стилей многократно возрастает оттого, что они отдалены от законов грамматической конвенциональности, действуя в импровизационных системах, где очень силен элемент спонтанности в деле построения морфологии и структуры высказывания. Не будем входить в глубину проблемы, сейчас нам важно знать, что точка и линия – доступные человеку инструменты символизации меона. Этого достаточно для того, чтобы не чувствовать себя теоретически бессильным перед мгlistой стихией в составе стиля: ведь ее означенность есть указание на победу Логоса, который вовлекает тьму в просторность смыслового света и заставляет ее служить запросам телеологии художественных структур. Поэтому начальное представление о целостности стиля как главенствующей дефиниции релятивистской поэтики базируется на идее меонально-логосного единства, содружества, как уже отмечалось, понятного и непонятного, вербально-предметного и бесплотного.

Единство такого рода запечатлено прежде всего в минимальной единице эстетического высказывания – кванте. Этот термин был введен в поэтологические и языковые штудии Р. Якобсоном. Правда, ученый дал его трактовку на материале традиционно понимаемой модели высказывания, но все же такой признак кванта, как его *волнообразность*, им был зафиксирован. В нашем понимании, исходный элемент речения есть сочетание меональной бесплотности и морфности, словесного небытия и бытия, и далее – во множественной вариативности: семантически нулевого и лексически определенного, звукового и безмолвного, монолитно-непрерывного и дискретного. Все эти качества характеризуют сущность кванта и его волновую специфику: он есть частица (речения) и волна, задаваемая импульсом прерывности. На сегодняшний день процесс формирования кванта остается рационально необъяснимым; можно говорить, что он подчиняется логике случайности или, этот

термин для нас предпочтителен, спонтанности, которую В. В. Налимов трактовал как понятие, более фундаментальное, полагая, что оно относится к динамике и эволюции текстовых смыслов в их непредсказуемой взаимосвязанности. Квант – языковая единица, соединяющая в себе принцип безосновности и определенность морфности, какой бы она ни была – семантически насыщенной, разреженной или откровенно заумной.

Безосновностью кванта аргументируется его трансцендентность, открытость в необозримые просторы ничтожности, где «упакованы» неисповедимые смыслы. Квант напрямую связан с феноменом эстетического чуда, невиданного в системе классических стилей. Релятивистская поэтика более изобретательна в обращении со словом, с проектированием его места в общей архитектуре речения. Она утверждает такие конфигурации эстетического высказывания, с которыми традиционные риторика и поэтика практически были не знакомы.

Слову и синтаксическим знакам предписана задача как можно более обширной экспансии космичности, в значении которой полагается *страница*, ставшая в художественном сознании творца текста «вотчиной поэзии» (С. Малларме). И эта операция осуществляется не только путем «расстава» (А. Белый) слов на поверхности листа, но и его разрисовкой множественной точечностью и прямо-таки роскошным многообразием линий. Так происходит освоение Логосом стихии меона, вовлечение его в границы смыслового паттерна, что вовсе не означает его, меона, окончательной исчерпанности. Художнику это было бы не по плечу, да он и не стремится к подобной цели: ведь в случае ее достижения он потерпел бы творческую неудачу, оказавшись в тенетах плоской рациональности, то есть все того же меона, который, по заключению В. Ф. Эрнста, есть не что иное, как из нее «вытекающее, тайное и скрытое» следствие¹⁰.

В сфере релятивистской поэтики сказывается усиленная роль пространственного фактора, определяющего конфигуративную специфику текста. Мы также знаем, что эффект космической разбросанности лексических

масс на странице достигается путем мобилизации ресурсов синтаксиса, помогающего создать, по характеристике О. Шпенглера, «язык дали», где сочетаются смысловая глубина и ее оптически воспринимаемая структура¹¹. «В этом отношении, как писал Р. О. Jakobson, грамматика напоминает геометрию»¹² посрамляя при этом излишне жесткую позицию сторонников идеи монолитности стилей.

С синтаксисом связано весьма многое в тексте – с точки зрения его качественного своеобразия. Это, в первую очередь, топографическое отличие высказывания от речений, построенных по классическим моделям, вследствие чего происходит возникновение сенсорных и семантических обертонов, вызываемых образующимися лакунами в структуре наррации. Гнезда речевой апофатичности возникают «поверх конкретной лексической "утвари" словесного искусства»¹³. Здесь будет уместным привести исследовательские наблюдения над стилем Фр. Ницше, этого предтечи релятивистских стратегий в литературе. Читатель произведений немецкого мыслителя, указывает К. А. Свасьян, «сталкивается с парадоксом *превосходящего себя языка*, который всякий раз оказывается чем-то большим, чем он есть»¹⁴. Углубляя и конкретизируя анализ, ученый замечает, что, кроме вербального уровня текста, у Ницше высокозначимым является «слой интонационно-ритмической семантики, *информирующей* поверх чисто словарной семантики»¹⁵. Далее автором развивается мысль о стиле как танце, что отличает новую поэтику от ее классических вариантов¹⁶. Теперь хотелось бы сказать следующее.

То, что грамматика, в частности синтаксис, выступает в качестве организующего и регулятивного принципа культуры, с особой наглядностью видится в литературных текстах. По состоянию гуманитарного знания на сегодняшний день это положение можно считать неколебимым. Усиливающей нотой здесь может служить указание на классические стили или дискурсы с их речевой монолитностью и, вспомним выражение Ю. Н. Тынянова, с теснотой (у него – стихового) лексического ряда. Грамматика возлагает на себя тяготы упорядочивания – семантического и формального. И в этом проявля-

ется ее логосная природа. Смысловой и выразительный дизайн грамматически оформленной речи ведет к ее геометризации, возбуждая провокативную энергию *зрелищности* высказывания – по крайней мере в его письменной осуществленности, на что остро отреагировал Якобсон, отметивший, что «здесь наблюдается глубокая аналогия между ролью грамматики в поэзии и живописной композиции, базирующейся на явном или скрытом геометрическом порядке <...>»¹⁷ Прервем цитату, чтобы вскоре вернуться к ее продолжению.

Дело в том, что филолог опирался в своих суждениях, в основном, на стратегический опыт классических стилей и потому не фиксировал внимание на иных моделях эстетического высказывания¹⁸. В противном случае он снабдил бы более принципиальной коннотацией окончание только что приведенного периода. Последний же завершается так: « <...> или на отпоре против геометричности»¹⁹. Как часто бывало у мэтра, тут его интуиция опередила собственно дискурсивную реакцию, оставив в стороне специальное рассмотрение иррационально-дискретную составляющую новых стилей. Однако в любом случае его соображения о некоем единстве грамматики и геометрии стиля остаются и донныне большой научной ценностью.

Элементы иррационального, выраженные средствами синтаксиса, о чем сказано выше, конечно же, подчинены телеологическим заданиям стиля, какими бы загадочными эти задания ни были. Сверхвербальный уровень выразительности с особой убедительностью реализуется в новой поэтике средствами, если воспользоваться термином Ж. Деррида, «настоящей *графической риторики*»²⁰. Об этой стороне дела мы знаем еще очень мало, но заметим, что эстетические структуры релятивистского типа с их разрывностью и «безднами» – «двусмысленными и сверхдетерминированными» – располагают таким содержанием, которое по своим когнитивным параметрам вполне способно превзойти традиционную стилистику. «Неискоренимо графическая поэтика»²¹ возвращает читателя и исследователя к истокам *начертательного* запечатления мысли, ибо, как говорит автор сочинения «О грамματοлогии»,

«мыслить – это значит *починать* эпистему резцом своего письма»²², которое, как известно, начинается с точки и линии.

Несколько ранее мы размышляли не только о живописных характеристиках изучаемой поэтики, но и о признаках ее зрелищности. Но что значит зрелищность стиля?

Прежде всего это – его оптика, имеющая как внешнюю сторону, так и внутреннюю призму, восходящую к глубинам художественного мировоззрения. Первая из них строится для восприятия стиля как явления – чужим взглядом, взглядом наблюдателя. Другая же имеет интимную природу, сигнализирующую о зрительной реакции на мир, подобно тому, как это изображено на одной из картин Эль Греко: ночь в Толедо и созерцающее ее око. Понятно, что в литературе подобный феномен инспирируется логосной энергией, получившей у нас название самого себя мыслящего слова²³, благодаря которому стиль созидает себя в модусе визуального «обольщения», очарования или, как говорила М. Цветаева, «чары». Только при таком усилии Логоса возникает возможность обозревать телеологическую структуру в ее фигурности, лакунарной неожиданности внутри лексического строя, а также в меональной беспредельности, которой охвачены словесные массы в начале и в конце эстетического речения. Таким образом, литература пришла к философии новой поэтики как проекции космического дизайна на поверхности вербализованной композиции²⁴. Творческие поиски в этом направлении носили интенсивный характер, о чем не подозревают спешно пишущие люди, убежденные в том, что «в России никогда не было никакой оптики. Сегодня ее нет и на Западе, нет нигде»²⁵.

Вышесказанного достаточно, чтобы продвигаться дальше, уделив внимание *числовому* срезу релятивистских стилей. Для начала полезно напомнить общеизвестное, именно, неподдельный интерес как символистов, так и писателей футуристического круга, к вопросам математических оснований творчества. Об А. Белом, в частности, и его реакции на теорию множеств Г. Кантора, нам уже доводилось писать²⁶. Здесь же скажем, что интерес худож-

ника к трудам математика диктовался тем, что «учение о множествах есть учение о некоторой несомненной идеально-оптической фигурности»²⁷. В поэтологической системе А. Белого оптика стиля играет важнейшую роль, начиная от внешнего устройства и кончая его глубинными уровнями. Поддержка творческих исканий со стороны точной науки явилась для художника желанным сюрпризом. Но в чем сказалась реальная функция числа? – В том, что именно оно стало маркировать (в прикровенном виде, конечно) меональную стихию, ознаменованную точками/отточиями, линиями – тире/дефисами и, наконец, те «бездны», которые остаются графически неозначенными (как это наблюдается у футуристов), но визуально дают знать о себе в форме лакун между словами. А то неисследимое, что составляет до- и посттекстовое пространство, также математически (оптически) актуализировано, потому что не может не быть втянутым в развернутую структуру текста. Во всех подобных ситуациях мы говорим не о чем ином, как об операции *счисления бездн* – внутри текста и вне его.

Штриховая обрисовка проблемы показывает: вопрос о числе в составе новых стилей заключается в том, что математический компонент располагает не только мифолого-символическим потенциалом, но и функцией *корреляции* динамико-топографических координат художественно-языковой структуры. Чередование лингвистической морфности и вакуума, а также пространственное манифестирование этого монолитно-дискретного единства – вот компетенция числа в релятивистской поэтике.

Итак, в настоящей работе изучаются проблемы таких стилей, где средства синтаксиса, а также их отсутствие (живой парадокс модернистского творчества!) создают головокружительные узоры речений, таящие в себе археологическую память и мглистые ассоциации докультурных времен. Поэтому прежде всего здесь необходимо отдать должное той дефиниции, содержание которой налагает печать впечатляющей оригинальности на всякий стиль, входящий в систему новой поэтики. Эта дефиниция – (1) *меон* во всем разнообразии его семантики. В данном месте мы имеем основания привести лишь

самое общее определение понятия, получившего разъяснения и комментарии в научной литературе. А. Ф. Лосев, например, излагает свои суждения следующим образом: «Меон не есть ни какое-либо качество, ни количество, ни отношение, ни бытие, ни устойчивость, ни движение. Он есть только по отношению ко всему этому, и именно *иное* по отношению ко всему этому»²⁸.

В стилях риторико-классической формации слово есть основа текста, оно же выступает и как инструмент его завершения. В этом смысле традиционное речение гомогенно, тогда как эстетическое высказывание в системе новой поэтики предполагает свою *инаковость*, то есть вот этот самый меон, о котором только что сказано. Формы проявления инаковости несметны, но здесь подчеркнем, что, в противоположность привычной сплошности текста, лексемы новых стилей, благодаря наличию меона, подразумевают (2) пространство между ними и некую атмосферу, создаваемую не только благодаря вербальному ряду, но и деструкции, привносимой меоном в монолитность высказывания²⁹. Очевидно также, что если в классике стиль базируется на обосновывающем себя слове, образуя связность морфных единиц текста, то новая поэтика культивирует (3) принцип *безосновности* эстетического речения – в том плане, что оно не всегда начинается со слова, но – то ли с некой гилетически-смысловой и эмоциональной активизации «пустоты» страничной поверхности, то ли с ряда отточий; что же касается финала высказывания, то он ознаменовывается теми же отточиями или тире, а то и вообще исчезновением каких-либо синтаксических символов. Таким образом, можно смело говорить (4) о расширении морфологической составности стиля за счет введения в нее как «пустого» меона, так и ранее не актуализировавшихся элементов синтаксиса, (5) часто используемых, и это – правда, в режиме аграмматизма. В результате семантика словесных масс становится содержательно (6) углубленной и обогащенной признаками *невыразимого*. Так (7) «графическая риторика» стиля смыкается с его апофатикой. С этого порога, можно полагать, что нами уяснены формотворческие принципы, на которых (8) возникают фигурность и кривизна релятивистских стилей, а также их (9)

квантованное устройство, начиная с наименьшей величины высказывания и кончая масштабами идеостилей как целостных образований.

Как известно, в искусстве нет «чистых», форм потому что оно хранит в себе, как мы говорили выше, свою археологию, так что в релятивистской поэтике мы находим разнородность выразительных средств, указывающих на нее, поэтики, связь с предшествующими моделями эйдологического дискурса. Монолитность и разрывность, сплошность и дискретность речевых художественных практик – почти обычное явление в мировой литературе. Ю. М. Лотман, хотя и был далек от нашей проблематики, тем не менее, сформулировал мысль о том, что «доминирование текстов дискретного или недискретного типа может быть связано с определенным этапом развития культуры. Однако следует подчеркнуть, что обе эти тенденции могут быть представлены как синхронно сосуществующие. Напряжение между ними <...> составляет один из наиболее постоянных механизмов культуры как целого. Господство одного из них возможно не как полное подавление противоположного типа, а лишь в форме ориентированности культуры на определенные структуры как доминирующие»³⁰. В нашем случае присутствует лишь та особенность, что раздельность в устройении текстов представлена в более чем гипертрофированном виде, обнажая тот драматизм, который свойствен не только стилевому, но и общекультурному поставу (термин М. Хайдеггера) упомянутой эпохи.

Кажется, релятивистская поэтика могла бы укрепить *безымянную* историю литературы: ведь в текстах этой парадигмы, в самой их организации и структуре так много факторов, вроде бы изгоняющих автора: и эти пустоты между словами, и они же, означенные отточиями и тире – в до- и посттекстовом пространстве, да и, наконец, сама *пустая* страница. Так что для «смерти» индивидуальности здесь много и причин, и места. Однако тот, кто так подумает, грубо ошибется. В новых стилях ярко проявляется тактика *следовой* реализации творческого «я» писателя – в рисунке образов, их контурах и в содержательности замысла произведений, воплощенного (10) в визуаль-

но-игровое и целостно-зрелищное единство. Структура этого единства случайна и трудно предсказуема. Господство графики как одного из ведущих принципов оформления текста на странице подчинено спонтанности синтагм, на первый взгляд, не находящихся сколько-нибудь рациональных объяснений. Но все же есть, пусть и не универсальный, способ извлечения из этих *кривизн* известного смысла. Тут на помощь приходит «средство» Пифагора, полагавшего, как известно, что число залегает в причине всего, равно как и в основе искусства. Регулятивная парадигматика числа в корпусе релятивистских стилей (11) создает возможность их математического моделирования, переводя, таким образом, доразумную стихию меона – в план фигурно-логического его понимания.

Есть еще одна проблема, требующая пристального рассмотрения. Мы имеем в виду (12) континуальность стилей нетрадиционной формации. К сожалению, нам неизвестны работы, в которых осознавалась бы острая актуальность этой темы.

В свое время Николай Кузанский писал: <...> умом (*mens*) является то, от чего возникает граница и мера (*mensura*) всех вещей»³¹. Текст классического типа целиком соответствует данному определению: ведь он строится художником с пониманием того, что есть его начало и окончание. Ко всему прочему, автор словесного сочинения стремится к соразмерности всех его частей, на основе чего и формируется гармония как высшая мера эстетизма произведения. Совсем иначе обстоит дело в системе релятивистской поэтики, в которой воплощается (13) принцип безмерности и отсюда вытекающие следствия: (14) без-начальность и (15) бес-конечность самого стилового тела, почему и мыслимого в виде (16) открытой формы. Вероятно, понадобится феноменологическое литературоведение, которое, в частности, займется изучением гиперсложной темы, именно, телеологией стилей нового типа. В наших же силах – лишь наметить некоторые опорные пункты этой проблематики. Поэтому в настоящем исследовании можно говорить только о «попытке понимания космоантропного смысла» изучаемых нами «форм выражения»³².

И, пожалуй, последнее. Заимствуя у лингвистов известную формулу, обычно пишут (17) о семантике объекта изучения, (18) его синтактике и (19) прагматике. О первых двух задачах автора настоящего труда, кажется, сказано довольно явственно. Что же касается третьего звена приведенной формулы, то оно столь же многосоставно, как содержание и конфигуративный облик стиля. Тут, видимо, актуально изучение и коммуникативно-суггестивных спектров эстетических высказываний, и личностных культурно-поведенческих моделей с их, может быть, не всегда верифицируемыми смыслами. Просторы неисследимого, где размещены дискретные стилевые структуры, вызывают (20) не столько к жизненно-реалистической герменевтике, сколько к ее (21) вероятностным и даже (22) виртуальным методам, содействующим широко-масштабному выявлению активности человеческого духа, выраженного в логосно-меональных формах новой поэтики.

В заключение обратим внимание на следующее.

Как известно, наиболее очевидное многими людьми не замечается. Так, специалисты по Серебряному веку проходят мимо такого понятия, как меон, в то время как оно не сходит со страниц сочинений философов и писателей той эпохи. Досадно.

Великое начинается с малого. Это хорошо видно на примерах самой составности новых стилей, где функционируют такие величины, с которыми ранее никто не связывал идею парадигмального сдвига в искусстве. Но вот В. Кандинский, развивая мировую культурную традицию, писал, что внедрением, например, точки в словесную структуру были «потрясены самые основы печатного текста»³³. В том же духе размышлял писатель и мыслитель Г. К. Честертон, специально подчеркивавший: «Первая линия рисунка перерезала историю мира»³⁴. В том и другом случаях говорится не о чем ином, как о парадигмальных качествах указанных символов. Несомненно, что такой угол зрения открывал возможность для осмысления точки и линии – именно в сфере искусства, искусства письма, где *эстетическое* начинается с *чуда*, без чего непредставима никакая новизна в этой области творчества³⁵. Пожалуй,

меон, точка и линия – это понятия, с которых и надо начинать исследование релятивистских стилей, явившихся основой и своеобразной прогностикой искусства нашего времени.

Примечания

-
- ¹ См.: *Аверинцев С. С.* Предисловие // *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 12.
- ² *Якимович А.* Генрих Вёльфлин и другие: О классическом искусствознании неклассического века // *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко: исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб., 2004. С. 46.
- ³ *Там же.* С. 47.
- ⁴ *Степанов А.* Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV-XV века. СПб., 2003. С. 10.
- ⁵ *Там же.* С. 70.
- ⁶ *Цветаева М.* Смерть Стаховича // *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 497.
- ⁷ *Золотухина-Аболина Е. В.* В. В. Налимов. Москва-Ростов н/Дону, 2005. С. 56.
- ⁸ *Нестерук А.* Логос и космос: Богословие, наука и православное предание / Пер. с англ. М., 2006. С. 80.
- ⁹ Специально и подробно об этом см., напр.: *Корецкая И. В.* Литература в кругу искусств // *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов).* Кн. 1. М., 2000. С. 131-190.
- ¹⁰ *Эрн В. Ф.* Борьба за Логос. Опыты философские и критические. // *Эрн В. Ф.* Соч. М., 1991. С. 78.
- ¹¹ Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* Филология и культура. Иваново, 2003. С.54-56.
- ¹² *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // *Семиотика / Сост., вст. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова.* М., 1983. С. 473.
- ¹³ *Там же.*
- ¹⁴ *Свасьян К. А.* Примечания // *Ницше Фр.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 772.
- ¹⁵ *Там же.*
- ¹⁶ Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* Стиль как визуальный образ // *Принцип визуализации в истории культуры.* Шуя, 2007. С. 56.
- ¹⁷ *Якобсон Р.* Указ. соч. С. 472.
- ¹⁸ Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* – (...) + etc. (К теории языкового кванта) // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века.* Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 2004. С. 187-188.
- ¹⁹ *Якобсон Р.* Указ. соч. С. 472.
- ²⁰ *Деррида Ж.* О грамματοлогии / Пер. с франц. и вст. ст. Н. Автономовой. М., 2000. С. 229.
- ²¹ *Там же.* С. 231.
- ²² *Там же.* С. 233.
- ²³ См.: *Раков В. П.* Стиль как визуальный образ. С. 59-60.
- ²⁴ См.: *Раков В.П.* Языковой квант в тотальности стиля // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века.* Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 2006. Вып. 7. С. 279.
- ²⁵ *Маяцкий М.* Некоторые подходы к проблеме визуальности в русской философии // *Логос.* 1995. № 6. С. 49.
- ²⁶ См.: *Раков В. П.* Бесформенность, точка и число в составе релятивистских стилей // *Малые жанры: теория и история.* Иваново, 2006.

-
- ²⁷ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 499.
- ²⁸ Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1990. С. 54.
- ²⁹ См.: Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 52.
- ³⁰ Лотман Ю. М. Письмо от 15 сент. 1971 г. // Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Переписка (1964 – 1993). М., 2008. С. 187-188.
- ³¹ Кузанский Николай. Простец об уме // Кузанский Николай. Соч.: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 38.
- ³² Бычков В. В. Код к художественному синтаксису культуры // Бычков В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. 2-я кн. М., 2008. С. 806.
- ³³ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001. С. 208.
- ³⁴ Честертон Г. К. Вечный человек / Пер. с англ. Н. Л. Трауберг. М., 2006. С. 59.
- ³⁵ См., напр.: Раков В. П. Стиль как чудо: Точка (Материалы к теме) // Филол. штудии. Сб. науч. тр. Иваново, 2002. Вып. 6.