

В. П. Раков

ПОЭТИКА НЕРАЗРЕШИМОСТЕЙ И ЕЁ МОРФОЛОГИЯ:
Опыт теоретической реконструкции

«Всё это грандиозно-страшно-
непонятно-удивительно и сказоч-
но».

Голосовкер Я. Э. Имагина-
тивный абсолют. М., 2012. С. 100.

Есть важное историко-культурное наблюдение А. В. Михайлова. Исследователь философского творчества М. Хайдеггера писал об одной из его лекций (1929 г.), где отмечалось: «Корни наук в их бытийном основании отмерли»¹. Отныне методология познания устранилась от «органицизма», этой своеобразной гарантии «природности» и целостности научных представлений о мире и человеке. Тут же А. В. Михайлов подчёркивает то обстоятельство, что «как раз опыт русской мысли (далеко ещё не усвоенный нами) показывает, что полнота осмысления бытия не была утрачена до конца, – отсюда столь незатруднённый и столь же естественный переход от философии к науке и технике (и обратно), какой мы наблюдаем в творчестве В. И. Вернадского и П. А. Флоренского»². Продолжим это суждение, обратив внимание не только на расширение спектра и «технического» инструментария исследований. Речь идёт о пополнении самого их концептуального языка, языка понятий и теоретических категорий. Новая лингвистика знания позволила увидеть предмет изучения – в его объёмности с включением в последнюю того элемента *тайны*, который является не столько плодом субъективных реакций, сколько выступает в качестве онтологической специфики сущего. Об этом настойчиво думал и много писал П. А. Флоренский, не пренебрегавший *непонятым* на пути ищущего разума, а, напротив, вовлекавший энигматическое в научную картину мира. Искусство и литература Серебряного века совершают, по видимости, рискованный и даже «безумный» прыжок в открыв-

шие сферы. Задача состояла в том, чтобы найти интеллектуальные ресурсы для нового восприятия реальности и понимания изменившейся парадигмы художественного творчества. Вслед за этим возникла необходимость в уяснении миметической стратегии и таких её элементов, которые рационализированными поэтиками не актуализировались и потому не относились к морфологической составности произведения. Наступило время, когда дотоле игнорируемое обрело свою очевидную значимость. Удивительным в этом процессе было то, что *периферийное* стало ценностью – в одном ряду с доминирующим. Убедительная иллюстрация к частому схождению времён в культуре! Анализируя суть произошедшего и обозначившегося в сознании поворота, прозорливый исследователь охарактеризовал его так: «<...> история заново собирается воедино, а всё неотмыслимое от неё временно преобразуется в своего рода пространственность; отступает на задний план развитие, предполагающее смену временных моментов и отживание одних, отодвигаемых в прошлое, наступление иных, имеющих над ними даже в чём-либо превосходство и большее право на существование, а на передний план выходит складывание всех этих временных моментов в своего рода единовременность»³.

Совершившийся поворот принёс с собою и многое из того, что покрылось было патиной забвения. Концепты, исчезнувшие из практики научного контекста, внезапно воскресли и наполнились живым и волнующим содержанием. Поэтологическая машинерия творчества усложнилась и дала сильный толчок развитию стилей и их конфигуративной специфики. Существенно и то, что учёный указал (в качестве креативного приобретения) на пространственность как типологическую черту литературы новой формации. Подчеркнём, что речь идёт не о «пространстве» Лессинга, которое, как и время, служит дифференцирующим признаком видов искусства. Не имеется в виду и «пространство» бахтинской теории хронотопа. А. В. Михайлова следует понимать с учётом идеи, выдвинутой «новой критикой», которая зафиксировала тенденцию литературы к опространствлению времени. У русского филолога эта идея приобретает более широкие – культурологические –

горизонты, позволяющие включить все историко-временные явления в координаты глобального масштаба, находя в каждом из них моменты не разъединяющие, а, напротив, объединяющие – в системе некоего субстанциального единства. Последнее же имеет вселенский характер. В топологически осмысленном бытии телá, вещи и человек даны не в хронологической разорванности, интервальности, а – «враз» (М. Цветаева), то есть в вечностном временном совпадении (у Михайлова сказано: «в своего рода единовременности»).

Для нас это положение является ключевым. Занимаясь теоретической реконструкцией релятивистской поэтики, мы обнаружили, что в основе её учения о стиле (и шире – творчества) залегает не какой-то из всех привычных, но иной – ярко выраженный принцип космичности. Согласно этому принципу, стилевое тело, подобно звёздному небосводу Левкиппа и Демокрита, состоит из вербальных единиц (или атомов) и их скоплений, разреженных «безднами» между теми и другими. С опорой на эту специфику мы предложили типологическую схему структурного устройства дискретно организованных стилей⁴. Но тут ещё далеко до исчерпания темы. Дискурс требует своего продолжения с позиций развивающегося языка науки. Поясним это замечание.

Изучая новую поэтику, мы обратились к имяславской традиции с её широко разработанной оноματοлогической теорией, где, наряду с прочим, представлено освещение концептов, без знания которых трудно обойтись. Применительно к нашей теме, это – категория имени (Логоса), меона и укона. Эстетическое высказывание релятивистского типа базировано на основе того, другого и третьего, взятых в содержательной и функциональной связности. Вопрос об их семантике – пожалуй, самый трудный из тех, что образуют проблемно-тематический ряд новой поэтики. Но здесь мы напомним лишь о содержании терминов, практически не встречающихся в литературоведческих штудиях. Один из них – «меон», который, как пишет исследователь, «не есть ни какое-либо качество, ни количество, ни форма, ни отношение, ни бы-

тие, ни устойчивость, ни движение. Он есть только по отношению ко всему этому, и именно *иное* по отношению ко всему этому»⁵. Что касается родственного этому понятия *укона*, то он представлен в той же модальности. Различие же заключается в том, что меон обладает качеством порождающего начала, тогда как *укон*, являющийся его низшей ступенью, выступает в виде «тёмной материи», рационально непостижимой. Однако было бы ошибкой полагать, что это – чистая негативность. Дело в том, что без *укона* невозможно никакое порождение и развитие. Поэтому нельзя думать, что в *уконическом* небытии абсолютизируются лишь стихии отрицательности, безмыслия и мглы. Ж. Делёз советовал в данной форме небытия узреть «бытие проблематичного, бытие задач и вопросов»⁶.

Прежде чем продвигаться далее, напомним, что а) меон и *укон* находятся не где-то в стороне и за границами стиля, а – в его составности и поэтому должны восприниматься в качестве морфологических элементов его структурного устройства. Не следует забывать и того, что б) стиль есть понятие космологическое: ведь в нём художник усматривает проекцию небесного свода, шире и точнее – вселенной в её безначальности и бесконечности. Это – пространственный, а не временной концепт. Форму своей реализации он находит на *странице*, которая для писателя открывается как «вотчина поэзии» (С. Малларме) и «несказуемый сказ» (А. Белый). Вопрос состоит в том, как «распаковывать» образы и смыслы (В. В. Налимов), таящиеся в глубинах меона. По М. Хайдеггеру, исток творчества располагается здесь, а начало произведения есть разверзание мглы и извлечение из неё художественной эйдетики.

В эпоху Серебряного века пришло понимание всей остроты проблемы. Теперь восприятие литературного творения не ограничивается рефлексией над внутренним миром произведения и его словесно-выразительной системой. Становится теоретической потребностью знать о динамической первопричине того, что создается. Термины *меон* и *укон* достаточно популярны в это время, вплоть до 1920-х годов, особенно в области философии имяслав-

ской традиции. Прерванность этого процесса на многие десятилетия не могла не замедлить ритма научного процесса, но всё же мысль о мёне и различных формах его присутствия в художественных стилях не умерла. В современном научном контексте она живёт в терминах *иное* и *инаковость*, причем с удержанием в них семантики космичности. Исследователи пишут о наличии в искусстве элементов *иного* как «вселенских сил творения и разрушения»⁷, что сопряжено «с переживанием своего рода трансцендентности»⁸. Сказано верно! Однако в литературоведении мы не знаем ни одного специального труда, где бы текст рассматривался с указанных позиций. Выскажем свои соображения по затронутой теме.

Начнем с того, что в классике эстетическое речение начинается со слова и им же завершается, что прямо говорит о грамматической гомогенности традиционных стилей. Новая поэтика предлагает иную – гетерогенную стратегию созидания. Освоив слово как опору творчества, она находит и другие его основания, включая их в свою составность. На вопрос о том, с чего начинается речение релятивистского типа, мы вынуждены ответить так: оно, собственно говоря, не имеет начала, равно как и завершения, то есть конца. Полемически настроенный читатель может возразить в том смысле, что эстетическое высказывание упомянутого традиционного плана также обладает подобным свойством *не кончатся*. Как писал В. В. Набоков, этим отличается интересная книга (как расширенное речение), по прочтении которой читатель живёт в резонансе её интеллектуального и чувственного содержания. Автор настоящей статьи уже имел случай комментировать подобные суждения⁹. И всё-таки здесь не будем лишним сказать следующее.

Как известно, художественное произведение обладает многосмысленностью или, иначе, внутренней формой с её практически не исчерпаемой семантикой. Но специфика такого рода, позволяя говорить о феномене *открытой формы*, реализуется в системе монолитного текста с его речевой сплочённостью или сплошностью. Границы текста здесь принципиально дают знать о себе в силу их резкой очерченности. Новая же поэтика не боится фак-

тора прерывности, напротив, она культивирует его с преследованием эстетических целей, одной из которых можно считать достижение эффекта *зрелищности* стиля, не однообразно и уплотнённо развёрнутого на странице, но – зигзагообразно разбросанного по всей её шири. При этом высказывание не озабочено тем, чтобы *быть в границах*, ведь у него нет ни начала, ни конца. Но позвольте: как это понимать? А так, что если в классике слово демонстрирует свою «незамкнутость, обращённость к другим словам»¹⁰, то в нашем случае оно развёрсто не только в лексический строй говорения и письма, а – в бездну, в дословесную пустоту, в то доразумное *иное*, что обымает художественную речь в зачине и финале. Это и есть реализация по-новому понимаемой открытости эстетического высказывания, его содержания и формы. Внутри же стилевого тела бездны или лакуны, разрезающие вербальные ряды, пронизывают его насквозь. Прибавьте сюда почти необъяснимые, точнее, вообще не поддающиеся рациональным обоснованиям, сгибы строк, их вихревые, выпуклые и вогнутые конфигурации, и вы поймёте, что никакая из существующих теоретических поэтик ничего внятного о таких моделях выразительности сказать ещё не успела.

Имея столь оригинальный тип письма, исследователь оказывается в ситуации, требующей специального комментария. В книге «Меон и стиль» мы предложили своё видение проблемы, прибегнув к осмыслению художественной речи с позиций современной физики, но, конечно же, не для того, чтобы методологически упразднить эстетическую специфику стилей, а лишь затем, чтобы вопрос о конструктивной основе высказываний ввести в поле интеллектуальной, выразимся так, вменяемости и возможных научных идентификаций. Мы сказали, что основой эстетических речений и стиля в целом является языковой квант. Это – минимальная единица речевой формы, обладающей способностью к разрастанию, охватывая при этом всё большие пространства *иного* – вплоть до областей укониического характера. Тут не следует забывать, что морфология кванта слагается из бесплотного *иного* и некой морфности, из слова и его отсутствия, то есть из лексического бытия и небы-

тия. Подобным же образом можно рассуждать и в тех случаях, когда речению предшествует отточие, состоящее из любого количества «теловидностей», как говаривал Прокл. Точка – вестник Логоса, представленного не вербальным, а всего лишь синтаксическим ресурсом, восходящим к языку геометрии. Множество точек есть чередование атомарностей и их небытия. Восприятие таких множеств и их топографии в модусе числовой эквивалентности содействует переключению даже хаосогенно данных «тел» в план их рационального постижения.

В текстах новой формации много загадочного и того, что поддаётся некоторому пониманию при условии активного обращения к помощи точных наук. Так, уяснение, что же есть языковой квант, невозможно без учёта проблемы каузальности при его образовании. Здесь надо, хотя бы в первом приближении, знать, что интересующее нас понятие корреспондирует с его физическим аналогом, в частности, в срезе того, что современная наука называет квантовым индетерминизмом и ведёт речь о непредсказуемости или непредрежённости поведения кванта в пространстве. В нашем случае имеется в виду поведение кванта в лингво-поэтологической среде стиля.¹¹ Скажем и о том, что в символическом обозначении речевого кванта принимает участие не только точка, но и линия – в её синтаксических разновидностях, таких, как тире и дефис.

Квант – частица (речи) и её волновая форма. Она программирует фигурность, изломы, сгибы и вообще криволинейную специфику стилей. Релятивистская поэтика предполагает их изучение не в отдельности элементов, а, напротив, в единстве, образуемом словом, его небытием, синтаксисом (правда, нередко используемым в а-грамматических целях) и уровнем собственно эстетическим¹². Какую-то часть анализа проблемы мы проделали в упомянутой книге, но здесь полезно его расширить.

Новая поэтика явилась прорывом в области методологии творчества, неся с собой прогностику не только оригинальных форм в художественной литературе, но и того, что получит своё воплощение в современных научных

и философских дискурсах. Последнее хорошо заметно в сочинениях Ж. Делёза и его соавтора Ф. Гваттари. Первым, что здесь бросается в глаза, следует назвать «органицизм» мировоззренческих принципов мыслителей, для которых изучаемая проблематика, какой бы она ни была по своим масштабам, залегает в космо-онтологическом контексте, точнее, в его пространственных координатах, тесня при этом значимость категории времени. Логизированный аппарат науки тут занимает далеко не главное место – при том предпочтении, которое отдаётся подлинно «органическому» восприятию понятий, дотоле относимых к числу абстрактных. Так, например, полагается, что концепты – это «что-то вроде кристаллов или самородков смысла – абсолютно пространственные формы»¹³. И эти кристаллы существуют не в однородной, а в гетерогенной среде, где в качестве функционального элемента выступает и *пустота*, не остающаяся не восчувствованной субъектом, понимающим, что «всё взаимосвязано на земле и в воздухе, и, сохраняясь само в себе <...>, сохраняет и пустоту, сохраняется в пустоте»¹⁴. Это – одно из ключевых теоретических положений авторов. Делёза интересовало это понятие, пересекающееся с терминами одной из первых его работ (1969 г.), именно, с «меоном» и «уконом»¹⁵. У нас нет возможности для подробного анализа инструментального языка философа. Скажем лишь о том, что необходимо знать из сферы, хотя бы частичных, сближений релятивистской поэтики и интенциональности дискурсивной практики.

Выше шла речь об открытой форме, получившей в новой поэтике смелое решение. Учитывая данное обстоятельство, не мешает заметить, что оптика дискурса Делёза в этом пункте совпадает с устройственным принципом релятивистских стилей, чья структура организована в ключе *развёрстости вовне*, отчего эстетическое высказывание напоминает некую *сеть* или «ткань из лоскутов»¹⁶, находящихся в режиме динамического взаимодействия. Мы подошли к ещё одному – немаловажному – понятию. Делёз так говорит об этом: «То, что Гваттари и я назовём ризомой, представляет собой всё тот же случай открытой системы»¹⁷.

Ризома – феномен сложный, его природа уклоняется от древовидной генеалогии, дихотомической логики и последовательной сплошности. Мало того, что она гетерогенна, но она не подчиняется и чему-то одному – идее, принципу, намеренно реализуемому заданию и т. п. Её структура – разрывна, морфологически множественна и потому обладает повышенной жизнеспособностью. «Ризома может быть разбита, разрушена в каком-либо месте, но она возобновляется, следуя той или иной своей линии, а также следуя другим линиям»¹⁸. В ранее опубликованных трудах мы показали, что стиль, например, прозы А. Белого манифестирован в виде космической атомарной множественности рассыпанных на странице лексем – как бы вне всякой их телеологической предуказанности. Этому же положению соответствует широко развиваемый в «Тысяче плато...» тезис о том, что «в противоположность централизованным (даже полицентрированным) системам с иерархической коммуникацией и предустановленными связями, ризома является ацентрированной, неиерархической <...> системой» (с. 38); она обладает кратковременной памятью или анти-памятью (см.: там же)¹⁹. *Беспамятность* ризомы (а память, как известно, – мать Муз) следует понимать в том смысле, что любой ризоматический пункт обладает качеством свободы или независимости от предыдущего, начального, от своего «Генерала» (опять метафорический язык мыслителя!). Не имея места для обширных рассуждений, обратим внимание на определённую логику и топологию ризомы. Авторы цитированного труда пишут по этому поводу следующее: «Любая ризома включает в себя линии сегментарности, согласно которым она ориентирована, територизована, организована, означена, атрибутирована и т. д.; но также и линии детерриторизации, по которым она непрестанно ускользает» (с. 16). Тут же сказано и о том, что, «в ризоме каждый раз образуется разрыв, когда линии сегментарности взрываются на линии ускользания, но и линия ускользания является частью ризомы. Такие линии без конца отсылают одни к другим» (там же).

На примерах художественных произведений А. Белого, В. Розанова и других писателей начала XX века нами показана достоверность и разрывов в структуре стилей, и сегментарность (= синтагматика) их текстов, и, наконец, наращивание линейности с её внезапным исчезновением – затем, чтобы вновь и вновь из укониического марева перейти в зону меона с его импульсом порождений. Реалистичной и плодотворной представляется мысль о том, что линия ускользания входит в составность ризомы. Эти и подобные явления нами были рассмотрены в связи с проблемой различий между меоном и укониом в топологических горизонтах нарративности. Таким образом, о *типах инаковостей* правомерно размышлять в системе ризоматической специфики стиля. И всё же литературовед, сталкиваясь с идеей «беспамятности» и бесцельности ризомы, не должен забывать о никогда не отменяемом свойстве телеологичности эстетической формы²⁰.

В заключение кратко скажем о проблеме, выражаемой в термине «между». Наука знает об опыте размышлений на эту тему М. Бахтина, М. Бубера, Г. Шпета и современных учёных, развивающих интеллектуально питательную традицию. В области поэтики и стилистики она нуждается в специальной разработке. Что же касается Делёза и его соавтора, то в их учении о ризоме данная проблема также нашла свою тематизацию. Здесь мы уклонимся от подробного изложения точки зрения мыслителей, обратив внимание лишь на первичный слой их суждений. Поскольку пространственный критерий в философии французских авторов выступает в качестве определяющего, то вполне естественно задаться вопросом, в каком топологическом пункте воплощается «вибрирующий регион интенсивностей» (с. 38). Делёз и Гваттари пишут, что «ризома состоит из плато», и оно располагается «всегда посреди – ни в начале, ни в конце» (там же). Тут всё охвачено ритмами становления, этого бесконечного процесса. В «Тысяче плато...» говорится о том, что «у линии становления нет ни начала, ни конца; ни отправления, ни прибытия <...> У линии становления есть только середина <...> Становление всегда в середине. Становление – не один и не два, и не отношение между двумя; оно

– промежуток, граница, линия ускользания или падения, перпендикулярная к двум» (с. 487).

Поэтолог, изучающий релятивистские стили, видит в этих цитатах такое содержание, которое продумывалось им ранее, когда ему довелось установить а) волнообразную, вибрирующую природу эстетического высказывания, б) его квантовую специфику, как и в) развёрстость вовне, г) достигнутую за счёт неизбежной разрывности речения, начиная с его малых форм и кончая стилем как эстетическим целым. Но где располагается *срединность* того и другого? Она находится в междуцарствии слова и не-слова, то есть ничтожности (меональности или инаковости), никак не обозначенной символически, знаковым образом; в других же случаях – слова и всё той же ничтожности, но маркированной линией²¹. Глубинное содержание такого высказывания гнездится в пространстве *между* составляющими его частями. Оно, следовательно, не сводится ни к вербальной массе, ни к собственно бездне, её обымающей. Речь идёт о чём-то третьем, далёком от логизированных идентификаций. Будет верным, если это «третье» мы отнесём к разряду «невыразимого», на чём базирован пафос релятивистской поэтики, которая ожидает читателя, «открывающего для себя в пространстве *между* существование аффективно-смысловой сферы»²². К сожалению, наши знания о ней находятся в зачаточном состоянии, несмотря на то, что мировая эстетика со времён романтизма зафиксировала этот феномен, определив его как характерную черту «трудной литературы» (Ф. Шлегель). Она и в самом деле такова. В эпоху Серебряного века одним из её признаков выступает принцип неопределённости, фундированный в самой структуре текста как единстве его (вербального) бытия и не-бытия, филологической реальности и её мнимости, словесной сплошности и дискретности, логосной ясности и семантической смутности или «ноологической туманности» (В. Н. Топоров), достоверности формы и её ускользания. Релятивистские стили – это «странный союз письма и не-письма»²³, что позволяет отнести их к так называемым неразрешимым структурам, обладающим скрытыми семантическими возможностями²⁴. Само

собой разумеется, что эстетические новообразования требуют дотоле не встречавшихся типов герменевтической практики, могущей справиться с задачами, стоящими перед наукой, которую отныне целесообразно именовать поэтикой неразрешимостей.

Имея дело со стилями новой формации, надо отдавать себе отчёт в том, что их морфология резко отличается от аналогичных форм классической традиции. Ведь тут перед исследователем предстают эстетические комплексы, в основу которых положен принцип гетерогенности, присущий нелинейным системам синергетического типа²⁵. Мы видим, что в самой их организации ярко проявляется тенденция к совмещению несовместимого: морфного и бесплотного, словесного бытия и небытия, сплошного и дискретного, монолитного и разрывного. И всё это подлежит теоретико-аналитическому описанию. Однако тут легко соскользнуть на своеобразную лестницу соблазнов и реконструировать картину стилей в системе научного языка, отдалённого от семиозиса литературоведения и эстетики. Само по себе это было бы интересно: с позиций квантовой физики тут что-то проясняется и имеет немаловажную значимость для наших штудий, но в ранее опубликованных работах мы осуществили подобный экскурс в область точных наук, показав его эвристическую эффективность. Поэтому здесь нам не хотелось бы впадать в отступление, уводящие от целеполагания данной статьи. Продолжая, обратимся к традиции, служащей источником телеологических структур, о которых мы ведём речь.

Как известно, Ф. Ницше – создатель весьма своеобразной философии. Но он же предложил такую модель текста, которую один из знатоков проблемы отнёс к «палеонтологии мысли», живущей по законам «неожиданной инсценировки», «поверх логических норм и запретов», подчиняясь – обратим на это особое внимание! – «неписаным канонам какой-то диковинной хореографии»²⁶. Именно за счёт её гипостазированного потенциала Ницше дерзает соревноваться с Гёте, полагая, что в этом пункте он гарантирует себе творческий успех. В письме к одному из своих друзей мыслитель обращается с та-

кими словами: «Прочти Гёте после какой-либо страницы моей книги – и ты почувствуешь, что та "волнообразность", которая была свойственна Гёте, как живописцу, не осталась чуждой и художнику языка. Я превосхожу его более строгой, более мужественной линией <...> Мой стиль – *танец*; игра симметрии всякого рода и в то же время перескоки и высмеивание этих симметрий – вплоть до выбора гласных»²⁷.

Эта танцующая свобода текста – неустрашимый принцип творчества писателей новой парадигмы. В русской литературе нет необходимости в скрупулёзных поисках нужных примеров: проза символистов, поэзия футуристического стиля и произведения художников, дистанцированных от направленных пристрастий, говорят сами за себя. Но если уж мы заговорили о хореографичности текста, то при системном восприятии последнего имеются все основания для отнесения его к типу неравновесных структур с их процессуально-динамическими перепадами, внезапными обрывами в пустоту – с последующим превращением в вихревое движение, исходящее из точки, переходящей в линию – то прямую, то зигзагообразную и при этом готовую к исчезновению (или «ускользанию»). Нельзя сказать, что для литературоведов это – новость, однако отметить, что филологи не испытывают восторга от должествующего углубленного изучения данной темы, – стоит. Установившийся термин «орнаментальность», кажется, не выражает объемного содержания проблемы. Мы полагаем, что целесообразно вести речь о *геометризме*, в формах которого воплощается не только эстетизм стилей, но и характер жизненного поведения их творцов, что наблюдается, например, у А. Белого, поэтика которого – хореографична и в каких-то моментах совпадает с манерой его экзистенциального поведения. Современники, хорошо знавшие участников творческих сообществ, отмечали, что автор «Петербурга» появлялся в собраниях – необычно. «Он не просто входил в помещение, а как-то по-особому ныряя головой и плечами, не то влетал, не то врвался, не то втанцовывал в него»²⁸. Непривычны и памятливы были жесты Белого, то наступающего на собеседника с «широко развёрстанными и опущенными книзу

руками, то отступающего в глубину комнаты с каким-то балетным приседанием»²⁹. Очевидно, что в гуманитарных науках назрела необходимость более заинтересованного, чем ныне, отношения исследователей к проблеме скрытой или эксплицитно выраженной идее «диаграмматического миметизма» текстовых и поведенческих структур, знаменующих, кажется, бесспорный факт «всеобщей соотнесённости <...> видимого разнообразия форм мира – при всей их несводимости друг к другу»³⁰.

Это замечание о «всеобщей соотнесённости...» следует понимать в тесной его связности с космологической спецификой новых стилей. В наших работах названная сторона проблемы освещалась неоднократно – с вовлечением в контекст исследования произведений А. Белого, М. Цветаевой, В. Каменского и других представителей Серебряного века. Автор «Опавших листьев» создал оригинальную теорию творчества. По его суждению, каждый человек является носителем стиля как явления космического, отступление от которого чревато выпадением из живого процесса мироздания. Изучение онтологических основ поэтики упомянутых художников не терпит отлагательства. Труды на эту тему, хотя и немногочисленные, уже имеются (см., например, высококлассную статью: *Фатеев В.А. Стиль // Розановская энциклопедия / Сост. и гл. ред. А. Н. Николюкин. М., 2008. Стб. 2164 – 2171*). И всё же к настоящему времени недостаточно осознана структурная энергия и векторность стиля в его миметическом срезе. Суть устройства эстетического высказывания, превалирующего в описываемом типе поэтики, состоит в том, что в принятой здесь системе *означивания* и *изображения* «человека» последний предстаёт иным, нежели в литературе классической традиции. Теперь этот образ оказывается погружённым в *космо-онтологическую* среду с её не только вербальным, но и внеязыковым, семантически темнотным содержанием. Поэтика неразрешимостей сочетает в себе эти противоположности, извлекая для себя подлинно эстетический эффект: пластически явленному тут придаётся загадочность, в то же время вербальная эйдология и её

смысловая энергия проясняет *мглистое*, приводя, таким образом, тьму и свет в состояние гармонии³¹.

Мы проявили бы легкомыслие, если бы прошли мимо одного, весьма существенного, качества исследуемой поэтики. Речь идёт о принципе *случайности*, на котором базируется дискретная словесная масса стиля, вбирающая в себя момент иррационального. Уже в наше время об этом будет сказано как о морфологическом смещении «почти наугад», как о «письме вместе с бредом», где «расстроенное, расчленённое "слово" преобразуется и бесконечно связывается с самим собой»³². Конечно же, тут не обойтись без упоминания имени Ст. Малларме, впервые в литературной практике обратившегося к уяснению роли топографических особенностей текста, что, собственно, и дало толчок для сомнений в абсолютизации пространственной конвенциональности художественной речи и её традиционной композиции на поверхности *страницы*, этой «вотчины поэзии» (выражение Малларме)³³.

Структурной трансформации подверглись не только поэтологические основы творчества, но и сам его дух и комплекс эстетических реакций художника. Если в классике самочувствие и целеполагающие стратегии писателя определялись регулятивной значимостью социально-исторической реальности и своеобразной магией её архетипного слоя, как и суперпозициями властных дискурсов культуры, то в наступившей фазе развития всё это теряет свою энергию. Оковы лингво-поэтологических табу пали. Каузальным фактором произошедшего стал новый тип имажинации, отдавший предпочтение глубинным, безосновным и потому загадочным силам, питающим воображение как движителя искусства, литературы и науки³⁴. С этого рубежа начинается новая эпоха или, если угодно, эон в истории культуры. В настоящее время данное явление именуется как модернизм, хронологические границы которого в этой статье мы переступать не можем.

Итак, выше нами эскизно воссоздан облик новых стилей. В своё время нами же было подчеркнуто, что в моментах *зияний*, свойственных эстетическим высказываниям, мы усматриваем присутствие *первообраза*, который

имеет не предметно-словесное, но лишь апофатически данное бытие. Теперь же нас интересует вопрос: обладает ли первообраз энергией, благодаря которой стиль обретает качественную специфику – в модусе именно символической формы? Вопрос – не из лёгких и вряд ли предполагающий исчерпывающий ответ, но всё же ясно, что зияющее небытие в структуре есть не что иное, как эйдос в телесе литературного творения. Логос же, представленный в виде лексической массы, оказывается объятый эйдетикой, придавая ей признаки *паттерна*. Развёртывающаяся процессуальность текста – случайна и импровизационна. Она освобождена от диктата «чувственного», денотативного слова, ставшего, по выражению Э. Кассирера, «эфирным» и потому отдалённым как от мифологической, то есть вещественной своей природности, так и от классической, поэтологически строгой, риторичности. Оно ушло из-под власти какой-либо предуказанности. Писатель, одарённый правом на такую свободу, подчиняется лишь одному – именно, имагинативным импульсам, не страшась погрузиться в безграничье виртуальности. Поэтому-то В. Розанов, например, записывает 4 марта 1914 года («Мимолётное»): «Литература не есть ли что-то, что только "кажется"...

?

Может быть».

Эта сильная и настойчивая интенция в сторону имагинативных энергий в литературе Серебряного века ещё не нашла должного понимания у исследователей, тем не менее, уже сейчас в критических статьях можно натолкнуться на дельные замечания по поводу стиля, например, того же Розанова. Отмечается, что его «Уединённое» – «это проза, написанная не на разговорном, а – как когда-то, в начале 1920-х годов, обозначил Евгений Замятин – на «мысленном языке», с его динамичностью и краткостью, откровенностью и открытостью»³⁵.

«Мысленный язык» – это и есть манифестация имагинативности, в чистом виде заявившей о себе в начале XX века. Но что мы как филологи знаем о ней? Очень мало и потому, вслед за Я. Э. Голосовкером, относим её к

числу «эстетических энигм», разгадать которые нам предстоит в будущем. Хотя бы первичное освоение проблемы требует энтузиастического порыва. Сказано же Гераклитом: «Не чая нечаянного, не выследишь неисследимого и недоступного»³⁶

Примечания

¹ Михайлов А. В. Вместо введения // Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А. В. М., 2008. С. 36.

² Там же. Далее ученый считает необходимым прямо сказать о переосмыслении проблемы, получившей у Хайдеггера значимость одной из самых существенных в историко-культурном бытии. Немецкий философ понимал, что в жизни «устанавливается всеобщая взаимосвязь самых отдалённых (в традиционном понимании) вещей: всё к одному! Именно Хайдеггер выявил то, что можно назвать упорядоченностью всего существующего в культурном горизонте человечества» (с. 36-37).

³ Михайлов А. В. Литературоведение и проблемы истории науки. Статья первая // Филол. науки. 1994. № 3. С. 4.

⁴ См.: Раков В. П. Меон и стиль. Монография. Иваново-Шуя, 2010. С. 328-336.

⁵ Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1990. С. 54.

⁶ Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с франц. СПб., 1998. С. 324.

⁷ Якимович А. К. Полёты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930 – 1990. М., 2009. С. 225.

⁸ Там же. С. 227.

⁹ См.: Раков В. П. Филология и культура. Иваново, 2003. С. 212.

¹⁰ Кожевникова Н. А. Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 98.

¹¹ См.: Гриб А. А. Квантовый индетерминизм и свобода воли // Наука и вера в диалоге. П. Тейяр де Шарден и П. Флоренский. СПб., 2007. С. 78.

¹² Это – трудная задача. Наш очерк – всего лишь подступ к ней. Об актуальности рассмотрения знаков препинания в функциональном взаимодействии с ноуменально-феноменологическим миром творчества см.: *Соболевская Е. К.* Искусство – художник – жизнь: неизбежность противоречий и пути примирений. Одесса, 2010.

¹³ Зенкин С. Послесловие переводчика // Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Пер. с франц. М., 2009. С. 255.

¹⁴ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 191.

¹⁵ См.: Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с франц. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. СПб., 1998. С. 322 – 324.

¹⁶ Подробнее см.: *Свирский Я.* На пути к «сложностному» мышлению // Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц. Екатеринбург, 2010. С. 881. Замечание, которое здесь не будем лишним, мы сформулировали бы следующим образом: *сетевая* организация художественного текста – не только признак релятивистской поэтики, исходящей из допущения принципа дискретности эстетического высказывания, но и свойство монолитных стилей, где речение строится на основе его лексической сплошности. Такая речевая формация обходится без лакун и намеренно инспирируемых пустот. Один из знатоков литературы Серебряного века пишет, что «целостность мира и всеобщая взаимосвязь сущего находит выражение у Хлебникова в образе космической *сети*, ячейками которой становятся части мироздания: звёзды, люди, камни, растения <...> По воспоминаниям Д. Козлова, Хлебников отводил поэту роль "медиума эпохи", который, подобно радиоприёмнику, принимает и отображает идеи, чувства, волевые волны человечества» [см.: *Козлов Д.* Новое о Велимире Хлебникове // Красная Новь. 1927. № 8. С. 179. – В. Р.] (*Гарбуз А. В.* Молния, бабочка и волна в сети мифопоэтической логики // Творчество В. Хлебникова и русская литература. Астрахань, 2005. С. 214).

¹⁷ *Делёз Ж.* Переговоры (1872 – 1990). СПб., 2004. С. 49.

¹⁸ *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато... С. 16. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

¹⁹ Здесь необходимо отметить и то обстоятельство, что современная физико-химическая картина мира непредставима вне принципа неопределённости, теории бифуркаций и траектории эволюционного развития. Неоднозначность последнего, а также динамическая ветвистость систем заставляет, по словам академика Н. Н. Моисеева, говорить, что «в такой ситуации происходит потеря системной памяти. В пределе можно представить себе процессы развития системы, состояние которой в каждый момент времени является бифуркационным» (*Моисеев Н. Н.* Проблема возникновения системных свойств // Вопр. филос. 1992. № 11. С. 30-31).

²⁰ В науке о литературе проблема телеологичности релятивистских стилей с их ризомной организацией и открытостью формы даже не поставлена. Своеобразной теоретической интродукцией к этой теме могут служить суждения мыслителя, внёсшего, как и С. Л. Франк, заметный вклад в исследование феномена трансфинитности. У Б. П. Вышеславцева читаем: «Только бесконечность есть полнота, законченность, совершенство. И всякое совершенное целое, *integrum* (напр[имер], художественное произведение, в котором, по слову Аристотеля, нельзя ничего прибавить и убавить) есть всеединство, или актуальная бесконечность» (*Вышеславцев Б. П.* Этика преображённого Эроса: Проблемы Закона и Благодарности // Вышеславцев Б. П. Кризис индустриальной культуры. Избр. соч. М., 2006. С. 183).

²¹ ...или отточием, которое, по выражению М. Бланшо, является следом незримо прочерченной черты (см.: *Бланшо М.* Ницше и фрагментарное письмо // Новое литер. обозр. 2003. № 61. С. 29).

²² *Зинченко В. П.* Психология на качелях между душой и телом // Психология телесности между душой и телом / Ред.-сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. М., 2007. С. 25.

²³ *Керимов Т. Х.* Неразрешимости. М., 2007. С. 216.

²⁴ См.: там же. С. 3. ... изучение которых позволит продвинуться не только в деле понимания формальной специфики новой поэтики, но и откроет пути к её содержательному, историко-культурному, собственно лингвистическому и эстетическому истолкованию. Скажем больше: к проникновению в такие её слои, которые прямо связаны с ментальными особенностями как творческих индивидуальностей писателей, так и русского народа в целом. И тут одну из существенных ролей должна сыграть филология с её огромным научным потенциалом, куда входит инструментально и герменевтически развитая мифопоэтика, философия имени и, что применительно к нашей теме принципиально необходимо подчеркнуть, – синтаксис. В ранее опубликованных трудах мы проделали работу по установлению морфологии новых стилей, выделив признаки их без-начальности и бесконечности, а также без-основности. Естественно, что эти характеристики трудно представить вне их связи с меональными и уконическими аспектами эстетической выразительности. Напомним, что в систему наших наблюдений входит и то, что в специальной литературе обозначается термином «между». Мы обращали внимание на это *между* как на *бездны* (выражение М. Цветаевой), разверзающиеся среди лексического, традиционно сплошного, ряда и на их трансформацию в до- и посттекстовом (постсловесном) пространстве. Там же была дана их интерпретация с точки зрения *вероятностной* семантики. Дело в том, что упомянутые *бездны*, эти формы ничтожности, будучи в неотъемлемой связности с контекстной целостностью высказываний, несут в себе не какое-то одно, подобное западному *nihil*, содержание, о чём, наряду с прочим, написал В. М. Крюков в статье, замечательной по глубине и точности анализа творчества автора «Опавших листьев» (см.: Крюков В. М. Вокруг России: синтаксис Василия Розанова // Вопр. филос. 1994. № 11. С. 63 – 80. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках). *Между* – пустота, насыщенная бессознательным переживанием русской «межумочности», того, что составляет зону той самой интенсивности, о которой говорилось выше. Автор анализирует *имена* как строительные и опорные элементы стиля Розанова, взятые в их генетических, то есть по рождению, истоках. В этом признавался сам писатель – особенно в тех творческих ситуациях, где им разрабатывались проблемы русскости – и в бытии (в быте), и в духовной жизни, в которой он не мыслил себя вне слова и буквально эстетического к нему отношения. В. М. Крюков пишет по этому поводу: «Филология в основе своей – фило-логия, "любовь к слову", или словесность, слившаяся с эротическим началом, фило-логия русской идеи [у Розанова] обнажает общую прародину логоса и эроса – их общее "межкорневое пространство"» (с. 76). В терминах французских исследователей, это – «меж-бытие», «*интермеццо*» (Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато... С. 44). Цитата из указанного сочинения совсем не говорит о заимствовании Крюковым суждений авторов, но указывает на адекватность его мысли самому предмету размышлений. Моменты же совпадения дискурсивных логик – явление в истории науки весьма частое. Отдадим должное тому, что философия и эстетика стиля Розанова осмысляются учёным в единстве с архетипической спецификой национальной культуры, а также в тесной сопряжённости с её логосными и синтаксическими моментами. Бытие и небытие, хаос и гармония, жизнь и смерть, мужское и женское как метафизическое выражение русского духа, конечное и бесконечное и многое другое из арсенала мифопоэтики находит в излагаемой работе своё филологическое преломление. Тонких наблюдений достаиваются не только имена, фигурирующие в текстах Розанова, но и *предлоги*, которые *предстоят* перед ними. Во многих случаях они придают эстетическим высказываниям неожиданное и не унифицируемое значение и смыслы (см.: с. 76).

В свое время мы писали о регулятивных функциях не только имен, но и синтаксических символов в общем строе стиля художника. Речь шла, в частности, о пред- и пост-, а также срединных текстовых зонах, охваченных многоточиями. Это, как было определено, *мнимые*, но содержательные области высказываний. У Крюкова имеются свои соображения на этот счёт. Он пишет о том, что «культурная значимость многоточия на фоне ло-

гоцентрического мира состоит в неограниченности данного знака. Многоточие не поддается всеохватывающему редукционизму фаллоса-логоса <...> Слово «многоточие» – не существующего в природе среднего рода; «промежность», им обозначаемая, – это что-то предвечное, как бы предвосхищающее разделение на мужскую и женскую сексуальность» (с. 78). Так, по крайней мере, обстоит дело в текстах Розанова. Правда, мы приобрели бы сюда формально-смысловые функции и другого синтаксического знака – линии (тире и дефиса). В аспекте фигурной специфики новых стилей, их извивно-иррационального устройства многоточиям, тире и дефисам принадлежит существенная роль. Так называемые мнимые сегменты художественной речи требуют специальных методов изучения. В цитируемой статье показана эффективность одного из них с упором на культурологическую доминанту анализа мышления и стиля Розанова. Но поскольку в русской ментальности сохраняется память об эллинских истоках, то мы сочли необходимым сформулировать гипотезу о «следах» платонизма в самой организационной структуре стилей, отметив, что «бездны», вакуум в дотолле монолитных речевых образованиях, то есть их лакунарность, а также «пустота», окружающая вербальные массы – в пунктах зачина и финала речений, есть не что иное, как *первообраз*, словесно не являемый, но присутствующий в составности стиля. Это – апофатическая форма реализации *невыразимого*. Таким образом, новая поэтика охватывает не только то, что доступно логосным средствам манифестации, но и то, что залегает в сфере её эйдетики. В последнее время наблюдается интерес к данной проблеме и пишется о факте присутствия «немой речи», почему и формулируется тезис: «Всякая речь речится на фоне невысказанного» (*Гиренок Ф.* Абсурд и речь. Антропология воображаемого. М., 2012. С. 226). Но вернемся к статье Крюкова, обратившись к его суждениям о кавычках, которые в наших трудах не были предметом специального исследования. Соображения автора излагаемой работы могут содействовать прояснению такой темы, как определённость/неопределённость в структуре художественного стиля или соотношение меональных и семантически вменяемых аспектов выразительной формы. Крюков пишет, что «кавычки и многоточия представляют что-то вроде полемической оппозиции друг к другу. В отличие от многоточия, кавычки содержат прямое указание на определённое значение, будучи его внешней границей. Обозначая собой не тот или иной смысл, а само "трение" смысла о бессмыслицу, они воплощают фаллическую твердость логоса. В целом, всякое метафизическое намерение мысли равнозначно явному или скрытому закавычиванию первоначального текста культуры. Кавычки можно назвать бытийными опорами идей в хаосе несуществования. Эти знаки всегда заключают в себе какую-то "суть" » (с. 78).

Аннотированное нами сочинение обладает многими ценными качествами, но одно из них превосходит все остальные. Автор представил исследование, где мельчайшие элементы графики текста осмыслены не в системе традиционной лексико-синтаксической функциональности и не в координатах лингвистической поэтики с её привязанностью к идее топологической сплошности высказывания и педантической зауженности семантического содержания словесных единиц. Напротив, Крюков видит в точке (многоточии) и кавычках не что иное, как формы Логоса в его противостоянии и взаимодействии с меоном, с иррациональным контекстом, объемлющим и пронизывающим эстетическое речение. Без обращения к культурологическим и философским предпосылкам творчества Розанова сделать это было бы невозможно.

²⁵ См.: Орлова Э. А. Синергетические идеи в изучении социокультурной микродинамики // Культура и искусство. 2012. № 4 (10). С. 19 – 20.

²⁶ Свасьян К. А. Фридрих Ницше: мученик познания // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 26.

²⁷ Цит. по: *Свасьян К. А.* Примечания // Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 771. См. также: *Раков В. П.* Герменевтика мифа и танца // *Культура и искусство*. 2012. № 4(10). С. 87 – 88.

²⁸ *Степун Ф.* Памяти Андрея Белого // *Воспоминания об Андрее Белом*. М., 1995. С. 174.

²⁹ *Там же*. С. 176.

³⁰ *Ямпольский М.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 291.

³¹ Для расширения представлений об указанном процессе укажем на превосходное исследование. См.: *Ямпольский М.* «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределённости. М., 2010.

³² *Деррида Ж.* Диссеминация / Пер. с франц. Д. Кралечкина. Екатеринбург, 2007. С. 578.

³³ Подробнее см.: *Раков В. П.* «Страница» в онтологии стиля // *Ословесненный космос: культурологический сборник*. Иваново-Шуя, 2010. С. 128 – 148.

³⁴ *Голосовкер Я. Э.* Имагинативный абсолют. М., 2012. Естественно, что демиургом этого процесса была творческая личность особого психотипа. Ныне, когда некоторые специалисты-филологи испытывают чувство искушения идеей «смерти автора», как раз заявляет о себе необходимость изучения его феномена – в системе усложнённых поэтологических форм. Актуальность этой проблемы очевидна, равно как и методологические трудности её исследовательского осуществления.

³⁵ *Дядичев В.* Ремонт мостовой на улице Розанова // *Литер. газета*. 31. VII – 6. IX. 2011. № 34 (6335).

³⁶ *Гераклит* // *Фрагменты ранних греческих философов*. Часть 1. М., 1989. С. 193.

Раков Валерий Петрович – доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Статья посвящена описанию и теоретическому анализу основных морфологических ингредиентов новой поэтики, утвердившейся в литературе Серебряного века. Автор исследует миметические принципы этого феномена, в том числе и его имагинативную специфику. В работе подчёркивается актуальность изучаемой проблематики.