

В. П. Раков

"ПОНЯТНОЕ/НЕПОНЯТНОЕ" В СОСТАВЕ СТИЛЯ

1. *О терминах.* Филологи знают, что тексты с наплывами смысловых туманностей включаются авторами в их философские и художественные произведения. Но причины, вызывающие такие решения, не вполне ясны. Спорны и мнения комментаторов по этому поводу. Когда, например, пишут о Гераклите, высказывают разные версии возникновения в его речениях не совсем понятных мест. Цицерон утверждал, что мыслитель вводил их в свои писания намеренно¹, другие полагают, что исчезновение смысловой определенности текстов связано с общей спецификой художественного и философского творчества. Климент Александрийский указывает: "И мы найдем тьмы и тьмы загадочных речений философов, поскольку даже целые книги выражают смысл, вложенный в них сочинителем, в прикровенном виде, как, например, книга Гераклита "О природе", за что он и получил прозвище "Темный" (с. 279).

С позиций исследователя литературных стилей, семантически неясное и зыбкое – это содержание, не нашедшее отчетливого вербализованного воплощения, но, тем не менее, насыщенное некими смыслами. На терминологическом языке А. Ф. Лосева, размышлявшего над проблемой эйдоса в его отношениях к "пустой форме" и "слепому виду" сущности, эта мысль формулируется так: "...гилетическое необходимо предполагает скрытый эйдос"². Иначе говоря, всякая бесформенность смысла чревата его ясностью, то есть эйдетичностью, но "в аспекте гилетического"³. В подобных случаях подлинно творческой задачей исследователя может считаться не педантическая фиксация темнот стиля, а их восприятие в модусе потенциального смысла. Знаменателен рассказ Диогена Лаэртского, у которого читаем: "Говорят, Еврипид дал ему (Сократу. – В. Р.) сочинение Гераклита и спросил его мнение, он ответил: "Что я понял – прекрасно; чего не понял, наверно, тоже; только, право, для такой книги нужно быть делосским ныряльщиком"⁴.

То, что оказалось непонятым, Сократом не отвергнуто, но поставлено в один ряд с понятым и прекрасным. Однако семантически темнотное требует рассмотрения не с поверхности, а из глубины текста. То, что неясно, – гилетично, но вовсе не бессодержательно. Именно оно-то и вызывает к вниманию мудреца и его интеллектуальному усилию.

В наших работах весьма часто встречается другой термин – "меон", который нельзя путать с "гиле"⁵. Они отличаются в своем значении тем, что гиле – морфно, хотя и несет в себе некую смысловую неопределенность, тогда как меон вообще стремится к тому, чтобы в его пределах "одно" и "все" были доведены до полной неразличимости. Это значит, что с данным словом у нас связаны представления о хаосогенном состоянии того явления, в котором обнаруживается элемент меонального. В литературном творчестве, развивавшемся в лоне традиционно-классической парадигмы, это сигнализируется поведенческой дисгармонией героев произведений, а также картинами натурализма, порою – откровенного, что противоречит поэтике и эстетике, сформированных в "резонансе"⁶ риторического слова с его единством знания, красоты и морали⁷. Но это не колеблет общих устоев искусства. Ни у Данте, ни у Бокаччо и Петрарки мы не видим деформации стиля, чья целостность и риторико-моралистический пафос не только сохраняются, но и служат регулятивным фактором творчества. Стили такого типа современная наука именуется "монолитными"⁸. В литературе же неклассической парадигмы осуществляется пересмотр самого устройства стиля. Прежде всего речь идет о разрушении лексической сплоченности эстетического высказывания, его сплошности, деформации синтаксиса и строгого оптического геометризма текста. Эти структурные реформации призваны к тому, чтобы уплотнить семантическое и сенсорное содержание стиля, насыщая его стихией "невыразимого". На языке филологии это означает, что в составе эстетического речения, кроме его вербальных компонентов, большая роль принадлежит тому, что словесно не манифестируется, но присутствует в смысловом и сенсорном поле дискурса. Конечно же, с такой художественно-речевой моделью не может не сопрягаться идея эзотеричности текста и его затрудненного

понимания. Более того, даже непонимания. Однако парадоксальная правда заключается в том, что невербальная сфера высказывания направлена на строительство семантики стиля и ее эмоциональных коннотаций. Немецкие мыслители и писатели-романтики были первыми, кто подверг проблему "непонятного" теоретическому исследованию. Особая заслуга в этом – у Фр. Шлегеля⁹. Для уточнения скажем, что лакуны меонального в тексте организуются при помощи знаков препинания, являющихся методологическим инструментом, который используется художником и при освоении "пустого" до-текстового, а также пост-текстового пространства, втягиваемого в непосредственно логосный состав стиля.

Степень "непонятности" у меонального значительно бóльшая, нежели у гилетического, хотя бы потому, что последнее – морфно и структурно, тогда как первое – всего лишь символ до-формного бытия стиля.

Синтаксические средства (в частности, отточия и тире), разрывающие сплошность текста, предваряющие его или находящиеся за пределами лексически сбывшегося высказывания, обладают креативной энергией, которая, впрочем, несоизмерима с общей содержательностью стиля – даже и в том случае, если он развернут в формах вышеупомянутой прикровенности. П. А. Флоренский, проявлявший живой интерес к неклассическим формам литературы, писал, что "эти точки и черточки..., пачкающие бумагу, – наименьшая степень воплощенности" содержания и "почти не отличаются от чисто словесного ничто"¹⁰. Тем не менее, они содействуют интенсификации художественной семантики, переводя ее в план энигматического и неисповедимого.

2. *Стиль в аспекте гилетического.* Элементы гиле и меона в рационально-упорядоченной структуре стиля – характерная черта поэтики Серебряного века. И в этом мы видим проявление синтеза традиционного, то есть риторико-классического слова, и новых методологий в обращении с ним. И хотя литература стремилась "за пределы чисто вербальной выразительности"¹¹, она, естественно, не могла отказаться от своего прошлого как основы развития. Поэтические тексты с известной долей семантической темнотности преподносятся в

формах привычной строфики, но с нарушением логической полноты высказывания. Таковы произведения М. Цветаевой. В цикле "Ученик" заключительное, седьмое, стихотворение, состоящее из трех катренов, полностью безглагольно; его лексика – существительные и прилагательные, между ними – лакуны меона, вторгающегося в сплошность речи, что выражено с помощью тире¹². Вот пример последнего четверостишия, по своей структуре родственного остальным:

По волнам – лютым и вздутым,
 Под лучом – гневным и древним,
 Сапожком – робким и кротким –
 За плащом – лгущим и лгущим...¹³

Как и все стихотворение, строфа – энигматична, но элементы гилетического дозированы: они даны в той мере, какая необходима для обозначения мистической ауры, характерной для цикла. Все строки – морфны и грамматически хорошо структурированы. Это – классика. Однако в целом произведение исполнено в совершенно ином ключе. С позиций традиционной поэтики, в тексте, точнее, в самой его организации, есть то, что может показаться необоснованным, в первую очередь, в области графики. В самом деле, зачем каждую из строк с инверсионным строением эстетического высказывания поэт разрывает знаком тире? Зачем, далее, Цветаева отказывается от такой, например, модели поэтической речи:

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

Ведь эта модель в своем лексическом строе не вступает в противоречие с синтаксическим оформлением. Все тут грамматически корректно, тогда как (и на это мы только что указали) избранный поэтом вариант имеет признаки иррациональности. Для большей наглядности сказанного запишем последние два стиха в одну строку:

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

Бросается в глаза сквозная пронзенность лексического ряда знаком разрывности. Искать грамматическую аргументацию здесь не приходится. Ясно

только, что логосные единицы (слова) чередуются с речевым ничто, то есть с "провалами" текста, или, как их называла Цветаева, "безднами", которые часто бывают "резче и весче слов" (4, 497). Эти лакуны углубляют смысл морфного, однако они же и затемняют его. Растягивая дискурс, делая его прерывистым, они не дают уже возникшей лексической системе обрести монолитность и стать воплощенным эйдосом. Разрывы – знаки доструктурного бытия стиля, его потенциальная, а не свершившаяся реальность. Дискретность размыкает художественную речь в просторность меона, выступающего в качестве источника и причины гилетического, то есть семантически темнотного содержания. Впрочем, и логосный свет берет свое начало из этой же глубины.

3. *Меон и стиль.* Данное обстоятельство вносит принципиальные уточнения в само понятие стиля. Классическая поэтика мыслила эту категорию как целостное и вербально завершенное воплощение идеи произведения. Стиль имманентен и герметичен, его признаки не выходят за границы слова как строительного материала – даже и тогда, когда мы имеем дело со смысловой безграничностью эстетического высказывания. Г. Г. Шпет, чье научное мышление соответствовало традиционной поэтологической парадигме, писал: "Объективность... произведения исчерпывается им самим. И мы остаемся в нем, как бы глубоко мы в него не проникли, как бы богатым ни оказалось его содержание, которое не с первого взгляда было усмотрено в *данном*, а лишь медленно и постепенно раскрывалось в интерпретирующем анализе самой данности, как бы, словом, ни раздвигались пределы объективного смыслового контекста данности. Принцип – раздвижение пределов, а не выход за них"¹⁴.

Ученым сформулированы основополагающие максимы двух поэтик – риторико-классической и, как мы ее назвали, релятивистской¹⁵. В первой авторитет слова абсолютизируется: все, что вербально не запечатлено, просто не существует. Понятие стиля исходит из слова и к нему же возвращается. Во втором случае слово низводится с высот непререкаемой власти; художник, имея дело с ним, апеллирует к стихии, из пучины которой оно и явилось. Теперь уяснено, что творчество, расширяя семантику слова, может обогащаться и за счет освое-

ния того, что лежит вне логосности, за ее границами, в пределах чувственной доразумности. Поэтому стиль обязан овладеть ею и вовлечь *невыговариваемое* в свою структуру. О *невнятице* как основе поэзии говорят не только мастера стихотворной речи, но и их собратья-прозаики. То, что не вошло в световую структуру слова, непонятно, но восчувствовано в виде психологически актуального. Оно не знает, что́ есть оно, но заявляет о себе тем, что оно *есть*. Это – пред-слово и это – пост-слово в бесформенности эмоционального, нервно-пронзительного продолжения ранее сбывшегося текста. Наглядным примером такого дискурса может служить орнаментальная или графическая проза, в которой с дотоле невиданной в русской литературе широтой и смелостью демонтируется сплошность эстетического высказывания. На фоне монолитных стилей оптико-геометрическое своеобразие художественной речи писателей символистского и иных направлений представляется уникальным. Мы располагаем возможностью лишь кратко сказать о прозе А. Белого. Его стиль Ф. Степун именуется "конфигурацией" волн"¹⁶. В горизонтально выстроенную и лексически уплотненную материю риторико-классического дискурса Белым внедрена такая стилевая модель, которую без колебаний можно отнести к типу тотально-дискретных художественно-речевых структур. Эстетическое высказывание писателя строится прерывисто и синусоидально – от уровня словесного "плато" (И. Бродский) – через спуск в глубину "пустоты" и затем – опять к слову. Чередование слова и "провала" создает волнообразную геометрию стиля. Такая *кривизна* речевого строя представлена у Белого необыкновенно рельефно, но подлинная новизна его дискурса заключается в большей, нежели у кого-либо из литераторов-современников, энергии, направленной на освоение до- и затекстового неисследимого. У футуристов, например, эстетическая актуализация пространства, находящегося вне поэтического высказывания, осуществлялась путем редукции знаков препинания, и это было не чем иным, как принесением в жертву меону синтактико-комбинаторных основ речи, что, понятно, таило в себе угрозу ее распада, перехода в "сорное", морфологически разъятое состояние. Вне-текстовая "пустота" оставалась лишь в отдельных случаях затронутой гра-

фикой письма. Белый, напротив, активно мобилизует ресурсы синтаксиса – и для того, чтобы усилить смысло-сенсорную эффективность высказывания, и для того, чтобы маркировать находящуюся за пределами предложения иррациональную и неструктурированную стихию. Так геометрия лексических масс внутри текста вступила в координированное единство с графически означенным неисследимым, отчего последнее вошло в оптическую характеристику стиля. В произведениях писателя много выразительных примеров активного методологического освоения меональной просторности. Приведем один из наиболее кратких фрагментов из повести "Котик Летаев":

.....

Уже ширятся огромные очи ночи; и восстает она, ночь;
и – страшное, роковое решение, –
– улыбаяся, –
– томной

тайной приходит: –

– и мне кануть с ним: отблестать в
черной Древности: –

– За ним! –

– Все! –

– Туда!..

.....¹⁷

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

ля, слово вновь устремляется в просторы неисследимого. В приведенном фрагменте об этом дано знать отточием, предваряющим и завершающим текст.

Слом традиционной графики стиля дополняется деформацией его композиции на поверхности страницы. Совершенно очевидно отсутствие топографической уплотненности написанного. Нет здесь и однообразия строчечного рисунка. Напротив, текст змеевиден, зигзагообразен, резко передвигается от левого края страницы в ее правую часть, чтобы затем, в извивах, повторить это движение и уйти в бездонность неисповедимого...

4. *Итоги.* Литературно-художественные тексты, рассмотренные выше, прямо указывают на свою отдаленность от риторико-классических дискурсов. Отличие выражается в антиномичном устройстве эстетического высказывания, совмещающего в себе грамматическую упорядоченность с элементами деструкции, вводимыми в его строй. Принцип "все – во всем" – основа стилей, составляющих корпус релятивистской поэтики. Обобщенно говоря, речь идет о таких стилях, где гилетическое неотрывно от меонального, тесно увязанного с логосным началом художественной речи. Случись исчезновение этой сращенности противоположных стихий, эстетическая морфность лишилась бы всякой ценности, потому что смысловое оказалось бы отлученным от тайны невыразимого, а меональное утратило бы всякую надежду на участие в живом становлении стиля, в формировании его как доструктурно-структурного целого¹⁸. Телеология релятивистских стилей по своей природе – иная, нежели та, что присуща стилям монолитным. Сравнительное сопоставление тех и других – тема наших последующих работ.

Примечания

¹ См.: Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 180. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Лосев А. Ф. Методологическое введение // Вопросы философии. 1999, № 9. С. 90.

³ Там же.

⁴ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 110.

⁵ См., напр.: *Раков В. П.* Меон и стиль // *Anzeiger fur slavische Philologie. Graz/Austria*, (1999). Bd. XXV1.

⁶ Термин принадлежит А. В. Михайлову. См.: *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994. С. 349.

⁷ См., напр.: *Раков В. П.* Меон как стилевая константа // *Перекресток-3. Кострома-Иваново-Шуя*, 2000.

⁸ См., напр.: *Арнхейм Р.* Стиль как проблема гештальта // *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 286.

⁹ См.: *Schlegel Fr. Über die Unverständlichkeit // Schlegel F. Werke in zwei Bänden. Berlin u. Weimar*, 1980. Bd. 2. Подробнее об этой статье см.: *Вайнштейн О.* Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля, М., 1994. С. 51 и след. См. также: *Раков В. П.* Семантика и графика стиля М. Цветаевой // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново*, 1999. Вып. 4. С. 140-141.

¹⁰ *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. М., 1990. С. 185.

¹¹ *Кондаков И. В.* Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 410. Эта мысль стала общим местом как литературоведческих, так и культурологических сочинений, однако специфика невербального и лингво-стилистические механизмы его семантики до сих пор остаются недостаточно изученными.

¹² Цикл был написан Цветаевой в апреле 1921 В исследовательской литературе дается такая характеристика ее стиля этого периода творчества: "Основными отличительными чертами формы стиха здесь являются синкопический ритм и оригинальный синтаксис – отсутствие глаголов где только возможно, использование тире, эллиптические конструкции". (*Фейлер Л.* Марина Цветаева. Ростов-на-Дону. 1998. С. 122). Подобные точные наблюдения содержатся и в других работах, в числе которых и труды, выполненные в духе лингвистической поэтики. К сожалению, в них отсутствует теоретико-эстетическая и по необходимости философская интерпретация цветаевского стиля как явления неклассического искусства.

¹³ *Цветаева М.* Собр.соч. в семи томах. М., 1994. Т. 2. С. 17. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

¹⁴ : *Шпет Г. Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. Иваново, 1999. С. 214.

¹⁵ См.: *Раков В. П.* Релятивистская поэтика Серебряного века: (Подступы к проблеме) // *Поэтическая литература: Исследования и материалы. Иваново*, 2000.

¹⁶ *Степун Ф.* Памяти Андрея Белого // *Воспоминания об Андрее Белом*. М., 1995. С. 169.

¹⁷ *Белый А.* Серебряный голубь. Повести, роман. М., 1990. С. 425.

¹⁸ Представление о стиле как единстве его доструктурного и структурного бытия было обосновано А. Ф. Лосевым. См.: *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994.