

В. П. Раков

СЛОВО В ТЕКСТЕ: АЛОГИЯ СМЕРТИ И ВОЗНИКНОВЕНИЯ

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации Email: hist@isuct.ru

В статье исследуются проблемы поэтики Серебряного века, в частности, взаимодействие словесной сферы стилей и сегментов мнимого текста. Связь между этими компонентами определяется принципом случайности и сопутствующей ему импровизационностью. Миметическая оригинальность стиля как символической формы находится, по мнению автора, в зависимости от возросшей роли имагинативной активности художественного творчества.

Ключевые слова: афазия, готовое слово, игровое самочувствие автора, меон или инаковость, мнимый текст, имагинативность.

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

В духе занимательной герменевтики начнём наши размышления с озорного поэтического текста:

Н. Михин. Решение принято

Так что ж, прощай, любовь-симпа?..

Я к строевой уже не го?..

Мне говорят: «Любовь опа,

Особенно в такие го.

Былые годы не возвра,

Пора подумать о здоро,

А если дама с темпера,

То можно и коньки отбро».

Моряк, я с флотом кровно свя,

Крещённый бурными волна...

И кто бы что бы мне не вя,

Я буду делать так, как на.

Я поддаюсь на искуше,
Интимных жажду эпизо...
Я принял верное реше –
Умру, но флот не опозо! [8]

Р. О. Якобсон, изучая проблемы афазии (речевых расстройств), связал входящую сюда тематику с вопросом о природе языка и его специфическими аспектами, включая механизмы бессознательного при образовании метафор, неологизмов и тому подобных стилистических средств в составе поэзии и прозы. Он писал о том, что в ситуациях частично разрушенных грамматико-синтаксических форм высказываний их смысл в лингвистическом общении способен восстанавливаться. При этом всё же должны существовать условия, базированные на возможном сохранении общего кода речевого акта. Специалист, исследующий приёмы коммуникации, приближается к сути дела, «только когда он допускает, что при оптимальном обмене информацией между говорящим и слушающим они оба имеют в своём распоряжении одну и ту же "картотеку готовых высказываний": адресат при произношении словесного сообщения выбирает одну из этих "заранее известных возможностей", адресату же полагается сделать соответствующий выбор из того же самого вокабулятора уже предусмотренных возможностей» [10, с.30]. Исследование языковой регрессии полезно, потому что показывает никогда не угадываемую роль грамматических норм, в частности, их регулятивную функцию в деле формообразования языка – от реликтовых стадий до современного его состояния. Существование тех и других закреплено в истории национальной культуры. Со своей стороны, укажем и на литературоведческий аспект проблемы. Речь идёт о том, что в макроисторической поэтике именуется *готовым словом*, выработанным стилистической практикой в течение длительной эры риторического развития, будь оно собственно художественным или дискурсивным. Культура этого типа имеет разнообразную номенклатуру тех са-

мых «заранее известных возможностей» и форм их выражения, о которых говорится в статье Якобсона. Речевая недоговорённость высказывания, его морфологическая неполнота обладает свойством восстановления своей семантики, благодаря наличию в языке *готовых* словесных средств с их моделирующей и прогностической способностью – на уровне продолжения намеренного смысла в уже начатых предложениях. Всё это даёт повод для размышлений о семиотике языка и стилей, а деструктивная природа афазии требует рассмотрения её в системе ресурсов, кодирующих содержание лингво-поэтологических образований. Надо ли говорить о том, что поэт, инспирируя явление афазии, совсем не думает о проблемах медицинского плана, да и, возможно, не подозревает о существовании самого термина, означающего это явление. Он далёк от подобных ассоциаций, пребывая в атмосфере игрового самочувствия, соотнесённого с «легкомыслием» сочиняемой литературной шутки. Он знает, что избежит риска быть непонятым, потому что лингвистика текста содержит в себе импульсы грамматических норм и смыслов. Классические модели высказывания хорошо помнят об этом. А что же мы видим в новой поэтике? Чтобы наши соображения не выглядели абстрактными, предварим их текстом литератора, чьи суждения прямо соотносятся с дальнейшим ходом наших размышлений. Н. Кривулин написал стихотворение, которое мы процитируем фрагментарно:

Чудное мгнове
зачем ты *чудное мгнове*
в моей засело голове
обломком части неприличной
от некой статуи античной?

<...>

Гармония ведь божество
на проводе, на связи с нами
чтобы не видели, но знали
там нечто есть, где нету ничего [6, с. 11, 12].

Как и в ранее приведённом примере, здесь поэт использует семантические ресурсы слов, данных в неполной морфологической осуществлённости, но для него эта неполнота совсем не то, чем она видится автору литературной шутки. В отсутствии окончаний в лексемах, в самой замещающей их пустоте или *инаковости* – по отношению к вербальной массе вообще Н. Кривулин узревает многозначительное *нечто*. Оказывается, там, где нет ничего, располагается какое-то актуальное содержание. Читатель знает, что в наших трудах этот сегмент художественных творений обозначен термином «меон» и рядом стоящим с ним «уконом». В данном же случае мы хотели бы отметить следующее.

Ситуация «нечто = ничего» обратима, то есть она обладает качествами инверсии: «ничего есть нечто». Но что стоит за этими словесными символами? Во времена Платона и в начале XX века их семантика рассматривалась в духе своеобразной семиотичности. Согласно греческому философу, смысл ничтожности неохватен и превышает всякое бытие и всякое мышление, однако это – высказывание, космическое речение, исполненное энигматичности, и потому содержание его – невыразимо. «Философия имени» о. С. Булгакова опирается на положенный в её основу принцип космизма, так что и здесь превозмогается идея чисто инструментального понимания языка. Сказанное имеет прямое отношение к тому сдвигу, который произошёл в литературных стратегиях эпохи Серебряного века. Модели созидания классических стилей (за исключением, может быть, отдельных произведений романтизма) исходили из установки на сквозную и последовательную (сплошную) *лингвистичность* художественного текста и его телоса, тогда как новая поэтика сознательно отказывалась от принципа тотальности слова, от его всёсцепляющей логики, не допускающей вторжения в повествовательную ткань какой-либо синтаксической дискретности, прерывности. Структуру высказываний традиционного типа она насыщает всякого рода лакунами, провалами между слов, этими пустотными матрицами, несущими «сквоженье» (М. Цветаева) мглистого хаоса, который, впрочем, объёмлет вербальное речение со стороны

как его начала, так и завершения. Эта инаковость даёт знать о себе не только в горизонтальной плоскости, но и в координатах вертикального измерения текста. Следствием такой причудливой архитектоники было возрастание содержательной неопределённости наррации. Ведь, что ни говори, но привычному восприятию трудно смириться с разбросанностью слов и предложений на странице, что сделано, как может показаться, без всякого повода к этому. Внутроструктурные лакуны можно было бы классифицировать по их величине и фигурности, объясняемых композиционным местоположением словесных масс. Точно так же следует поступать и с той *инаковостью*, которая охватывает текст, обступая его вербальное начало, равно как и тот пункт, где мы видим исчерпание словесной массы речения. Эти области обымания лингвистически выраженной художественной речи расположены не в строгом их соответствии друг другу, а в живой, импровизационной системе каллиграфического потока (О. Мандельштам) с его «колеблющейся» географией на страничной поверхности. Длина строк всякий раз непостоянна, поэтому меональные зоны лишены покоя и стабильности, они разновелики и динамичны, подвижны, а не раз и навсегда очерчены. Таким образом, филологический ландшафт здесь своеволен и даже капризен. С точки зрения классики, это – речевая экзотика, культивирующая последовательно осуществляемый принцип разрушения традиционной топографии письма, а также способ внушения читателю мысли об исчезновении логосной диктатуры стиля, сущность которого теперь залегает не в одной, а в нескольких, в том числе, и во внериторических, плоскостях текстового пространства. Очевидно, что было бы целесообразно приобщить сюда наблюдения над дислокацией «верха» и «низа» выразительных комплексов. Стоит напомнить и то обстоятельство, что все несловесные сферы поэтики мы отнесли к категории *мнимого текста*. Именно этот компонент новых стилей придаёт им дотоле невиданную визуальную новизну и служит делу семантического углубления слова и усилению моментов его трансфинитности.

Ранее мы много и специально писали об огромной роли графики письма, которая возлагает на себя бремя а) символизации меона и б) его структурирования, то есть перевода в лоно рационального и формного постижения, а также, что не менее важно, в) топографической организации вербального сегмента стиля. В совокупности с лингвистикой текста и его мнимостью, выражаемой шпацией, точкой (отточиями), дефисом, тире и присутствием так называемого «пустого» меона или, иначе, укониической бездны, создаётся оригинальный стиль с признаками инвариантных комплексов, несущих в себе словами не выразимое архетипное содержание. Выдающиеся художники, никогда не абсолютизирующие рациональные пружины творчества, путём интуитивного поиска открывают формы, проявляющие горизонты национального сознания, за которыми просматривается эйдология, символизирующая принцип всеединства, положенный в сами основания космического и человеческого бытия. Известный писатель и критик В. Курбатов, вспоминая умные и талантливые книги Рафиля Бухараева, счёл необходимым подчеркнуть в его творчестве пафос духовного синтеза культур и конфигуративную специфику запечатления этого феномена. «И мне, – признаётся автор, – как-то таинственно на минуту приоткрылось чудо всеединства, о котором он твердил из книги в книгу, немое, но чудно сложное пограничье языков и душевных движений, кровей и вер, православного "извития словес" и исламского узора, святой каллиграфии, когда слово становится светом и ветром. В такие часы не надо объяснять высшей небесной правды, в которой нет ни эллина, ни иудея, ни мусульманина, ни православного <...>, а есть вселенная и вечность, где центр везде, а окружность нигде, о чём человечеству только предстоит узнать, когда оно вспомнит, для чего оно рождено Богом» [7]. Это – одна сторона дела. Другая же заключается в том, что в результате принципиального реформирования литературного текста – с участием в нём стихий Логоса (смыслового света) и меона как его темной антитезы, были пересмотрены некоторые параметры творчества, в частности, связанные с его антропологической сущностью. Теперь образ человека, взятый в миметической

специфике, стал мыслиться и изображаться в системе космического бытия – даже и в тех случаях, когда художник не пренебрегал воспроизведением реальных повседневности. Тут очевидно возрастание значимости Логоса, не только вбирающего в себя нарративную лексику, но и активизирующего функциональную энергию пустоты или словесного небытия. Поэтому-то: «Там нечто есть, где нету ничего». Таким образом, литература получила возможность формировать речение как целокупность вербальных средств и их мнимостей. Но как эти мнимости, имея форму сквозного присутствия в стиле, идентифицируются современным научным мышлением? В наших трудах данное понятие выражалось в терминах: меон/укон; иное/инаковость и, наконец, космическая речёвость. Известно, что с этими концептами связаны такие качества стилей, как их дискретность, и то, что, входя в морфологию текста, располагается за пределами всякой речевой оформленности. Тут нас интересует, как было сформулировано Ж. Деррида, «всё то внетекстовое, что прерывает сцепление письма» и для определения которого он предложил понятие «трансцендентального означаемого» [4, с.13]. Это понятие получает у мыслителя своё специальное развитие, осложняясь теорией диссеминации и не менее сложным контекстом деконструкции – с наложением на то и другое яркого своеобразия индивидуального языка Деррида, обычно уснащаемого впервые вводимыми дефинициями и терминами, которые обладают окказиональными значениями, но, тем не менее, внедряющимися в семиозис нынешней научной литературы. Из всего этого богатства нам понадобятся лишь номинации, соответствующие предмету наших размышлений, то есть поэтике новых стилей. Но что разумеется под «трансцендентальным означаемым»? Ответ таков: «пустота, нехватка, купюра и т. д.» [Там же, с.37]. Здесь небезынтересно было бы замечание в том духе, что, например, «пустота», если бы она встречалась в художественном дискурсе риторико-классической традиции, воспринималась бы как нонсенс: ведь в этой парадигме творчества культивировался принцип хорошо и сплошно структурированной речи и прозрачности её содержания, тогда как указанные «новшества» никак не предусматрива-

лись общепринятыми канонами. Новейшая философия, как пишет Т. Адорно, сосредоточила своё внимание на том, что ранее ей казалось безразличным, именно, на непонятном, на том, что Гегель [2, с.58] обозначил как ленивое существование [1, с.16].

Мы знаем, что в новой поэтологической парадигме *пустота*, *безмыслие* и *непонятное* обладают ответственными функциями, в частности, формообразования. *Вакуум* – неперенный фактор стилевого *изгиба* и вообще фигурного устройства высказывания – весьма специфичного из-за своей открытости, безначальности и нескончаемости, намеренной незавершённости. В силу этого, эстетическое речение и текст в его стилевом целом становится невозможно свести только «к его смысловым эффектам содержания, тезиса или темы» [4, с.17]. Искусство как символическая форма слагается не из какой-то одной, а из множества логик, в том числе и из логики гилетической, куда как раз и входят моменты смыслового нейтрализма, а то и открытого безмыслия. Так или иначе, но тот элемент эстетического высказывания, о котором в XIX веке думали как о признаке «ленивого существования», теперь изменил свой статус: он завоевал место в морфологической системе художественной речи, кардинально изменив её конфигурацию – за счёт возросшей своей роли в образовании содержательного объёма литературного стиля. Будучи бесплотным, этот ингредиент, как, пожалуй, никакой другой, обладает *несказуемой сказовостью* (трансформированное нами выражение А. Белого), без которой новая модель выразительности непредставима.

Тут полезно вспомнить и то обстоятельство, что основополагающие принципы новаторски сформированного текста включают в свой ряд модус *случайности*, что особенно убедительно проявляется при исследовательском слежении за процессуальностью эстетической структуры, которая, наращивая вербальную массу, внезапно обрывается, уходя в глубины меона, чтобы, оттуда возникнув, снова возродиться, не нуждаясь в обоснованиях какой-либо логикой.

Имея дело с текстом традиционного типа, мы видим, что та его часть, которая подвергнута редукции, исчезает бесследно, почему и не подлежит какому-либо обозначению. В неклассических же стилях дело не ограничивается выпадением морфемных элементов слов. Тактика редукции расширяет свою экспансию и возрастает до пропуска целых блоков высказывания, и такое явление, как языковая компрессия, здесь не новость. Но самое главное, что необходимо подчеркнуть, состоит в том, что исчезновение некоторых речевых компонентов находит свои обозначающие меты, в качестве коих выступают синтаксические знаки. Расстановка их в местах текстовых разрывов, да и сами разрывы, невозможно объяснить ни логически, ни грамматически, однако, в целом, эти сегменты наррации остаются в неразрывной связности со словесной составляющей стиля. Очевидно, что миметическая специфика новой поэтики должна по необходимости мыслиться в синтезе вербальной онтологии и её мнимого бытия. Это – характеристика внешних, объективно-структурных признаков эстетической системы, которые, тем не менее, обладают принципиальным значением. Но ведь есть и глубинный уровень проблемы, о чём здесь мы скажем кратко, избегая детализации наших суждений. Начнём с того, что конфигуративный рисунок, точнее, само устройство изучаемых стилей задаётся режимом случайности и импровизационности. Возможность такого «своеволия» творческих интенций художника гарантирует слово, ушедшее от диктата денотативности и ставшее, по выражению Э. Кассирера, «эфирным» и потому отдалённым как от мифологической, иначе – вещественной своей природности, так и от классической, поэтологически строгой, риторичности. Ей чужда власть какой-либо предуказанности. Писатель, одарённый правом на такую свободу, подчиняется лишь одному – именно, имагинативному импульсу, 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 тенденция в сторону имагинативных энергий в литературе Серебряного века ещё не нашла должного понимания у исследователей, но уже сейчас в критических статьях можно натолкнуться на дельные замечания по поводу стиля того же В. Розанова. Отмечается, например, 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» [5]. «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 ряду «эстетических энигм» [3, с. 220], разгадать которые нам предстоит в будущем.

Список использованной литературы

1. *Адорно Т.* Негативная диалектика / Пер. с нем. Е. Л. Петренко. М., 2011.
2. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. Том первый. // Соч. Т. V. М., 1937.
3. *Голосовкер Я. Э.* Имагинативный абсолюте. М., 2012.
4. *Деррида Ж.* Диссеминация / Пер. с франц. Д. Кралечкина. Екатеринбург, 2007.
5. *Дядичев В.* Ремонт мостовой на улице Розанова // Литер. газ. 31. VIII – 6. IX. 2011. № 34 (6335).
6. *Кривулин В.* Чудное мгнове // Фатеева Н. Синтез целого: На пути к новой поэтике. М., 2010.
7. *Курбатов В.* Этот день // Литер. газ. 21 – 27 марта 2012. № 11 (6362).
8. *Михин Н.* Решение принято // Литер. газ. 11 – 17 июля 2012. № 28 (6376).
9. *Раков В. П.* Поэтика неразрешимостей и её морфология: Опыт теоретической реконструкции. – В печати.

10. *Якобсон Р. Два вида афатических нарушений и два полюса языка //*
Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ. Ф. К. Голубович и др.
М., 1996.