

В. П. Раков

СТИЛЬ КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ

1. Всякий стиль включает в свой состав не только образную картинность, достигнутую путем вербального воплощения замысла художника, но и то, что в словах не может быть выражено. Тут, однако, требуется пояснение. Когда мы говорим о лексической невыразимости того или иного содержания, необходимо различать подобную ситуацию в традиционных, классических стилях и ее же – в контексте релятивистской поэтики. Применительно к первому случаю невольно приходит на ум общее место в теории литературы и искусства: в произведении, наряду с открыто представленной эйдологией, имеется и нечто скрытое или *иное*, с чем сопрягается аспект *символичности*, свойственной всякому талантливому стихотворению, повести, роману, живописному портрету и т. п. Такого типа содержательный фермент развернут в виде *сплошной* речевой структуры и неотрывен от внутренней формы, как ее трактовал, например, Г. О. Винокур. Мы имеем в виду модель литературно-художественного текста, которую обычно связывают с понятием *монолитных* стилей¹. Что же касается поэтики релятивистской, то здесь *невыразимое* находит реализацию с помощью методологии, резко отличной от монолитного дискурса. Во-первых, в горизонтах новой стратегии творчества эстетическое речение может быть как монолитным, так и дискретным, разрывным, с видимыми лакунами между его частями. Во-вторых, принцип словоцентричности тут поколеблен: теперь необязательно, чтобы высказывание начиналось и завершалось той или иной лексической единицей. Как это понимать?

Переворот, который мы видим в поэтологической системе Серебряного века, связан с расширением коммуникативно-выразительных ресурсов искусства. К началу XX столетия стало ясно, что миметический язык литературы не отвечает полномасштабному освоению реальности. Художники ищут и находят такие средства выражения, которыми человечество располагало на докультурной, собственно до-языковой стадии

своего развития. В связи с этим не будет лишним заметить, что популярная идея синтеза творчества заключалась не только в союзе и взаимопроникновении литературы и живописи, слова и музыки, но и в диффузном единстве разумного и доразумного, рационального и иррационального, морфного и бесплотного, структурированного и бесформенногоⁱⁱ. Но что представляет собою это доразумное, иррациональное, бесплотное и бесформенное? Располагает ли гуманитарная наука терминами, подходящими для достаточно внятного обобщения перечисленных интуиций?

2. Одним из терминов, обладающих широкой амплитудой значений, вбирающих в себя и вышеназванные, является *меон*. Его семантика сводится не к чему-то предметному, определенному, гармоничному и т.п., но – к противоположности всему этому. В ранее опубликованных трудах, где изложено актуальное для стилистической теории понимание меональности, мы подчеркивали функциональность последней в деле созидания новых моделей эстетического высказывания.ⁱⁱⁱ Лакуны или, как любила говорить М. Цветаева, «бездны» между словами, а также охваченность текста просторностью страницы – как в его начале, так и в конце, – все это необходимо считать структурно-морфологическими элементами стилей релятивистского типа. Бесспорно, что вакуум, внедренный в плотный строй предложения и тот, которым оно объято извне, имеет право быть отнесенным к меональной стихии. Но как можно идентифицировать эту стихию с позиций ее семиотической специфики?

Тут не может быть упрощенного ответа, поэтому апелляция к истории эстетической мысли как нельзя более уместна.

В свое время мы писали о космологической поэтике Левкиппа и Демокрита, в соответствии с которой звезды – это буквы и слова, из них-то и слагаются литературные произведения. В суждениях философов акцентирована и мысль о том, что составные части алфавита, а также словаря есть не что иное, как атомы, находящиеся на известном расстоянии друг от

друга. Вот это расстояние («пустота») именуется как *меон*, который, по Платону, «нельзя назвать <...> «ничем», т. к. это «ничто» тоже есть некоторое высказывание».iv Его содержание – апофатично: ведь «о нем вообще ничего нельзя сказать, оно выше всякого бытия, выше всякого ощущения и выше всякого мышления»v. Тем не менее, повторим, это – высказывание, из чего следует, что ничтожность (запомним этот термин!) причастна космической *речёвости*. Однако проблема эта настолько сложна и трудна, что литературоведу приходится совершать постоянные экскурсы в прошлое, опять-таки в ту же античность, чтобы найти твердую почву для своих теоретических версий. Так обстоит дело и в данном случае.

3. Вслед за Платоном, мы сказали, что ничтожность обладает некими признаками речения, взятого в его космической масштабности. Далее возможен такой ход рассуждений: неисследимая просторность ничтожности изобилует движущимися атомами – буквами и словами. Но есть ли, кроме этих величин, и еще какие-то, могущие залегать в качестве их оснований? Ведь, как известно, кроме атомов, существуют и кварки, исходные элементы материи, так что, перед лицом этой истины, «буквы» и, тем более, «слова» – слишком крупные величины, чтобы служить начальными пунктами размышлений о *высказывании* в модусе его этиологии и генезиса. Освобождая последнюю фразу от налета некоторой загадочности, скажем, что мы имеем в виду актуальность древнего, «археологического» слоя культуры, точнее, письменности, а также орнамента и графического стиля вообще. Литература Серебряного века в своих стилевых исканиях обнаруживает то, что могло бы, не прибегая к вербальным ресурсам, как-то эксплицировать или дать знать о *невыразимом*. Первым, что здесь выдвигается как значимый символ, нужно назвать *точку*.

4. В ранее опубликованных трудах мы занимались изучением этого символа и его функциональной нагруженности в стилях релятивистского типа.vi Наряду с широким спектром значений точки, было подчеркнуто одно из важнейших ее свойств: она, точка, выступает как *инаковость* по

отношению к меону. Здесь же отметим, что это выражается прежде всего, если следовать логике Прокла, в ее наделенности *положением* и тем, что мыслитель назвал *теловидностью*^{vii}, то есть морфной достоверностью, поддающейся зрительно-предметному восприятию^{viii}.

5. Введение точки в бесформенность меона не превращает его в структуру, но, тем не менее, привносит в эту аморфность то, что делает последнюю качественно иной. Что тут подразумевается? Дело в том, что указанный символ становится означением – чего? Той, пусть и малой сферы, которая дотоле была чистой ничтожностью, не затронутой никакой, отдельной от нее, знаковостью. Теперь же ничтожность оказалась вовлеченной в зависимость от знака, по которому мы опознаем *центр* аморфной стихии, приобретшей, следовательно, известную топологическую координированность, чем достигнут и другой, не менее существенный, эффект, именно, возможность *оптического* восприятия вновь возникшей реальности. В дальнейшем значение этого фактора будет всечастью возрастать, усиливая не столько временную, сколько пространственную специфику стиля. Отныне реакция читателя на текст включает в себя сосредоточенность на ландшафтных особенностях эстетического высказывания, на самой его расположенности в космической просторности.

6. Но – пойдём далее и скажем следующее. Точка, по определению древних, «может *безгранично* двигаться»^{ix}, порождая линию и, тем самым, указывая на свою потенциальную беспредельность. Однако мы забежали вперед. В данный же момент нас интересует способность точки к порождению себе подобного, то есть к превращению единичности в множественность. Тут есть над чем подумать.

Роль точки и точечной множественности в составе эстетического высказывания новой формации разнообразна, как и местоположение этих знаков на поверхностном пространстве текста, который может ими начинаться, равно как иметь и финал, символизируемый отточиями. Что все это значит?

Когда мы видим количественное наращивание точечной цепи, а также распространение ее отдельных групп, разрывающих лексически плотный строй предложения, легко придти к выводу о том, что тут разворачивается процесс *схемной означенности* неисследимого. И это сулит возможность перевода беспредельности на язык рационализированных понятий, что непосредственно связано с *числовой* стратегией освоения меона. В самом деле, по мере того, как пространство, находящееся вне вербальной охваченности, поглощается точечной множественностью, происходит его математическое *счисление* и конструирование уже упомянутой схемности. Так неисследимое входит, хотя бы и неполно, в горизонт интеллектуальной его обработки.^x

7. Но этого мало. Точка обладает не только инструментальными функциями (что очень важно, и мы отдаем должное этим ее свойствам), но и устроительно-онтологическими энергиями. К настоящему времени состояние проблемы в целом таково: исследователям, начиная с эпохи Московской философско-математической школы и близкого к ней П. А. Флоренского, ясно, что точка должна пониматься «как космизирующий принцип <...> как принцип единения, целостности, средоточия жизненных сил <...>»^{xi}

Под космизирующим принципом, следовательно, нужно разуметь упорядочение меональности, овладение стихией смысловой темнотности и приведение ее в состояние числовой проясненности, с помощью чего уясняется схемно-конструктивная форма неисследимого. В этой процедуре содержатся такие моменты, которые прямо сигнализируют об эстетической ее направленности, да и само слово «космос» означает «украшенное». Понятно и то, что термины «единение» и «целостность» связаны с идеей телеологичности описываемого процесса.

П. А. Флоренский с его интересом к проблемам логосности и меона в художественном творчестве обратил специальное внимание на такой тип схемности, где «истинною реальностью признаются точки, некоторые центры на самом деле исходящего из них действия».^{xii} Так что если мы берем

подобные знаковые множества в положении перед еще не состоявшимся речением, то их порождающий импульс обещает претвориться в вербально воплощенную и структурированную выразительную форму. Если же они расположены за пределами лексически манифестированного высказывания, то это означает: энергичность выраженного содержания находит свое продолжение или в бесформенности «пустого» меона, или в синтаксически освоенном его варианте, что О. Шпенглер называл «языком дали». Нельзя забывать и о том, что новые стили включают в себя и разрывы, «бездны» между словами, разрушая их уплотненную «тесноту» (Ю. Н. Тынянов). Точечным образом завоеванную просторность мы можем наблюдать в качестве зрительно-эстетической достоверности.

Очерченная модель высказывания и стиля в его целостной масштабности не изучена – даже и в самых общих чертах. Ее анализ невозможен без предварительной подготовки и формулирования исходных теоретических понятий. Стратегия визуализации текста базируется на бесосновности «бездн» и их графической, в частности, точечной схемности. Приведем один из кратких фрагментов повести А. Белого «Котик Летаев»:

«.....

Поражался я отвагою трубочиста: любил трубочиста.

И, зная, что –

– Ежешехинский спал в трубе, там запол – зал, как червь, и из трубы по ночам подвывает, я ду – мал: –

– Как его там найти?

Послать трубочиста.

.....»^{xiii}

Очевидно, что теоретические суждения, касающиеся *начала текста* и взятые из арсенала традиционной поэтики, окажутся в разминовении со спецификой *изображенного* речения. Оно исходит не из слова, а из меональной гущи. Просторность неисследимого символизируется точечными рядами в зачине и в финальной части фрагмента. Будучи обозначенными, эти

ряды, тем не менее, не делают текст герметичным. Напротив, они придают лексическим массам признаки открытости вовне, за пределы вербализованной семантики. Слова оказываются разверстыми в сторону невыразимо глубокой и разновекторно направленной смысловой перспективы.

8. Продвигаясь далее, заметим, что структура лежащего перед нами текста, по острому наблюдению М. М. Бахтина, не поддается грамматическому определению^{xiv}, потому что здесь многое остается логически не верифицируемым. В самом деле, почему «строительным» материалом речения избрано не слово, а «докультурный» символ, каковым дано знать, среди прочего, об уходе словесной формы в текстовую мнимость? Почему никак не аргументируется строчная прерывность наррации? В силу каких причин писатель любит срединные лакуны, маркированные знаком тире, то есть *линией*?

Мы пришли к тому пункту, когда требуется целая система комментариев, которая была развернута нами в ранее опубликованных статьях. В частности, мы писали о разрывах в уплотненно-монолитной художественной речи как лакунах и зияниях, через которые осуществляется, по слову М. Цветаевой, «струенье, сквоженье» первообраза, не имеющего морфной выраженности, но присутствующего во всех «порах» стиля. Здесь мы не будем уклоняться от темы и перейдем к ее продолжению.

9. Итак, линия в составе текста. Надо ли напоминать, что это – одна из частиц того «археологического» слоя культуры, о котором было сказано выше. Понятно также, что, как и точка, она обладает внутренней энергией, позволяющей знаку быть причастным текстовости – хотя бы и не в вербальном ее изводе, а на уровне общеязыковой мнимости, давая ей, мнимости, право быть отнесенной к формам высказывания. Линия – содержательна, несмотря на то, что ей свойствен конкретно-информативный нейтраллизм. Ее значение уклоняется от предметного смысла лексических единиц. Ж. Деррида справедливо заметил, что «никакая речь не может его

воспроизвести, не обедняя и не искажая»^{xv}. Он же писал и о связи *черты* с сущностной стороной художественного творчества: « <...> она может *дать место* искусству как *мимесису*, не превращая его сразу же в *технический прием подражания*»^{xvi}.

Несколько ранее мы сказали об оптической системе эстетического высказывания, воспринимая его с чисто внешней, собственно зрительной стороны. Теперь наш взгляд может переместиться во внутренние глубины и уже оттуда обозревать стиль в срезе его точечно-линейного устройства. Это необходимо, по крайней мере, по двум причинам. В первую очередь, смена исследовательской позиции наблюдателя обуславливается взаимосвязанностью поверхности и недрового уровня стиля. Другая же причина заключается в том, что там, внутри, – источник «отношения к миру», как выражался Г. Вёльфлин^{xvii}. И это – тоже оптика, уловленная в ее исходных, идейно-сенсорных и ценностных параметрах.

10. Сочетание точечной и линейной схемности как в неисповедимых безднах меона, так и в разрываемом строе вербальных средств выразительности, создает то, что можно было бы назвать стилевым синтезом, столь характерным для Серебряного века. В свете современных концепций интермедиальности как реального явления в системе художественного творчества могут быть плодотворными сопоставления стилевых стратегий литературы и живописи. Точка и линия – ингредиенты той и другой. Несмотря на то, что в процессе исторической эволюции функции этих средств *письма* резко специфицировались, все же напоминание об этиологическом их единстве – не лишне.

Стоит заговорить о каком-либо из линейных стилей, сразу же возникает опасение, что речь идет о чем-то строго чертежном и сурово скучном. Однако эта встревоженность вряд ли оправдана. Ведь даже в кратком отрывке из прозы А. Белого очевидна свобода, если не своеволие, в его топографической композиции. Собственно форма фрагмента носит характер открытости, что предрешено не только точечной

множественностью, но и дискретно-извивной линией, пронзающей вербальную массивность текста. Его линейная фигурность «является носителем декоративности»^{xviii}, если воспользоваться выражением уже цитированного искусствоведа.

В связи с последним термином будет полезно затронуть вопрос, размышления над которым оградят нас от излишне геометризованного восприятия изучаемых стилей. Мы имеем в виду тему их живописности, находя поддержку у специалиста по классическому искусству – все того же Г. Вёльфлина. Исследуя живопись эпохи Возрождения, он, наряду с иными особенностями стиля, отмечал, что в новую эстетическую систему пришла «раскованность и вздымающаяся в неспешном ритме кривая» [линия].^{xix} Напомним, что в опубликованных трудах мы много писали о линейности и *кривизне* релятивистских стилей. В настоящей работе имеется возможность прямо заявить, что новая поэтика, при всей своей графичности, не чужда повторений опыта мирового искусства, всегда уходившего от ортодоксии какого-то одного стиля. Между эстетическими формами существует некая диффузность и среда текучести, не дающие им, формам, коснеть в «пресной» однородности. Вёльфлин писал по этому поводу следующее: « <...> хотя никто не станет возражать, что живописность связывают с Рембрандтом, однако история искусств применяет это понятие к гораздо более ранним явлениям; более того, оно находит себе место в непосредственном соседстве с классиками линейного искусства»^{xx}. Художественные произведения создаются не ради идеологии какого-то одного из стилей. Даже классицизм вынужден был идти на компромисс, построив знаменитую теорию «трех штилей». В литературе Серебряного века мы видим поэтику, несущую на себе печать не одной, а многих логик, постижение которых возможно лишь в модусе *антиномического* обозначения их единства^{xxi}. Поэтому ошибется тот, кто подумает, будто бы точечно-линейная специфика творений эпохи была незатейливой и поддающейся легкому прочтению. Напротив, само себя визуализирующее произведение – отнюдь не чертежный комплекс, но такое

построение, из глубины которого разворачивается непредсказуемый феномен *чуда*. В начале XX столетия эта мысль нашла свою экспликацию у О. Вальцеля, указавшего, «что подлинное художественное словесное выражение содержимого выходит за пределы смыслового значения слова <...> То, чего поэт совсем не мог бы сказать, высказывается им при помощи облика художественного произведения, который навязывается ему как нечто само собой разумеющееся... Такое выражение содержимого в облике кажется чудом самому поэту и как чудо должно быть воспринято читателем»^{xxii}.

Для того, чтобы сказанное свершилось и – в процессуальности произведения – устойчиво продолжалось, надо заставить форму обрести *зрелищность*, то есть качество, которое отвечало бы зову *интересного*. Вот точечно-линейная составляющая стиля и ведет себя в высшей степени неугомонно, изобретательно, дабы не выпасть из сферы неутоляемой жажды – чего: познания? восторженного любопытства? впервые видимой новизны? недоумения по поводу дотоле не встречавшегося алогизма? ненужности контурных завихрений? вскрывшейся тайны? и многого другого, что возбуждает наше внимание, выводя его из состояния сонливого покоя.

В высшей степени плодотворное определение дефиниций «чуда» и «интересного» принадлежит Я. Э. Голосовкеру, который, судя по всему, не мыслит одно без другого. В его специальном трактате читаем: «Интересное – как любопытное, необычное, необычайное, небывалое, – как нечто новое, оригинальное, удивительное, сверхъестественное, чудесное, чудовищное, – как ужасающее, потрясающее, то есть любопытное с ужасом, – «интересное» – как все, что сверх нормы: Квазимодо, античная Химера, джинны.

Интересное – как таинственное, загадочное, неведомое, как нечто нас особенно волнующее, – как наше тяготение к тайне»^{xxiii}.

Не отвлекаясь в сторону общих рассуждений, все же заметим, что сознательная озабоченность образом художественного творения стала выказывать себя с особой остротой на рубеже XIX-XX веков. В литературе эта тенденция совпала с финалом риторики как универсалии культуры^{xxiv} и с

возрастанием роли ее бесценного наследия – *самого себя мыслящего слова*^{xxv}. Именно оно, а не мифологическое и собственно риторическое слово, обладает дотоле невиданными свойствами, среди которых главным следует признать способность к режиссуре его индивидуального поведения – в мирочувствии художника, в его творческих замыслах, в структуре текста и в его отношениях к внелитературному пространству и времени. Оно – главный регулятив стиля, взятого не только в его вербальной составности, но и в словесной мнимости, находящей выражение как в форме «пустого» меона, так и в его графической запечатленности. В эпоху, когда искусство стало «осваивать проблему иного»^{xxvi}, что многим, как и сегодня, казалось «актом саморазрушения»^{xxvii}, слово, могущее взглянуть на себя со стороны, из просторов космической дали, взяло на себя миссию расширения коммуникативных возможностей литературного творчества. Именно ему оказалось по силам создание произведения как визуально-художественного образа, где укрощалась власть мглистого меона.

11. Могущество самого себя мыслящего слова таково, что, не будучи скованным внутрилитературной нормативностью, оно обращается к таким ресурсам культуры, которые усовершенствовали себя за тысячелетия истории и в других искусствах обрели изощренные формы. *Линия* как раз и располагала тем, что понадобилось слову при решении нелегких задач. Скажем о них кратко.

Как и точка, она была призвана овладеть неструктурированной просторностью и дать ее визуально-схемную конструкцию, причем, не в статике, а в динамике, в движении, согласованном со всеми новыми областями разрастающегося текста. Тут свершилось переломное событие: победа пространственных признаков текста над его временной спецификой.

Линейная схемность текстовой мнимости оказалась введенной в семантический контекст слова и его структурированных масс, что способствовало возникновению нового типа эстетической выразительности стилей, обозначив, тем самым, их безначально/бесконечную природу. Само

собой разумеется, что этот эффект был достигнут, благодаря разнообразию фигурных форм линии и властных энергий слова. Но что могла предложить линия повелительной телеологии стилей? Какими модификациями она могла ответить на этот запрос?

Мы уже писали о разных типах фигурности, создаваемых линией и точкой как ее порождающим началом. Античная традиция нашла свое продолжение в философско-эстетических трактатах более позднего времени, в частности, Н. Кузанского, Леонардо да Винчи и др. В данном же случае нам важен труд английского художника У. Хогарта «Анализ красоты», где дана энциклопедическая разработка проблемы линии, что актуально не только для живописи, но и литературы^{xxviii}. В современной эстетике указывается на стремление У. Хогарта найти «абсолютный ключ» к разгадке красоты^{xxix}.

Как известно, развитие искусства непредсказуемо, а то, что теоретическое знание, добытое в древности, часто становится живым и востребованным в грядущих веках, также является общим местом. Нам остается удивляться этим истинам. Идеи Хогарта хорошо иллюстрируют их.

Прежде всего художник выделяет *прямую* и *округлую* линии как основу самых различных конструктивных комбинаций и вариантов. Отсюда возникает необходимость дать типологию этого «бесконечного разнообразия форм», а промежуточные из них оставить для дальнейших наблюдений читателей трактата^{xxx}.

Вслед за прямыми и округлыми, пишет Хогарт, существуют линии частично прямые и округлые (с. 138). Художник размышляет над их эстетическими возможностями. Он пишет о том, что «прямые линии отличаются друг от друга только длиной и поэтому менее декоративны», тогда как «изогнутые линии, в связи с тем, что могут отличаться друг от друга степенью своей изогнутости, так же как и длиной, на этом основании приобретают декоративность» (Там же).

В поэтике релятивистских стилей мы неоднократно отмечали функциональную насыщенность как прямой, так и изогнутой линий, то есть

схемного изображения текстового *плато* (И. Бродский) и его *сгиба* (М. Хайдеггер). Литература и философия хорошо знакомы с традицией, идущей издалека. Стоит держать в памяти суждение Хогарта: « <...> наиболее изящные формы имеют наименьшее количество прямых линий» (Там же).

Далее художник формулирует мысль, имеющую принципиальную значимость. Он говорит о том, что ведущая роль в искусстве живописи принадлежит «волнообразной линии, которая в большей мере создает красоту, чем любая из упомянутых». Поэтому ее следует называть «линией красоты» (Там же).

С опорой на собственный аналитический опыт мы можем утверждать, что этот тип линии составляет конфигуративную специфику релятивистских стилей, и эта их особенность наблюдается не только эмпирически, но и получила у нас теоретическое обоснование. Нами выдвинута концепция языкового кванта как минимальной величины эстетического высказывания, залегающего в глубинах художественной речи новой формации, что позволило отнести стиль некоторых футуристов и А. Белого к области *волновой поэтики*. Кажется, эта мысль находит поддержку в современном литературоведении^{xxxі}, хотя и без должной историко-культурной аргументации.

Как мы полагаем, полезно знать соображения Хогарта и о другой разновидности линии – змеевидной. Дело в том, что новая поэтика отличается от всех иных тем, что она открыла, как писал С. К. Маковский, феномен «змеения красоты»^{xxxіі}. Однако, то, что было очевидно эстетикам, наиболее чутким к новаторству в современном им искусстве, до сих пор не нашло профессионального осмысления в литературоведении. Змеевидность расширяет наши представления о графических возможностях стилей и того, что выше мы назвали *конфигуративной* линией. Именно с помощью ее разнообразных модификаций только и могло быть осуществлено размещение текста в пространстве неисследимого. Прямая линия слишком бедна, чтобы быть этиологическим источником красоты с известной дозой

иррациональности. А то, что вообще всякая *кривизна* в новой поэтике обусловлена квантованностью художественной речи, мы уже знаем.

Змеевидная линия трудно поддается описанию, о чем говорит и сам Хогарт (см.: с. 147). И все же сделать это возможно. Судя по тому, в каком направлении развивается мысль автора трактата, эта линия обладает большей, чем любая другая, формотворческой интенсивностью. В чем это проявляется? В активности *сгиба* как преобразующего импульса. Так, например, при воссоздании такой вещи, как рог, надо учитывать его изгиб, чтобы пунктирная линия, проходящая через середину предмета, превратилась в красивую волнообразную. Увеличение *скрученности* вещи ведет к тому, что линия из волнообразной становится змеевидной (Там же)^{xxxiii}. Вообще возрастание момента кривизны вскрывает генеративное свойство линии: усиление признаков квантованности (в данном случае – сгиба) пунктирной линии влечет за собой рождение линии красоты, а та, в свою очередь, приобретает эффект змеения.

Для понимания релятивистской поэтики исследователь не пройдет мимо соображения художника о том, что «способ составления изящных форм может быть достигнут отбором многообразных линий по признаку их очертаний и размеров, а затем варьированием их положений по отношению друг к другу самыми различными путями, какие только можно выдумать» (с.140). Происходящая из этого *зрелищность* искусства получает у художника и еще одно обоснование: произведение должно соответствовать эстетическим интересам воспринимающих его людей. И тут не обойтись без того, что Хогарт называет «сложностью формы», имея в виду «такое своеобразие составляющих ее линий, которое *принуждает глаз следовать за ними со своего рода резвостью*; удовольствие, которое этот процесс доставляет сознанию, возводит ее до наименования красоты» (с. 130).

Здесь, видимо, Хогартом высказано положение, отражающее некую архетипическую общность живописи и литературы. Ведь релятивистская поэтика и XVIII век в искусстве генетически никак не связаны; тем не менее,

мастерство художника повелевает глазу, чтобы он следил за динамикой линий, находясь в состоянии игровой живости, то есть резвости, подобно тому, как он ведет себя, имея дело с новыми стилями и их точечно-линейными стратегиями. Так происходит потому, что «произведение искусства как реальность взаимодействия означающего и означаемого <...> представляет собой знак – живое единство сознания и воспринимающего его духа, феноменологический акт самореализации произведения и единственно подлинного его бытия»^{xxxiv}.

12. Суггестивные качества линий всячески подчеркиваются Хогартом, и он стремится связать эту их особенность не только с эстетической природой искусства, но и с моментом преодоления каких-либо жизненных трудностей. «Каждая возникающая трудность, которая на какое-то время замедляет и прерывает наши искания, – пишет он, – дает своего рода толчок уму, повышает удовольствие и превращает то, что иначе казалось бы тяжелым трудом, требующим усилий, – в забаву и развлечение» (Там же).

Любая из линий – результат победы над хаосогенностью жизни, ее непонятностью и т. п. Эстетизм присущ всякому типу линий, несмотря на различную степень присутствия в них этого свойства. Им сопутствуют такие характеристики, как декоративность, о чем уже сказано, очарование, приятность, удовольствие, привлекательность. Однако искусство художника состоит не только в создании тех или иных линий и в выявлении их эстетических качеств. Есть высшая задача творчества – в прекрасном сведении в одно целое разнообразного материала, в частности, тех же линий. Хогарт формулирует один из своих канонических девизов так: « <...> искусство хорошо компоновать – это не более чем искусство хорошо разнообразить» (С. 142)

13. Взгляд художника видит линии в движении. Положение тел и вещей мыслится в динамической подвижности. Для углубленного понимания линий Хогарт выбирает танцы, среди которых самым выразительным и загадочным он считает менуэт. В нем совершенствуются и преобразуются

линии, «превращаясь в большое количество волн во время па <...> которые составлены так, что тело человека постепенно слегка приподнимается, затем снова постепенно опускается на протяжении всего танца» (с. 200). Менуэт содержит согласованное многообразие движений, укладывающихся в змеевидные линии, и потому «является прекрасной композицией движений» (Там же). Столь же эстетически богат контрданс, этот «таинственный танец», где самое красивое из движений – то, которое называется «путаницей». «Фигура эта, пишет Хогарт, представляет собой вереницу или ряд змеевидных линий, переплетающихся и сменяющих одна другую» (с. 202). Художник не находит ничего лучшего, как привести описание танцующих ангелов в «Потерянном рае» Мильтона:

Мистические пляски!..

.....так сложны,

Запутаны они, так сплетены,

Что в них как будто вовсе нет порядка.

Однако же тем правильной они,

Чем кажутся неправильней.

(см.: Там же)

Удивительно, как свежо могут прочитываться эти суждения в наше время! В самом деле, тот, кто знаком с новыми стилями и с их от строки к строке множащимися неожиданными извивами, не может не поражаться мысли Хогарта, конвергирующей с некоторыми особенностями выразительных систем Серебряного века. Танец – динамичен, как и текст, как и актерская игра. Процессуальность творимого произведения – ненасытна, а «красота зависит от *беспрерывного разнообразия*, значит, то же самое будет относиться и к благородной изящной игре. А так как ровная поверхность составляет значительную часть красоты в форме, то и перерывы в движении актера также совершенно необходимы и, по моему мнению, – утверждает художник, – весьма полезны для большинства наших сцен, чтобы

освободить глаз от того, что Шекспир называет *непрерывным распиливанием воздуха руками*» (с.203).

Итак, перерывы – необходимы. Не говорит ли это о «законе экономии» в искусстве и в релятивистской поэтике в частности с ее почти болезненным ощущением некоего словесного излишества в художественном тексте – в тех случаях, когда энтропийность может быть с успехом заменена символизацией (точками и линиями) того, о чем не нужно говорить?..

14. В свете сказанного обратимся к одному из текстов Ф. Ницше, чье творчество явилось генетическим источником стилевых исканий рубежа XIX-XX столетий. Мыслитель сумел в краткой форме или, что называется, одним мазком высветить проблематику, над которой мы размышляем в нашей работе. Сделано это следующим образом. Есть письмо от 2 февраля 1884 года, где Ницше обращается к адресату с такими словами: «Прочти Гете после какой-либо страницы моей книги – и ты почувствуешь, что та «волнообразность», которая была свойственна Гете, как живописцу, не осталась чуждой и художнику языка. Я превосхожу его более строгой, более мужественной линией <...> Мой стиль – *танец*; игра симметрий всякого рода и в то же время перескоки и высмеивание этих симметрий – вплоть до выбора гласных»^{xxxv}. Современный ученый разглядел такие слои когнитивного стиля философа, которые можно смело назвать «палеонтологией мысли», живущей по законам «неожиданной инсценировки», «поверх логических норм и запретов», подчиняясь «неписаным канонам какой-то диковинной хореографии»^{xxxvi}.

15. Эта танцующая свобода текста – своеобразный принцип творчества писателей новой формации. Однако подлинная новизна их стиля заключается в смелом развитии поэтологических открытий Ницше. Выше мы видели это: в состав художественной речи ими вводилась просторность неисследимого с целью представить стиль в виде масштабной космической проекции с ее волнообразным устройением. Тут особенно интересен творческий опыт А. Белого, в какой-то мере осмысленный его современниками, впрочем,

немногочисленными. Среди них – Ф. А. Степун, оставивший проникновенные характеристики художественного и мыслительного дара писателя. Наиболее яркой чертой внутреннего мира автора «Петербурга» ему представлялась «абсолютная *безбрежность*»^{xxxvii}, воплощенная в стиле как «на миг отвердевшей "конфигурации" волн»^{xxxviii}. При этом, отмечал Степун, «в творчестве Белого, и прежде всего в его языке, есть нечто явно жонглирующее»^{xxxix}. Мыслитель с обостренной художественной интуицией, он обращает внимание на слова художника о том, что одной из задач его как писателя – «сосредоточиться в "я", мне данное математической точкою»^{xl}. Тонкая наблюдательность Степуна, не правда ли? Но он идет дальше и пишет о том, как стиль Белого вошел в манеру его жестового поведения. Вот выразительная зарисовка, дополняющая творческий портрет писателя: «Всюду, где он появлялся <...>, он именно *появлялся* в том точном смысле этого слова, который неприменим к большинству людей. 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. Во всей его фигуре было нечто всегда готовое к прыжку, к нырку, а может быть и к взлету; в поставе и движениях рук нечто крылатое, рассекающее стихию: водную или воздушную. Вот-вот нырнет в пучину, вот взвьется над нею»^{xli}.

Непривычны и памятливы были жесты Белого, то наступающего на собеседника «с широко разверстыми и опущенными книзу руками, то отступающего в глубину комнаты с каким-то балетным приседанием»^{xlii}.

Вспомним очарованность Хогарта явлением «путаницы» в танце, который – о, чудо! – никогда не утрачивает гармонии. Степун видит нечто подобное у Белого: «Необъятный горизонт его сознания, – читаем в очерке, – непрерывно полыхает зарницами неожиданнейших мыслей. Своей ширококрылой ассоциацией он в полете речи связывает во все новые парадоксы самые, казалось бы, несвязуемые друг с другом мысли. <...> Вот блистательно разыгравший ум внезапно превращается в заумь; философская терминология – в символическую сигнализацию; минутами смысл речи

почти исчезает. Но несясь сквозь "невнятицы", Белый ни на минуту не теряет убедительности, так как ни на минуту не теряет изумительного дара своего высшего словотворчества»^{xliii}. Все здесь изложенное очень важно, особенно в контексте тематизируемой нами проблемы меона и логосности эстетического высказывания.

16. Выше мы сказали об управляющей роли слова нового типа. Именно самопонимающее слово^{xliv} источает из себя регулятивную энергию стиля, стремясь всюду внедрить дисциплинирующую логику гармонии. Так мы подошли к категории, без которой релятивистская поэтика труднопредставима. Речь идет о так называемом *паттерне*, чья значимость «связана с возможностью везде и во всем утверждать порядок посреди хаоса»^{xlv}. Креативные импульсы слова с режиссирующим потенциалом простираются в ширь и глубь меона. Однако в литературе Серебряного века мы найдем и такие примеры, где логосная мощь эстетического речения подавляется темнотностью^{xlvi}, почти замирая в ней – без всякой надежды на высветление. Так возникает необходимость введения в ландшафтную картину стиля еще одного понятия. «В меоне, – пишет исследователь, излагающий философию С. Н. Булгакова, – есть две грани – нижняя и верхняя. Нижняя грань меона – абсолютное небытие <...> ουκ ον (укон). Это своего рода ноль бытия, постижимый умом лишь косвенно <...> »^{xlvii} В системе научного языка, принятого в нашей работе, меон трактуется как стихия порождения смысла, то есть Логоса с его световой энергией, тогда как укон не обладает вероятностно-созидательной потенцией, но является основой всякой, в частности, вербальной тварности. Эта проблема – из ряда сложных и трудных и потому достойна специальных обсуждений. Здесь же скажем, что стиль как проективно-космическое и логосно-меональное единство, восходящее к укону, этой безосновной ничтожности, в совокупности составляет паттерную систему с идеей вселенского *дизайна*^{xlviii}.

17. Завершая этот краткий очерк, скажем следующее.

Имея дело с новыми стилями, приходишь к пониманию, что они принадлежат к дотопе неизвестной формации, где (1) конфигуративные особенности эстетического высказывания берут на себя едва ли не первенствующую роль. Разумеется, в истории литературы мы встречаемся со всякого рода фигурными моделями художественной речи. Но подобные опыты производились все же в границах риторической «разрешенности», не покушаясь на традиционную сплошность или монолитность стилей. Релятивистская поэтика предлагает другую стратегию речевого созидания. Она (2) погружает вербальный материал в просторность и глубину неисследимого, (3) мобилизуя при этом гилетически значимый потенциал архаических средств выразительности – точки и черты, (4) используя их в качестве графических и живописных ресурсов (5) при визуализации речения и стиля в целом. Последние, таким образом, (6) освобождаются от оков строгой оговоренности их топографических границ. Теперь поверхность страницы, пишется в одном из исследовательских трудов, выглядит, например, у Белого как «переплетение тонких линий и стрелок, на которых, как крупные виноградины» повисли «островки словесного текста. Островки <...> разбросаны вправо и влево», идут «наискось восходящею лесенкой и кривыми уступами вниз из угла в угол, заполняя все свободные места. Расшифровать такую страничку <...> мог только тот, кто ее записал»^{xlix}.

Стили новой формации (7) поражают многообразием своих фигурных форм, их точечно-линерная система демонстрирует разные стороны виртуозного искусства при построении текста как визуального образно-эстетического феномена. Здесь представлены символы (8) прямой длительности, (9) волнообразной красоты и (10) ее гипостазированной вариативности – змеевидности. Понятно, что эти символы существуют не сами по себе, но (11) в телеологически организованном единстве, порою переходящем (12) в намеренно созданную «путаницу»¹, повышающую, как и стихия неисследимого, (13) энигматичность стиля и (14) его суггестивность,

проявляющуюся как (15) «привлекательность», «очарование» и иные, неотъемлемые от эйдологии, характеристики.

Как никакие иные, релятивистские стили располагают качествами, могущими буквально гипнотизировать читателя. Они повелительно вовлекают его в процесс (16) *восчувствования* произведения, разверзающегося перед ним своими безднами, на фоне и в глубине которых разбросаны самые прихотливые по своей фигурности и местоположению точечные множества и линии, эти символы красоты, извивами и змеением (17) интригующие внимание – теперь уже не столько читателя, сколько читающего зрителя. Эта магия манифестирующего себя текста создает то, что (18) мы называем *чудом*. Его интенсивность – необыкновенна. Если в монолитно устроенных стилях их содержание оковано внешне нейтральной и монотонной графикой текста, то здесь, в новой поэтике, все, что входит в *остраненное* с его видимыми и невидимыми ингредиентами, оказывается распростертым в разрастающейся шири космической неисследимости. С возникновением такой творческой стратегии (19) *удивительного* в русской литературе стало больше, чем когда-либо в ее истории. Этот результат был бы невозможен без слова нового типа. Ведь именно оно выступает в роли генератора содержательных и конфигуративных возможностей стиля. В классике всякая лексическая единица находилась в заранее для нее отведенной матрице, тогда как в составе релятивистского высказывания слово совершенно свободно от тягот какой-либо предуказанности. Его топография на странице (20) *случайностна*, оно живет там, где хочет, тем самым осложняя гармонию и целостность стиля. Со времен Аристотеля наука привыкла давать рационализированные объяснения, в том числе и телеологии искусства, новая же поэтика приближает понятие художественного единства – к самой «немоделируемой» природе, к непостижимому космосу, а в первую очередь к самому человеку, которого по трактатам, например, Ламетри, уразуметь невозможно. (21) Само себя мыслящее, а теперь мы бы сказали: и созерцающее слово живет, помимо

прочего, заботой о том, чтобы проявиться не просто как знак, но и в разрисовке точек и линий со всей их «чарой» – в необозримых космических далях. А там, за ними, угадывается нечто, умом не охватное и задолго до нас озаменованное. Это – уклон ...

Примечания

ⁱ ...о чем мы писали неоднократно. См., напр.: *Раков В. П.* Филология и культура. Иваново, 2003. С. 30 и след..

ⁱⁱ Подробнее см.: *Раков В. П.* Языковой квант в тотальности стиля // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовск. сб-к науч. тр. Иваново, 2006. Вып. 7. С. 265-280.

ⁱⁱⁱ Специально и подробно об этом см.: *Раков В. П.* Меон и стиль // *Anzeiger für slavische Philologie. Graz (Austria)*, [1999]. Bd. 26; а также: *Он же.* О неклассических стилях (Теоретический этюд) // Филол. штудии, Сб-к науч. тр. Иваново, 2001. Вып. 5.

^{iv} *Лосев А. Ф.* Словарь античной философии. М., 1995. С. 25.

^v *Там же.*

^{vi} См.: *Раков В. П.* Стиль как чудо: точка (Материалы к теме) // Филол. штудии. Сб-к науч.тр. Иваново, 2002. Вып.6. *Он же.* О морфологии релятивистских стилей // Вестник Ивановск. гос. ун-та. Серия «Филология». 2006. Вып. 1.

^{vii} См.: *Гайденок П.* История греческой философии в ее связи с наукой. М. – СПб., 2000. С. 169.

^{viii} С идеи теловидности точки, пожалуй, первого, условно говоря, *морфного* символа в истории культуры, следует начинать размышления о роли телесности в истории человеческого духа – вплоть до нашего времени, когда ослабеваает потребность в воплощении ментальных энергий в конфигурациях соматических форм. Ныне тело рассматривается «как первый, "наивный" подступ к новому, ноосферному витку развития», а сознание оперирует «текстами и кодами», не нуждаясь в предметно-материальном посредничестве (*Эпштейн М.* Тело на перекрестке времен. К философии осязания // *Вопр. филос.* 2005. №8.) О расширенном анализе проблемы см.: *Он же.* Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004, особенно: с. 396-458, а также: *Подорога В.* Феноменология тела. М., 1995.

^{ix} *Гайденок П.* Указ. соч. С.169.

^x Подробнее см.: *Раков В. П.* Число в составе стилей релятивистского типа. – В печати.

^{xi} *Половинкин С. М.* Флоренский: Логос против Хаоса // П. А. Флоренский: pro et contra. СПб.,1996. С.648.

^{xii} *Флоренский П. А.* Symbolarium. Вып. 1: Точка // Памятники культуры. Новые открытия. 1982. Л., 1984. С. 110.

^{xiii} *Белый А.* Серебряный голубь. Повести, роман. М., 1990. С. 339.

^{xiv} *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 255.

^{xv} *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000. С. 409.

^{xvi} *Там же.* С. 376.

^{xvii} *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 26.

^{xviii} *Там же.* С. 57.

^{xix} Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение / Пер. с нем. И. И. Маханькова. М., 2004. С. 283. Во всех случаях апелляции к трудам искусствоведов мы находим примеры исторических и типологических аналогий, соотносимых с литературными стилями; своеобразной защитой от слепой механистичности таких сопоставлений является осознание того, что Г. С. Кнабе назвал «внутренней формой культуры» (Кнабе Г. С. Строгость науки и безбрежность жизни // Кнабе Г. С. Древо познания и древо жизни. М., 2006. С. 199). Заимствовав термин из языкознания, исследователь развивает традицию, идущую от Гете, Шпенглера, Потебни и Хайдеггера (см.: там же. С. 217).

^{xx} Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств... С.57.

^{xxi} Подробнее об этом см.: Раков В. П. О невербальной составности релятивистских стилей // Глобальный кризис: метакультурные исследования: В 2 т. . Шуя, 2006. Т. 1. С.241, а также: Он же. Бесформенность, точка и число в структуре релятивистских стилей // Малые жанры: теория и история. Сб-к науч. ст. Иваново, 2006. С. 115-116.

^{xxii} Вальцель О. Сущность поэтической формы // Проблемы литературной формы. Сб. статей. О. Вальцель, В. Дибелиус, К. Фосслер, Л. Шпитцер // Пер. под ред. и с предисл. В. Жирмунского. Л., 1928. С. 17.

^{xxiii} Голосовкер Я. З. Интересное // Вопр. филос. 1989. № 2. С. 117-118.

^{xxiv} Аверинцев С. С. Предисловие // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 12.

^{xxv} Подробнее об этом см.: Раков В. П. Литературная теория П. Н. Сакулина (о стилях эпохи и литературных направлений, о типах творчества) // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX-XX вв. Сб-к статей в память об А. И. Ревякине. М., 2003. С. 450, 456-457.

^{xxvi} Якимович А. Генрих Вельфлин и другие: О классическом искусствознании неклассического века // Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С.47.

^{xxvii} Там же. С.46.

^{xxviii} См. : Алексеев М. П. Уильям Хогарт и его «Анализ красоты» // Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 48. В контексте нашей темы это фундаментальное исследование отечественного ученого представляет большую ценность. В работе освещаются не только вопросы творчества английского художника, но тематизируются проблемы, связанные с выдающимися фигурами литературной жизни XVIII-XIX веков: Л. Стерна, Лессинга, русских писателей, философов и эстетиков.

^{xxix} См.: Мартынов В. Ф. Философия красоты. Минск, 1999. С.64.

^{xxx} Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 138. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

^{xxxi} См.: Лукина М. Г. К вопросу о творческом методе А. Белого (по роману «Петербург») // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвуз. сб-к науч. тр. Иваново, 2006. Вып. 7. С.333-335.

^{xxxii} Маковский С. Страницы художественной критики. СПб., 1909. 2-е изд. Кн.1. С.13. (Цит. по: Толмачев В. М. Русский европеец: О жизни и творчестве С. К. Маковского // Маковский С. Силуэты русских художников. М., 1999. С.333).

^{xxxiii} В научной литературе случаются казусы. Так, М. Ф. Овсянников, первоклассный специалист, верно указывая, что «основным признаком красоты Хогарт считал гармоничное сочетание единства и многообразия», тут же пишет, что примером этого художник «считал волнистую змеевидную линию, которая, как ему казалось, представляет наивысшую степень красоты и привлекательности» (Овсянников М. Ф. §1. Англия [В составе Главы 2. Эстетика XVIII века. Просвещение] // История эстетической мысли: В 6 т. Т. 2. Средневековый Восток. Европа XV-XVIII веков. М., 1985. С. 300). Неадекватность этого высказывания заключается в том, что у Хогарта речь идет о двух линиях, а не об

одной. Как мы видели, в ценностной иерархии художник выделяет «линию красоты», разумея под ней волнообразную линию.

^{xxxiv} *Кнабе Г. С.* Проблема границ текста // Кнабе Г. С. Древо познания и древо жизни. С. 163.

^{xxxv} Цит. по: *Свасьян К. А.* Примечания // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т.2. С. 771.

^{xxxvi} *Свасьян К. А.* Фридрих Ницше: мученик познания // *Ницше Ф.* Указ. соч. Т. 1. С. 26.

^{xxxvii} *Степун Ф.* Памяти Андрея Белого // Воспоминания об Андрее Белом. М., 1995. С. 169.

^{xxxviii} Там же.

^{xxxix} Там же.

^{xl} Там же. С.171.

^{xli} Там же. С. 174.

^{xlii} Там же. С. 176.

^{xliii} Там же. С. 175.

^{xliv} В филологии, со времен Р. О. Якобсона, существует как аналог и другой термин – ауторефлексивность, в силу которой слово художественного контекста «становится направленным само на себя <...>: оно сообщает также и о своем собственном устройении» (*Эко У.* О возможности создания эстетического сообщения на языке Эдема // *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. М., 2006. С. 351-352). Ср. суждения А. Ф. Лосева о так называемых «рефлексивных категориях» в поэтике произведений и их движении от замкнутой к открытой форме. См.: *Лосев А. Ф.* Из книги «Теории стиля». Модернизм и современные ему течения // Контекст. Литературно-теоретич. исслед. 1990. М., 1990. С. 30-33 и след.

^{xlv} *Беннет Дж. Г.* Драматическая Вселенная. М., 2006. С. 64. Наша ссылка на этого автора делается не без умысла. Он – ученик и последователь русского мыслителя Г. И. Гурджиева, без творческого наследия которого интеллектуальная жизнь России и Европы эпохи Серебряного века была бы неполной. Беннет находился в дружеских отношениях и с П. Д. Успенским, автором, на наш взгляд, бесценного сочинения «*Tertium Organum.* Ключ к загадкам мира». Интерес А. Белого к антропософии и к *Иному* стимулировался не только трудами Р. Штайнера, но и атмосферой лекций и психологических сеансов, проводимых Гурджиевым и Успенским в Петербурге и Москве.

В другом сочинении, где описывается жизнь Гурджиева и философские основы его учения, Беннет пишет об эзотерических системах знания, в соответствии с которыми обучение производилось с использованием жестового символизма. Находились педагоги, могущие «учить при помощи танцев тому, чему другие учили при помощи книг» (*Беннет Дж. Г. Гурджиев.* Путь к новому миру. М., 2006. С. 107). Проблематика, тесно связанная с мистической, жизненной и духовно-оздоравливающей идеологией танцев, культивировавшихся Гурджиевым в формах театрального представления, описаны П. Д. Успенским в его книгах. Там же читатель найдет систематически изложенные суждения о понятиях, вошедших в корпус релятивистской поэтики, – о точке, линиях, их кривизне, пространстве/времени и т. п. Многое из того, что нужно знать на этот счет, см. в книге: *Ровнер А.* Гурджиев и Успенский. / 2-е изд. М., 2006.

^{xlvi} Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* Филология и культура. С. 18-19.

^{xlvii} *Моисеев В. И.* Логика всеединства. М., 2002. С. 155.

^{xlviii} *Гриб А. А.* Проблема творения из ничего в богословии о. Сергия Булгакова и в современной космологии // Русское богословие в европейском контексте. С. Н. Булгаков и западная религиозно-философская мысль. М., 2006. С. 261.

^{xlix} *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом / Публикация, предисл. и комментарий Дж. Малмстада. СПб., 2001. С. 230.

¹ ...которая до сих пор не вошла в состав литературно-критической рефлексии. В свое время мы писали о дискриминации «непонятного» в истории культуры, строящейся на риторико-классической основе, где смысловая прозрачность и канонически (нормативно)

структурированная форма считались единственным инструментарием и целью искусства. Остальное же просто отсекалось и выводилось за скобки. Этот принцип мышления господствует и в наше время. Вместо того, чтобы уяснить функции «загадочного», его отмечают, относя в разряд ошибочного. Вот свежий пример. Один из плодовитых и вполне образованных литераторов в категорической и даже уничижительной манере пишет: «Конечно, многие стихотворения поэта остались в прошлом – и странная «танцующая» строфика, и столетние образцы российского символизма, и бессвязные опыты Андрея Белого» (*Мнацаканян С. Предварительные итоги // Литер. газ. 31. 01. 2007 – 6. 02.2007. № 3-4*). Сталкиваясь со стилистикой Серебряного века, литературоведение упорно придерживается стереотипных анализов текста и порою лишь сонливо реагирует на апофатику и топографическую оригинальность эстетических высказываний. Поэтому ныне не выработаны адекватные методы осмысления языковых стратегий словесного творчества той, уже далекой от нас, эпохи.