

В. П. Раков (Иваново)

ЯЗЫКОВОЙ КВАНТ В ТОТАЛЬНОСТИ СТИЛЯ

По сути дела, указанная тотальность, взятая в ее морфологическом срезе, почти целиком зависима от структурной матрицы кванта, понятие которого сформулировано нами в ряде статей¹. Содержательная и формальная небывалость кванта состоит в том, что он образуется сочетанием слова и неслова, то есть вербального бытия и небытия (меона). Качественную особенность описываемой языковой единицы составляет ее зигзагообразная конфигурация, так что общее определение концепта должно исходить из трактовки его как «части» стилевой структуры и, вместе с тем, «волны», образующейся в результате единства лексической предметности и сопутствующей ей «пустоты» в системе речевого потока. Эта модель эстетического высказывания резко отличается от привычных его форм в исторически известных стилях. Новая поэтика культивирует такую организацию речения, которая во многих пунктах не совпадает с установкой на «классичность», включающую в себя, как пишет исследователь, «сдержанность, строгий отбор элементов на всех уровнях, отказ от форсирования и очевидной эмфатизации, подчеркивания самодовлеющего характера слова (в частности, с этим связаны и относительная простота синтаксиса, тенденции к линейности и проективности, к оперированию довольно короткими блоками элементов), его <...> ясности и при этом направленности на синтетизм <...> Осознание этого круга и его высочайшей поэтической ценности произошло в самом начале XX века <...>»²

Приведенная характеристика фиксирует основополагающие параметры традиционного эстетического высказывания – вплоть до понятия стиля в его широком объеме. Здесь подчеркнуты принцип абсолютизации слова, его семантическая внятность или прозрачность, доступность и отточенность синтаксической формы, а также стремление творца произведения к стратегии линейного развертывания нарративной структуры. Заметим, что автор цитированного текста сфокусировал внимание на таких ее моментах, которыми

релятивистская поэтика подталкивается к построению альтернативной модели художественного дискурса. Однако и в наши дни общее представление о стиле базируется на а) традиционно понимаемом эстетическом высказывании, в частности, на строгой его очерченности и завершенности; б) целенаправленной упорядоченности фонетических, лексико-семантических и иных особенностей художественной речи³.

В том, что новизна релятивистских стилей увязывается нами с наименьшей величиной эстетического высказывания – квантом, нет ничего неожиданного и оригинального, ибо поиски исходных элементов речения – давняя и время от времени обостряющаяся проблема. Но попытки ее решения сопровождаются сомнениями в их целесообразности⁴.

История науки показывает, что эволюция литературно-теоретических стратегий в течение времени все больше сопрягается с приближенностью к *тексту* – сначала в аспекте его жизнеподобия, затем – характерологического своеобразия, значительно позднее и в наши дни – с точки зрения поэтологической и собственно языковой специфики. Но как раз в последнем случае возникает озабоченность тем, что «в поисках предельно-малого атома текста сказывается материалистическая *quasi*-научность. В этих поисках, – по словам Б. А. Ларина, – как в алхимических бреднях о золоте, уверенность в несложности всех загадок, в устранимости всякой тайны бытия научными способами»⁵. Конечно, можно указать, что такая встревоженность исследователя – плод синкретизм его мышления, но мы имеем дело с выдающимся филологом и потому высказанное предположение следует оставить без внимания. После цитаты, не лишенной признаков инвективы, читаем о том, что «ни в какой момент работы в области стилистики нельзя упускать из виду взаимодействия элементов, цельности художественного текста»⁶. Бесспорно, анализ на то он и есть, чтобы устанавливать морфологичность изучаемого предмета, но мы должны осознавать некий предел подобных штудий: ведь «чем меньше дробь поэтической речи, тем она больше обесценена, обескачественна. За не-

которым пределом изоляции наступает полная утрата эстетического значения»⁷.

У нас вызывает сочувствие и понимание мысль ученого об угрозе «изоляции» какого-либо компонента стиля от его целого. Надо ли говорить о том, что телеологическое единство художественного дискурса – аксиома для всякого исследователя. А вот дальше... Дальше следует открытый вопрос – о пределе дробления стилевого тела. По мере углубления наших знаний о макро- и микромасштабах содержательной формы изменяются способы ее анализа. В знаменитом трактате о. П. Флоренского в центр рассмотрения поставлено *имя*. В поэме А. Пушкина «Цыганы» оно выступает как «средоточное ядро» образов⁸, то есть является их порождающим началом, а также формой, вбирающей их в себя. Оно – сокращенная редакция произведения как целого. В процессе развертывания последнего его рифмы «отвечают основному звуку "Мариула" »⁹, намечая тем самым «звуковые линии» поэмы, а также «кривые тонические высоты»¹⁰. Имя, по Флоренскому, «служит у Пушкина особым разрезом мира, особым углом зрения на мир, и оно <...> все собою пронизывает и определяет»¹¹. Так слагается целостность произведения и его стиля. Но тут необходимо добавить следующее.

Как можно видеть, вниманием Флоренского охвачены многие стороны пушкинского стиля, куда вошли: имя как его начало и конец, фонические (музыкальные) параметры, «звуковые линии», схваченные в их конфигуративной специфике, а также мировоззренческие и морфологические («разрез мира») характеристики. Однако ясно и то, что психология художественного творчества концентрируется не только в имени, слове, но и находит свою реализацию в собственно дословесной стадии стиля, в частности в его звуке (см., напр., у М. Цветаевой и др.) или гуле (в признаниях В. Маяковского), а также, естественно, в их тональных извивах¹². Само собой понятно, что все это поэтом слышится и видится, чтобы быть воплощенным в объективированной поверхности стиля.

В классике отсутствуют до- и посттекстовые средства выразительности, поэтому весь груз эстетического задания возлагает на себя слово, включенное в монолитный строй художественной речи. Что же касается релятивистских моделей высказывания, то здесь широко представлены ресурсы символической означенности внетекстового пространства. Отточия и линия (тире и дефис), да и «чистота» самой страницы помогают художнику *интонировать* стиль на всем протяжении его динамического *змеения*, как это называлось С. К. Маковским¹³.

В суждениях М. Цветаевой *звук* предстает в качестве источника творчества, а себя она именует поэтом *кривизн*¹⁴, обозначая тем самым эстетические координаты, в системе которых только и возможно исследовательское постижение ее текстов. Кривизна и дискретность – фундаментальные признаки стилевых структур релятивистского типа. Ясно, что мы говорим о тотально квантованной художественной речи, где единство логосного и доязыкового, звуконулевого и фонетически оформленного стало основой как выраженных, так и невыразимых смыслов с их коннотативными ореолами. Все это образует фактуру стиля, такую его поверхность, «которая, – по словам А. В. Михайлова, – указывает на то, что *это же* самое, этот же творческий принцип лежит и в самой глубине произведения и был в нем с самого начала. Стиль <...> – окончательное выявление индивидуально-поэтического постижения мира. Стиль – полное обнаружение такого постижения, выявленность того самого, что, по словам Гете, какво внутри, таково и снаружи, и наоборот»¹⁵. Из множества примеров приведем фрагмент из повести А. Белого «Котик Летаев»:

«.....»

Продолжаю обкладывать словом первейшие события
жизни: –

– ощущение мне – змея; в нем – желание, чув –
ство и мысль убегают в одно змееное, громад –
ное тело: Титана; Титан – душит меня; и созна –

ние мое взрывается: вырвалось – нет его... –

– за

исключением какого-то пункта, низверженного –

– в нул-

лионы Эонов! –

– осилить безмерное...

Он – не осиливал.

.....»¹⁶

Бросается в глаза то, что *начало* текста вербально не оформлено, а представлено как означенность меональной просторности, из глубин которой и возникает словесная материя стиля, впечатляющего своей процессуальной интенсивностью. Лексическая ткань высказывания – прерывна за счет вмешательства в ее движение стихии деструкции, данной в знаках тире, которые грамматически аргументированными быть не могут и потому мы относим их к сфере энigmatических оснований. Совершенно очевидна взаимопорождающая энергия графически означенного меона и словесной предметности. Ведь лежащий перед нами фрагмент организован таким образом, что его вербальные массы «управляются» пустотами, залегающими между ними и несущими в себе признаки смысловой темнотности, той неисследимости, что насыщает указанный ряд точечных символов. С другой стороны, давление интенсифицированного содержания столь велико, что лексическая часть высказывания не может вместить его в полном объеме и потому уходит в обрыв, разрушая «тесноту» речения и тем самым переключая его в область «языка дали», о котором в свое время писал О. Шпенглер, размышлявший над проблемой возрастающей роли синтаксиса в эволюции языков¹⁷. Обратим внимание и на то обстоятельство, что там, где наблюдается разрыв нарративной сплошности, мы имеем дело с текстом, обреченным на невозможность своего завершения. Погрузившись в невербализованную бездну, он вновь и вновь вырывается из нее, чтобы опять уйти и раствориться во мгле неисповедимого, что и показано точечным рядом, заключающим (как «не-

уместно» здесь это слово!) приведенный нами фрагмент. Результатом этих поэтологических операций Белого явилось то, что текст приобрел свойство *трансфинитности*, как определял подобное качество С. Л. Франк¹⁸.

Если смотреть на дело с позиций традиционных представлений, то приведенный фрагмент выглядит странным – хотя бы потому, что его топография на странице – непривычна и своей конфигурацией оспаривает строгую геометрию высказывания классического типа. Здесь источником порождения стиля выступает не только слово, но и неотрывное от него *непостижимое*¹⁹, которое распростерто в окраинных пределах текста и в его срединной части, что дает эстетическому речению возможность свободно *извиваться* на плоскости страницы. Стили релятивистского типа резко непохожи на телеологически сформированные структуры предшествующих эпох. Об этом писал П. Клодель, подчеркивавший, что «соотношение слова и безмолвия, текста и пустоты является источником *особой* (выделено мною. – В. Р.) поэзии, поэтому *страница* – вотчина поэзии <...>»²⁰.

Фактор *извива* находится в тесной связности с некоторыми специфическими чертами новых стилей. Прежде всего он указывает на момент спонтанности в деле наращивания ими собственной массы, слагающейся из слова и ничтожности, то есть его отсутствия. Нельзя не видеть и его роли в обосновании «логики», на которой зиждится случайность как внутреннего содержания, так и формы его манифестированности. Распространение энергии извива на всю *длящуюся* структуру делает устройство стиля далеко отстоящим от канонов классической поэтики. Последняя «программирует» художественный дискурс как линейно-горизонтальное построение, вырастающее из одного семантически густого пункта. Такого рода конструкция создается в виде лексически плотного слоя в его непрерывном становлении – со своим началом и концом. Совсем иную картину мы видим в новой поэтике: она культивирует идею безначалия и бесконечности текста, прибегая к методологии разрыва его «тесноты», что, в результате, меняет облик стиля. При этом слово и ничтожность, и мы отмечаем это, обладают взаиморегулятивными

функциями, и многое из того, что было важным для традиционной системы художественной выразительности, здесь игнорируется: в частности, речь идет о том, что местоположение лексем и география лакун – непредвосхищаемы. Они не ищут для себя «лучшего места», но «прорастают» там, где хотят, и в этой свободе соревнуются друг с другом. Принцип квантованности «материала» распространяется на весь стиль и его конфигурацию²¹. При общем взгляде на эту растекающуюся и змеящуюся поверхность обнаруживается, что ее «ветвистость» творится не только по схеме мирового дерева, но и на основании *ризомного* формирования эстетической формы. Ее дискретность – разномасштабна: от простого сочетания слова и его небытия до разрывно осложненных предложений, эволюционирующих в целостные абзацы или фрагменты, часто снабженные символами неисследимого – отточиями, которые, таким образом, *не завершая* высказывания, дают начало другому, новому, умножая прихотливую графическую вязь стиля.

Своеобразие описанной ситуации заключается не только в том, что слово контекста, как пишет исследователь, стало демонстрировать свою «незамкнутость, обращенность к другим словам»²²; такая особенность лексики стиля характерна и для традиционной поэтики. Подлинная же новизна связана с открытостью слова в сторону *зияний* в тексте, в стихию неисследимого и доразумного. В классике исходный момент стиля, его *миф* и *идея* обладают известной деспотией в управлении эстетизированной монолитностью своего бытия. В нашем же случае очевидна повышенная значимость фрагмента или вообще отрезка речи с их, если не оппозиционностью, то с хорошо выраженной самостоятельностью по отношению к *началу текста*²³. Возникая спонтанно, лексемы движутся в режиме импровизационно выбранного пространственно-страничного вектора, то и дело погружаясь в неожиданно открывающиеся перед ними пропасти ничтожности. Слова существуют, подобно звездам на небесном своде с его лакунарной темнотностью. С этой метафорой мы уже встречались, когда упоминали имена античных мыслителей,

причастных к построению космологической теории художественного творчества²⁴.

На данном этапе наших размышлений будет уместным коснуться одной весьма важной проблемы, к настоящему времени ставшей предметом заинтересованного обсуждения, но еще не дошедшей до стадии дискуссии о релятивистской поэтике. Эта проблема имеет свою историю²⁵. Существо дела сводится к взаимодействию стиля – с его основой, теряющейся в глубинах бесформенности и, тем не менее, регулирующей внешне явленные уровни художественной выразительности. Мы говорим, следовательно, об отношениях между субстанциями того единства, которое понимается под термином «стиль». Первую из них составляет то, что М. М. Бахтин называл «успокоенным, самодовлеющим художественным бытием эстетического объекта»²⁶, завершенным и равным себе. Это, по словам мыслителя, – архитектурная форма²⁷. Она менее всего может быть трактована «как организованный материал», или «композиционно телеологическое целое» с его отдельными моментами, которые «что-то осуществляют, чему-то служат»²⁸. Путем творческой процессуальности названная форма претворяется в произведение и собственно в его стиль с помощью «технического аппарата эстетического свершения»²⁹. Эта метаморфоза соединена с понятием композиции онтологически ставшего объекта. Есть необходимость подчеркнуть, что данный результат достигается мобилизацией ресурсов «телеологического метода»³⁰.

Углубленную разработку тематизируемая проблема получила в трудах А. Ф. Лосева, в частности, в одном из специальных исследований³¹, где впервые в систематическом виде была изложена оригинальная концепция стиля³². Ученый писал, сколь важно «осознать сверхструктурную основу художественной структуры»³³. Профессиональный анализ должен стремиться к тому, чтобы находить этот сверхструктурный принцип в самом составе стиля, хотя он и представлен в нем «в размытом виде»³⁴. Характерной особенностью Лосева является широта взгляда на «архитектоническое содержание». Исследователь определяет его как «первопринцип» стиля, но тут же предлагает це-

лый ряд синонимических замен, таких, как «основной источник стиля», его «первообраз» или «первооснова»³⁵. Теоретик говорит о том, что вполне возможен и термин «основной регулятив» стиля³⁶. Замечательный систематизатор науки³⁷, Лосев хочет, чтобы его терминология максимально точно и разнообразно выражала функциональное содержание концепта. Поэтому к уже означенному ряду он присоединяет такие определения «первопринципа», как «исходная точка» стиля, «его источник», «конкретно ощутимые "душа и смысл"»³⁸. Весь этот перечень завершается дефиницией, которая удобна и популярна в современной науке. Мы говорим о термине «модель», сопровождаемом эпитетами «первичная», «исходная», «первоначальная» и проч. Мыслитель отдает предпочтение варианту «первичная модель», «строго отличая ее от модели как композиционной схемы того произведения, о стиле которого идет речь»³⁹.

Не входя в детализацию этих суждений Лосева, выделим в них несколько актуальных аспектов. Для построения теории релятивистской поэтики существенно то, что размышления о первопринципе стиля исследователь обогатил идеей сверхструктурности выразительной формы. Необходимо высоко оценить и его соображения относительно «симпатического понимания» стиля⁴⁰, а также стремление согласовать терминологический язык классической эстетики с современной шкалой научных концептов, что проявилось в дефиниции «модель», введенной в обиход литературоведения. В свете сказанного, уместно привести итоговую формулировку стиля, в соответствии с которой «он есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»⁴¹.

Это определение фиксирует главные признаки релятивистских стилей, в частности, их надструктурный потенциал, нераздельно связанный с устройством эстетического целого. Следствие таким образом расставленных акцентов находит свое выражение в усиленной роли *вероятностного* содержания

структуры, то есть ее смысловых и сенсорных возможностей. Очевидно также и то, что речь идет не о каких-либо герметичных образованиях, но именно о намеренно организованной форме *открытого* типа: ведь ее строение обусловлено *разверстой* матрицей кванта, который, как мы знаем, пронизывает стилевую конструкцию насквозь. В этом – причина того, что всякий раз, когда мы пытаемся возвести стиль к его первоисточнику, «нам открывается неструктурированная безосновность»⁴². Если в классических стилях с их монолитностью управляющая энергия архитектурного уровня произведения воплощалась в своей качественной противоположности, то есть в целесообразно скомпонованной форме и оказывалась, следовательно, в состоянии сокрытости и отчужденной явленности, то в новой поэтике дело обстоит иначе. Первообраз, сказали мы, бесструктурен, однако он обладает регулятивными функциями. Поэтому у нас подчеркнута его энергийная специфика. Устроение нетрадиционного высказывания таково, что в нем с особой заостренностью проявляются свойства кванта, который, напомним, также энергичен – хотя бы потому, что одновременно он есть – и часть, и волна. А то, что, участвуя в процессуальности речевого потока, квант обуславливает его конфигуративность, мы, анализируя прозаический фрагмент Белого, уже видели. Но самое главное, что нам хотелось бы изложить здесь, заключается в той части эстетического высказывания, которая до-, пост- или сверхструктурна. Вот она-то и есть прямое указание на свою родственную связь с архитектурной глубиной стиля, превосходящей всякую эстетическую морфность. Этот пункт, безусловно, надо рассматривать как дотоле невиданную попытку художника *явить* человеческому глазу то *невидимое*, из чего исходит и вербально *становится* текстовая реальность. Недоступное взору, но открывающееся *умному видению*, оно непосредственно не изображается, но находит отблеск в словесной образности, ограничиваясь тем, что позволяет себя означить – то ли линейно, то ли точно, а то и просто *никак* в виде пространства чистой страницы. Иначе говоря, оно выражено, как и велит его природа, *апофатически*. Парадокс выразительности в системе новой поэтики

возникает на базе не только слова, но и – его небытия или той *тени*, в ауре которой слово распрощалось со своим материальным ликом.

В психологии творчества вообще, как и в признаниях самих писателей, *дословесная* стадия произведений воссоздана широко и убедительно. Тут мы находим множество тонких наблюдений, а часто и проникновенных анализов. Исследователь, что понятно, не имеет права упускать из виду как артистический дар творца, так и тот «алгоритм», мощью которого объята та или иная эпоха в истории искусства. Серебряный век дал созвездье литературных гениев; у каждого из них – свой стиль, но переживания, характерные для созидательного процесса, у многих художников располагаются в зоне подобия, схождения и пересечений. Бросается в глаза повышенная роль интуиции и стихии *безмысленного*, получающего реализацию в звуке и ритме. Однако необходимо назвать и еще один элемент, без которого невозможны ни то, ни другое, ни третье. Мы имеем в виду *молчание*, в лоне которого слышится и даже видится художником сенсорно и цветно насыщенная звуковая субстанция, залегающая в основании того, что выше мы назвали архитектурным уровнем произведения и стиля. О первенствующей значимости музыкальности, этого, как тогда были убеждены, сущностного фактора литературного творчества, можно прочесть у многих поэтов и прозаиков. В их высказываниях всякий раз встречаешься с высокой степенью индивидуализированности суждений. Нередко они носят окказиональный характер. В данном случае нам интересен А. Белый с его творческой самоидентификацией. Он называл себя «композитором языка», главенствующей же особенностью своего стиля художник полагал, наряду со звуком, интонацией и ритмом, «паузу дыхания», что отличало его от «писателя-беллетриста в обычном смысле этого слова»⁴³. Белый, по его выражению, предпринимал «усилия к выходу <...> из литературы в узком смысле; в первичную фазу культуры, ритм, жест <...> » из «искусства, замкнутого в формы <...>»⁴⁴ Писатель трактовал язык «как становление новых знаков общения», а ритм, по его разумению, переживался как начало поэзии и прозы⁴⁵. При этом он подчеркивал повышенную роль

тембра голоса и жестикуляции⁴⁶. Сказанное прямо означает не что иное, как *миф* языка Белого: ведь качество знаков общения мыслится художником в их нераздельном единстве или синтезе.

Расширение языка литературы как ее знаковой системы – процесс в высшей степени драматический. Докультурные формы выразительности, смело внедряемые Белым в составность стиля, приводили к тому, о чем он сам со скорбью писал: «Прошло тридцать лет; а я остаюсь в той же позе спорного писателя, которого одни принимают с жаром, в то время как другие повторяют те же суждения, что и тридцать лет назад: "Непонятно"»⁴⁷. На наш взгляд, эти высказывания писателя выражают не только чувства досады и огорчения. Их контекст значительно шире и содержательнее. Речь идет о том, что феномен «непонятного» еще не стал в один ряд с «понятным», тогда как сейчас ясно, что то и другое естественным образом входят в энтелехию культуры⁴⁸.

Творческая психология художника такова, что ее специфика укоренена в доисторических факторах, к которым можно отнести чисто сенсорные переживания. Поэтому для нас нет ничего необычного или странного в том, что тема произведения как целое рождается, по словам автора знаменитых романов, «в звуке» и постигается единомгновенно. Писатель говорит об этом так: «<...> я сразу вижу и ее начало и ее конец»⁴⁹. Это и есть первообраз⁵⁰.

Вероятно, мы будем правы, если скажем, что звуковая стихия, которой объято воображение художника, не обладает сколько-нибудь выраженным строем, и, тем не менее, доструктурный режим ее существования в известной мере интенционален, что, в итоге, дает жизнь эйдологии будущего произведения. Белый пишет: «В звуке мне подана тема целого; и краски, и образы, и сюжет уже предрешены в звуке; в нем переживается не форма, не содержание, а формосодержание; из него первым содержанием вылупляется основной образ, как зерно: таким зерном, рожденным звуком, были мне: Распутин до Распутина (Кудеяров), сенатор Аблеухов, профессор Коробкин. <...> разглядев первообраз, начинаешь видеть его не в стволе, а в ветвях; эти

ветви суть окружающие <...> Постепенно слагается какая-то, а не иная ситуация между стволом (первообразом) и ветвями (его обстающими); она-то и диктует точку отправления для фабулы»⁵¹.

То, что развертывающаяся структура стиля представляется писателю в виде модели мирового дерева, – очевидно, как и то, что «стволом» он называет первообраз. С впечатляющей ясностью заявлено, что последний видится художником и в «ветвях», между которыми, заметим, всегда располагается их разделяющий вакуум, что дает основание мыслить стиль как ризомную структуру. Поскольку наше исследование – филологическое, не будет лишним напомнить, что мотив космичности обозначается на письме линией (тире, дефис) и отточием, а также страничным пространством, которое остается вне графической оформленности. Длина синтагм выражается колеблющейся величиной, что объясняется логикой случайности, присущей новой поэтике. Здесь мы имеем дело, как писал автор «Петербурга», с *квалитативным* мышлением художника. Он же отмечает, что при таком типе когнитивности «образы, рожденные звуком темы, не подчиняются моим априорным намерениям подчинить их каким-то абстрактным приемам; я полагаю: герою быть таким-то, а он опрокидывает мои намерения, заставляя меня гоняться за ним; и сюжет летит вверх тормашками <...>»⁵². Иначе говоря, писатель, наблюдая за процессом собственного творчества, говорит, что он оказывается в ситуации ведóмого, а не всевластного гения, как это было в эстетике романтизма; он даже может внушать нам истинность мысли о «смерти автора». В то же время он прекрасно понимает, что по своей природе писатель – артист, чей дар уникален. Но: «Я, увы, непереводем <...>»⁵³. Этот тезис – противоречив: с одной стороны здесь утверждается индивидуальная неповторимость творца; с другой – «увы», знак душевных переживаний, вызванных нечувствием читателей перспективного новаторства многих литературных шедевров и их энигматического стиля. Замечательно писал Ф. Ф. Степун: «Людам, нападающим на "невнятицы" Белого, отклоняющим его за туманность художественного письма и спутанность его теоретической мысли, надо было серьез-

но задуматься над тем, что невнятицы, туманности и путаницы Белого суть явления высоты, на пути к которой Белый умел бывать и внятными, и ясными, и четкими»⁵⁴. Со всей определенностью скажем, что случаи темнотности стиля – это не периферийные и не эпизодические, но системные его признаки, поддержанные энтелехией культуры. Речь идет, следовательно, о столкновении двух парадигм творчества – традиционной и неклассической. Читатель, не понимавший новой поэтики, оказался ниже своей духовной призванности, что сдабривало литературную жизнь элементами драматизма и рассогласованности во взаимоотношениях искусства и его восприятия. Впрочем, в переломные эпохи подобные реакции – почти обязательные характеристики психологического и – шире – культурного климата.

Изучение феноменологии стилей влечет нас в сторону от соблазна удовлетвориться поверхностным пониманием произошедших сдвигов в методологии творчества. В литературе Серебряного века мы видим качественные изменения на уровне *самого себя мыслящего слова*, не скованного традиционной нормативностью и потому владеющего режиссурой собственного поведения в тексте⁵⁵. Теперь оно участвует в созидании стиля, не оглядываясь на его канонические образцы и не заботясь о том, чтобы обладать внешним лоском («стильностью»), дабы вписаться в *гладкость* заранее принятой формальной модели. Эта перестройка происходит одновременно с активизацией творческих возможностей синтаксиса, специально отрефлектированного с позиций языковой выразительности. Скажем больше: отныне он стал использоваться как инструмент освоения меонального (неструктурированного) пространства, как средство его эстетической обработки и конструирования, что аргументировалось запросами новой поэтики с ее жаждой космичности и ее, космичности, присутствия в топографическом бытии речевого высказывания. «Пустота», на фоне которой располагаются слова, их отдаленность или сближенность друг с другом, а также «змеение» стилевого тела – это было новым проектом художественной свободы со всеми ее творческими дос-

тижениями и рисками, обойтись без последних вряд ли кому удавалось: на трудном пути потерь не избежать...

В классике пространственные характеристики речения не обладали эстетической функциональностью: текст был строго равновесным, его граничность очевидна, а начало и конец обозначены более чем определенно. Меон, это мы знаем, если и проявлял себя, то исключительно в аффективных образных структурах произведения⁵⁶, размещенных в геометрически организованном художественном мире, в свою очередь, ясно и герметично очерченном. В новой литературе фундаментальный сдвиг состоит в том, что пространство перестало быть альтернативным, теперь оно не разделяется на внешнее (вне-литературное) и внутреннее, составляющее мир эстетического творения. Это – эффект так называемой «открытой формы». Конечно, она возросла на почве традиции. В свое время О. Вальцель писал: «На примере гетевского стихотворения выяснилось, что подлинное художественное словесное выражение содержимого выходит за пределы смыслового значения слов. Мы лишь переживаем это содержимое, но оно не сообщается нам в логических понятиях. 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»⁵⁷.

Эта характеристика расценивается нами как пророческая и, пожалуй, лишь в наше время становится ясным ее актуальный смысл. Мы разделяем точку зрения А. Ф. Лосева, писавшего о том, что принципы, мобилизованные Вальцелем для анализа художественных стилей, «все еще остаются вне своего систематического применения и все чаще подают надежду на получение весьма глубоких и ответственных выводов в этой области»⁵⁸. В самом деле, изучение релятивистских стилей показывает, насколько глубоко проникал взор исследователя. Подчеркнув плодотворность соображений ученого об облике стиля, укажем и на то, что его размышления об известной дозе иррациональности творчества подтверждаются самим устройством новых стилей,

их разветвленной системой линейных, точечных, «змеевидных», орнаментальных и внеструктурных компонентов. С позиций привычной, укорененной в веках поэтики, все это кажется экзотичным, побуждая нас, между прочим, к изучению не убывающего, а, напротив, умножающегося чуда искусства. Скажем и о том, что обнаружение исследователем того, что дотоле было незамечаемым, а затем получило в последующей истории искусства свое развитие, говорит об объективной логике в движении самого творчества, которое не могло эволюционировать иначе, но – так и именно так!

В нашей работе речь идет о внешне- и внутреннеустроительных компонентах релятивистских стилей, в частности, об их *начертательной* специфике, которая тесно связана, скажем так, с генетическими основами культуры, в чем мы могли убедиться, касаясь проблемы космичности как конструктивного принципа эстетической выразительности. Этот принцип реализуется с помощью знаков препинания, причем *линия*, будь она тире или дефисом, или, по выражению М. Бланшо, «незримо прочерченным следом черты»⁵⁹, иначе – ничтожностью, берет на себя ответственность за *извив*, за живую неугомонность художественной речи, становясь при этом морфологическим элементом стиля. Черта – сложное явление, концентрирующее в себе атомарные величины, служащие источником фигурности компонентов, образующих текст. Продолжая античную традицию, Василий Великий, размышлявший о *началах*, писал: « <...> начало черты – точка , начало поверхности – черта <...> И начало сложного слова – буквы »⁶⁰. В подвижной нарративной структуре многообразие графики заряжено импульсами взаимной функциональности, составляя некую «оптическую схему»⁶¹, как это явление называл Г. Вельфлин, усматривавший в последней «подражательную сторону» искусства⁶², или, иначе, его миметический потенциал. В этом контексте важно знание оптической типологии, которой располагает художественное творчество. В специальном исследовании, мимо которого не пройдет ни один литературовед, изучающий новую поэтику, академик Б. В. Раушенбах характеризует стратегии, используемые искусством на протяжении всей его истории. «Ими

являются, – пишет он, – : чертежные методы (изображение объективного пространства, свойственное, например, искусству Древнего Египта), метод локальных аксонометрий и их трансформаций (ему соответствует античное и средневековое искусство), центральная линейная перспектива эпохи Возрождения и центральная криволинейная перспектива, появившаяся на рубеже XIX и XX столетий»⁶³. Само собой разумеется, что каждый из названных методов пространственных построений мог проявляться в различных художественных модификациях, причем, перечисленные типы, замечает автор, «нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры»⁶⁴, следствием чего, как правило, было взаимовлияние, столь характерное для всякого развития, не изолированного от аналогичных и параллельных ему процессов.

Как известно, Серебряный век – это время методологического плюрализма, арена встречи традиции и новых веяний, а также «диффузного состояния»⁶⁵ словесности и искусства. Скажем и о неукротимой страсти к эксперименту, пробам и своеобразной «дегустации» в сфере поэтики, иначе – комбинаторики художественного творчества. Текст, его строение, а также топографическая размещенность на странице – все это занимало воображение поэтов и прозаиков, с не меньшим напряжением пытавшихся решать задачи глубинного свойства. Предлагаемая нами трактовка речевого кванта как раз и говорит об этом. Касаясь данной проблематики и в своей системе научных координат, Я. Э. Голосовкер писал по данному поводу следующее: «Ныне, в эпоху динамической субстанции и асубстанцииальности "идею" воспринимают как некое подобие волны (как некую вибрацию, трансформацию смысла), как нечто двуспецифическое, диалектическое»⁶⁶.

Истолкование *идей* с позиций их волновой конфигурации позволило Голосовкеру обосновать процессуальность мифа как движения по кривой смысла. Это – большой вклад в понимание фундаментальных основ античного мировоззрения и культуры новейшего времени. Так проблематика гуманитарных наук, и даже в аспекте их спецификации, смыкается с современным

естественнонаучным знанием, где обсуждается закон волнообразного развития как интегральный принцип картины мира⁶⁷.

Исследуя логику мифа, Голосовкер мобилизует исторические, структурно-морфологические и герменевтические методы в подходе к теме. Он очерчивает типологию тех или иных групп мифов, базированных на смысловом единстве входящих в них образов. Важнейшим достижением ученого необходимо считать иллюстративно подтвержденный и теоретически доказанный принцип возрастания и расширения содержательных компонентов гомогенно-эйдологических структур. Когда, делает вывод Голосовкер, «логическая кривая смысла целокупного образа», очертив круг, замкнулась, можно считать, что «смысл образа исчерпан»⁶⁸. Запомним последнюю фразу цитаты, мы еще вернемся к ней. Здесь же отметим, что блестящий анализ смысловых кривизн, представленный в «Логике мифа», еще не освоен литературоведением, но вот у писателей легко обнаруживается стремление понять стиль в координатах его криволинейного своеобразия. «В литературном стиле, – писал В. Набоков, – есть своя кривизна, как и в пространстве»⁶⁹. А. Белый, чья поэтика во многом криволинейна, в своих исследовательских трудах шел по пути обнаружения данного качества в творчестве писателей-классиков. Он отмечал, например, что «Гоголь многообразно фигурен <...>»; его речь – это «организм, показанный во всех фазах своего зародышевого развития: одновременно <...>; повтор, как стебель, выкидывает из себя с ним *сплетенные* (здесь и далее выделено мною. – В. Р.) формы: параллелизм, контраст, обрыв, рефрен, *кольцо*, *спираль*<...> Фигуры речи у Гоголя, как члены тела – *сплетенные* из тех же основных тканей; они исполняют, каждая, свою функцию; но они связаны в целое ритмом и тонусом общего *кровообращения*»⁷⁰. Надо ли говорить о том, что фигурность стиля гоголевских произведений (в риторическом и конфигуративном смысле) – это признак телеологической структуры монолитного типа. Здесь волновость заключена в строго обозначенные пределы текста, имеющего лексически выраженные начало и конец.

Теперь вернемся к мысли Голосовкера, высказанной им по поводу смысловой кривизны мифа, содержание которого, в итоге, исчерпывается, «не выплескиваясь» из герметичной формы. Такова правда: ведь мы имеем дело с истоком той традиции, которая насчитывает более чем двухтысячелетнюю историю своего существования. На этом фоне особенно резко проявляется новизна релятивистских стилей, где, как помним, форма – открыта и, наряду с классическими ее ингредиентами, имеет еще и акцентно поданную графическую сторону, наглядно демонстрирующую содержательную и собственную кривизну. Разверстая вовне, «она, – по словам исследователя, – служит общей актуализации пространственного компонента текста»⁷¹. За счет количественного увеличения графически означенных зон пустоты (меона) в логосной среде эстетического высказывания новая поэтика не только отстаивает, но и приумножает свою «космичность». Всем обликом стиля она утверждает *уже ставшее*, запечатленное в слове содержание и ту доструктурную стихию, из глубин которой мерцает первообраз – невыразимый, но дающий знать о себе⁷².

В заключение скажем, что развернутая на страницах статьи характеристика тематизированной идеи должна иметь свое продолжение; в частности, следствием воссозданной здесь общей картины стиля в его связности с «ядерным» элементом нарративной структуры может быть рассмотрение миметической функциональности начертательного уровня выразительности. Квант – безначально-бесконечен и потому, как было показано, является открытой формой, эволюционирующей в смысловую беспредельность. Этот ингредиент речения концентрирует в себе образную достоверность и фантомность невыразимого, тем самым обнимая и пронизывая стилевое тело токками апофатического содержания, что дает читателю возможность не только видеть изображенное, но и восчувствовать не являемое, хотя и – парадокс выразительности! – присутствующее в целостности произведения. Момент несказанности в новом искусстве проявлен более принципиально, нежели в классике.

Релятивистская поэтика актуализирует пространственный фактор страницы, делая его содержательным компонентом стиля и формы вообще. Теория литературы или не подозревает об этом, или погружена в состояние трепета перед сложностью проблемы, ждущей своих исследователей.

Есть и еще один аспект темы – осмысление ее в диахронном плане. Серебряный век укоренен в доминирующих, периферийных и эзотерических пластах мировой культуры, ставших основой для творческих открытий многих художников, что доказательно иллюстрирует, например, А. Хансен-Леве в труде, где рассмотрена космическая символика одного из стилей, его узорно-кружевной текст и апофатика содержания⁷³. Это, несомненно, укрепляет научный фундамент идей, изложенных в нашей работе. С другой стороны, данное обстоятельство проблематизирует адекватность штудий, опирающихся на традиционные методы стилистики и поэтики. Создавшаяся ситуация драматична и потому плодотворна, побуждая исследовательскую мысль к неустанному бодрствованию...

Примечания

1. См., напр.: *Раков В. П.* – (...) + a etc (К теории языкового кванта) // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX в. Иваново, 2004; *Он же.* Языковой квант в системе релятивистской поэтики // Науч.-исслед. деятельность в классическ. ун-те. ИвГУ – 2004. Материалы научн. конфер. 3-5 февр. 2004. Иваново, 2004.

² *Топоров В. Н.* Поэзия и проза В. А. Комаровского. Глава из истории русской литературы начала века // *Комаровский В.* Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб., 2000. С. 312.

³ См.: *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 456.

⁴ Укажем на один из таких эпизодов в истории проблемы. В свое время Л. В. Пумпянский в исследовании «Очерки по литературе первой половины XVIII века» (см.: XVIII век: Сб. к. М.-Л., 1935) предложил анализ поэтических формул в составе оды. На наш взгляд, эта задача остается актуальной и ныне. Ученому удалось обнаружить пласт *одизмов* в «Медном всаднике» А. Пушкина. Это – реальный и убедительный результат плодотворных творческих поисков филолога (более обстоятельно см.: *Николаев Н. И.* О теоретическом наследии Л. В. Пумпянского // Контекст – 1982. Литер.-теоретич. исследования. М., 1983. С. 299-300). Однако данная точка зрения разделяется не всеми учеными. Некоторые из них скептически оценивают перспективы и надобность самой постановки задачи (см., напр.: *Иванов Вяч. Вс.* Из наблюдений над одой XVIII века // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 177). Наука изобилует противоречиями. В нашем случае это может быть иллюстрировано другой работой только что упомянутого автора, где он анализирует воззрения В. Хлебникова на поэтический язык и сочувственно цитирует будетлянина, стремившегося

«найти «бесконечно малые» художественные слова» (*Иванов Вяч. Вс.* Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // *Иванов Вяч. Вс.* Избр. тр. по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 336). Желание Хлебникова обнаружить исходные или ядерные компоненты слова прямо связано с особенностями мышления поэта и теоретика. Речь идет, в частности, о глубоко дифференцированной его реакции на звуковые и буквенные составляющие текста. Размышляя над вопросами заумного языка, Хлебников писал о магической и динамико-регулятивной, то есть порождающей функции орфографического символа. В известной статье «Наша основа» читаем: «1. Первая согласная простого слова управляет всем словом – приказывает остальным» (*Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 628). Поэтологичность мышления, каким бы оно ни было – научным или художественным, выступала в качестве алгоритма культурной эпохи, что определило типическую черту языкового и исследовательского творчества на многие десятилетия. Надо отметить и то, что специально-филологическая реакция на текст как у писателей, так и ученых, была различной: у одних она тяготела в сторону *приемов* как монтажно-конструктивных блоков, у других, подобно Хлебникову, соединялась с интересом к *звуку* и вызываемой им *чаре*, суггестии и т. п. Так что усилия того же Пумпянского, направленные на вскрытие *одиэмов* в составе пушкинского стиля, оправдываются, ко всему прочему, научной атмосферой его времени, а также логикой последующего развития литературоведения. С другой стороны, боязнь дробления и «алгебраизации» эстетического высказывания составляет своеобразную традицию отечественной филологии, может быть, в чем-то и небезосновательную.

⁵ *Ларин Б. А.* О разновидностях художественной речи (Семантические этюды) // Ларин Б. А. Филологическое наследие. СПб., 2003. С. 383.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ *Флоренский П.*, свящ. Имена // Опыты. Литер.-филос. сб-к. М., 1990. С. 361.

⁹ Там же. С. 355.

¹⁰ Там же. С. 358.

¹¹ Там же. С. 355.

¹² В связи с этим см.: *Барт Р.* Гул языка // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с франц. М., 1994, особенно: с. 543, 544.

¹³ См.: *Маковский С.* Страницы художественной критики: Кн. 1. Изд. 2-е. СПб., 1909. 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).

¹⁴ Подробнее об этом см.: *Раков В. П.* Филология и культура. Иваново, 2003. С. 81-84.

¹⁵ *Михайлов А. В.* Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 344.

¹⁶ *Белый А.* Серебряный голубь. Повести, роман. М., 1990. С. 315.

¹⁷ См.: *Раков В. П.* Филология и культура. С. 55.

¹⁸ См.: *Франк С. Л.* Непостижимое // Франк С. Л. Соч. М., 1990.

¹⁹ См.: *Франк С. Л.* Там же.

²⁰ *Клодель П.* Философия книги // *Номо legens.* М., 1983. С. 157.

²¹ ...но в искусстве нет «чистых стилей», поэтому высказанное нами положение осложняется многообразием литературной реальности – и на уровне индивидуального творчества писателя, и, разумеется, в масштабе эпохального контекста (см.: *Иванов Вяч. Вс.* О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века // *Иванов Вяч. Вс.* Избр. тр. по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. Статьи о русской литературе. С. 121-122). Сосуществование разных стилевых формаций утверждается не по какой-то одной схеме; тут господствует принцип вариативности – от диффузного взаимопроникновения до визуально наблюдаемой дифференциации форм в составе творчества. Но специально мы не затрагиваем эту

проблематику, сосредоточиваясь на общем описании морфологии релятивистских стилей и пытаясь уяснить их методологическую и структурную новизну.

²² *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М., 1992. С. 98.

²³ См.: *Раков В. П.* О тексте и его начале // Филол. штудии. Сб. научн. тр. Иваново, 2003. Вып. 7.

²⁴ См.: *Раков В. П.* О неклассических стилях (теоретический этюд) // Филол. штудии. Сб. научн. тр. Иваново, 2001. Вып. 5. С. 7.

²⁵ См.: Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 454-455.

²⁶ *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 18.

²⁷ Там же. С. 19.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 17.

³⁰ Там же.

³¹ См.: *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

³² ...с учетом материалов как мировой, так и отечественной науки – лингвистики, литературоведения и эстетики. Среди иных исследований А. Ф. Лосев особо выделил работу: *Горнунг Б. В.* Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии. К 70-летию акад. В. В. Виноградова. М., 1965.

³³ *Лосев А. Ф.* Указ. соч. С. 224.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 225.

³⁶ Там же.

³⁷ См.: *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М., 1991.

³⁸ *Лосев А. Ф.* Указ. соч. С. 225.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. С. 223.

⁴¹ Там же. С. 226.

⁴² *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиотику / Пер. с итал. СПб., 2004. С.25.

⁴³ *Белый А.* О себе как писателе // Белый А. Кубок метелей: Роман и повести-симфонии. М., 1997. С. 763.

⁴⁴ Там же. С. 764.

⁴⁵ См.:там же. С. 765.

⁴⁶ См.: там же.

⁴⁷ Там же. С. 763.

⁴⁸ См.: *Раков В. П.* «Понятное/непонятное» в составе стиля // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки. 2001. №3.

⁴⁹ *Белый А.* Как мы пишем // Белый А. Кубок метелей... С. 755. Аналогичные суждения можно найти в теперь уже обширной литературе по вопросам психологии творчества. См., напр.: *Латшин И. И.* Философия изобретения и изобретение философии. М., 1999. Т. 2. С. 207-208; *Чехов М.* Путь актера // Чехов М. Воспоминания. Письма. М., 2001. С. 46; *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры, Записки педагога. М., 1982. С. 61 и мн. др. Однако высказывания А. Белого до сих пор сохраняют свою актуальность, благодаря новизне взгляда на проблему. Никто так определенно, как он, не подчеркивал значимости *непонятного* в искусстве. В художественной и теоретической практике Белого *невыразимое* и формы его проявления находились в горизонте пристального внимания.

⁵⁰ См.: *Белый А.* Как мы пишем. С. 755.

⁵¹ Там же. С. 755, 756.

⁵² Там же. С. 757.

⁵³ *Белый А.* О себе как писателе. С. 766.

⁵⁴ *Степун Ф. Ф.* Встречи. М., 1998. С. 167.

⁵⁵ Специально и подробнее об этом типе слова 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. М., 2003. С. 450-457.

⁵⁶ См.: *Раков В. П.* Филология и культура. С. 49-54.

⁵⁷ *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.

⁵⁸ *Лосев А. Ф.* Из книги «Теории стиля». Модернизм и современные ему течения // Контекст – 1990. Литературно-теоретические исследования / Отв. ред. А. В. Михайлов. М., 1990. С. 37.

⁵⁹ *Бланиш М.* Ницше и фрагментарное письмо // Новое литер. обозр. 2003. № 61. С. 29.

⁶⁰ Творения иже во святых отца нашего Василия Великого. Избранное. Минск, 2003. С. 277.

⁶¹ *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 21.

⁶² Там же.

⁶³ *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М., 1980. С. 4.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ *Клинг О. А.* Постсимволизм в русской литературе начала XX в. (К проблеме генезиса поэтических школ) // Живая мысль: К 100-летию со дня рождения Г. Н. Пospelова. М., 1999. С. 205.

⁶⁶ *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 48.

⁶⁷ См., напр.: *Комаров В. Д.* Цивилизационное значение ноосферы в свете русской философской традиции // Ноосферная идея и будущее России. Иваново, 1998.

⁶⁸ *Голосовкер Я. Э.* Указ. соч. С. 61.

⁶⁹ *Набоков В.* Лекции по русской литературе / Пер. с англ. М., 1996. С. 127.

⁷⁰ *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М., 1996. С. 297. О кривизне поэтического ритма, как она изучалась в трудах Белого, см.: *Мочульский К.* Андрей Белый. Томск, 1997. С. 232-234.

⁷¹ *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 105.

⁷² ...что связано с психикой художника, с ее интуитивными и вряд ли познаваемыми уровнями чувствования, «ибо поэзия, – как писал П. Валери, – несомненно относится к какому-то состоянию человечества, предшествовавшему письму и критическому мышлению. Так во всяком истинном поэте я угадываю *весьма древнего человека*: <...> он творит «стихи», подобно тому как одареннейшие первобытные люди должны были создавать «слова» – или же их первообразы» (*Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 476). Мы затрагиваем сложную проблему, но ее обсуждение приходится отложить на будущее. Здесь же позволим привести еще одно высказывание, подтвержденное основательным исследованием природы художественного творчества с его «опытом пустоты», который приобрела литература рубежа XIX-XX столетий. Мы говорим о Ж. Маритене, писавшем о том, что «источник поэзии кроется в допонятийной жизни интеллекта.<...> Иными словами, поэзия заставляет нас рассматривать интеллект одновременно и в его неизведанных истоках в глубинах человеческой души, и в его не-рациональном <...> или не-логическом функционировании». (*Маритен Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии. М., 2004. С.168, 169). В опубликованных трудах мы неоднократно указывали на необходимость иметь в виду *докультурное* происхождение выразительных средств искусства, особенно – в корпусе релятивистской поэтики.

⁷³ См.: *Хансен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 89-93.