

ТОРОНОУС (ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ РАЗУМ)

УДК 130.2 + 82.0

ББК 83.0 + 87.22



В. П. Раков

КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА «БЕЗДН» И «КРИВИЗН» (НООСФЕРНАЯ ТОПОЛОГИЯ)

В статье рассматриваются актуальные аспекты новой поэтики, с наибольшей полнотой, реализовавшейся в творчестве А. Белого, В. Розанова, М. Цветаевой и других художников Серебряного века. Исследуется тема ноосферного освоения страничного пространства. «Пустоты в составе литературного текста трактуются с позиций их содержательности и оптической (эстетической) выразительности текста.

Ключевые слова: *узон, меон, безмысленное и семантически насыщенное содержание, открытая структура и её фигурность.*

«От замкнутого мира к бесконечной Вселенной <...>»

И. Пригожин

То, что литературный стиль есть вербально-небытийное единство, изучалось в нашей монографии «Меон и стиль» [26]. Там же было установлено, что устройство телеологических структур, с которыми мы имели дело, обусловлено воздействием на творческое воображение писателей космологической поэтики Левкиппа и Демокрита. В соответствии с космической моделью, предложенной античными мыслителями, слова являются атомами, носящимися в пространстве и сталкивающимися друг с другом, в результате чего образуются произведения, как-то: трагедия и комедия. В литературном творчестве Серебряного века мы видим, естественно,

Материал поступил в редакцию 31.05.2013; рекомендован к публикации 25.09.2013. Рецензент от редакционной коллегии журнала — доктор философских наук, профессор Г. С. Смирнов.

не слепое повторение типологических характеристик поэтики давних времён, но развитие плодотворной традиции, ставшей остро востребованной в первой четверти XX столетия. В контексте ноосферных исследований это обстоятельство должно быть осознано в своей научной актуальности. Такие концепты, как «пустота», «бездна», «кривизна пространства» и другие, составляют морфологическую основу художественных текстов и эстетизированных дискурсов указанной эпохи. Ныне они входят в круг космологической проблематики. Философия последних десятилетий тематизирует множество относящихся сюда вопросов. А вот литературоведение реагирует на описываемую ситуацию без должной активности. Научное восприятие новых стилей здесь ещё не достигло необходимого уровня для их теоретической реконструкции и морфологического анализа.

Правда, имеются труды, о чём нами писалось ранее, где фиксируются, причём, остро и убедительно, многочисленные формы окказионального употребления, например, в прозе А. Белого разнообразных лексических рядов, выстроенных в модусе дотолем не встречавшихся в литературе ритмических вариаций. Однако и здесь мы наблюдаем привычное невнимание к сфере меона и именно — в самой организационной структуре художественной речи. И это — в контексте ещё начатых в 1980-е годы исследований с тематизацией идеи космоса/хаоса, столь присущей творчеству А. Блока, А. Белого и других фигур русского Ренессанса. Первый из них писал: «Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса <...> творит космос» [5; подробнее об этом см.: 9, с. 194—197]. Прямым результатом этой мысли могла бы быть исследовательская озабоченность проблемой *мимесиса* и *означивания* в литературе модерна — в той её части, которая привнесена художественным мышлением новой парадигмы. Так что, несмотря на реальные предпосылки возможного поворота в литературоведении, сбыться ему всё же не довелось.

В противоположность монолитному строению эстетических высказываний, в творениях Белого, Розанова, М. Цветаевой и других художников космо-онтологической ориентации, была выдвинута другая доминанта лингвистического конструирования. Речение, как мы знаем, стало дискретным, и здесь нам хотелось бы внимательно всмотреться в своеобразие его зачина и финала. И тот, и другой реализуются не вербально, но всего лишь синтаксически и потому не говорят о чём-либо конкретно, но ограничиваются лишь выразительно-графическим потенциалом контекстного содержания.

Тут — область начертанного, а не сказанного. Символы невербального плана внедрены и во внутренние среды стиля. Во всех случаях они составляют не что иное, как формное выражение *мнимого текста*. Не исключено, что у некоторых исследователей это может вызвать чувство растерянности перед лицом его содержательной загадочности. В связи с этим скажем следующее.

Вряд ли сто́ит пасовать перед задачей расшифровки такого типа высказываний. Ведь содержательность невербально оформленных речений, в отличие от их словесной формы, совсем не требует предметно-информативных, собственно семантических и открыто смысловых толкований. Мы вторгаемся в область иррационально-интуитивных прозрений, а то и фантазмов, скрытых когнитивно-чувственных интенций и потому размытых значений — с точки зрения их логических идентификаций. Как ни в каких других эпизодах, здесь, и это понятно, не следует пренебрегать читательской, очевидно индивидуализированной, рефлексией над этими зонами наррации. Тут уж каждому — карты в руки! В интересах дела приведём небольшой, далеко не самый «эпатажный», фрагмент из романа А. Белого «Крещёный китаец».

«.

Дядя Вася имеет кокарду, усердную службу, жетон; он — представлен — к медальке; но — клёкнет; и — керкает кашлем; пять лет обивает пороги казённой палаты.

А — чем? Если войлоком — просто, а камнем — не просто; за мазанным столиком горбится он в три погибели — с очень разборчивым почерком: —

Как это так? В три погибели? —

— Думаю я о погибелях этих: —

— Мне жаль дядю

Васю; он — бунит; согнётся, — наверно, его голова упадёт на паркет, и он баками будет

мести; а быть может,

согнутие в эти

погибели

хуже —

— со-

гнувший-

ся голову

всунет под
ноги; зубами
вытаскивать соб-
ственные носовые платки
из-за фалды? —

И —

— ах —

— его комнатка: холодно! Бабушка войлоком зимами дверь обивает,
чтобы ноги себе защитить от мороза.

— И — просто нет мочи!

— В Васильевой комнате —

— бабушка это «в Ва-
сильевой комнате»
произносит с такою глу-
бокою злобой, как будто в
«Васильевой ком-
нате» кто-то виновен:
виновен — «Василий!»

— В Васильевой комнате — лютый морозище.

— Да уж нельзя сказать, да уж — Василий...

Нельзя сказать — знаю: нельзя сказать — что? *Чтоб
Василий?* А что — чтоб Василий? Но — знаю. Васи-
лий. Товарищ, Летков, называет его беданюхой» [3, с. 502—503].

Бросается в глаза, что начало текста положено не словом, а знаками точки, отточием, выводящим повествование в систему каких-то иных, нежели традиционные, правил зачина всякого предложения. Тут у художника другое целеполагание — в сравнении с сочинителем-классиком. Белому прежде всего важно обозначить энергичный потенциал будущих нарративных форм, исходящих из вот этой, только что синтаксически обозначенной, беспредикативности. Иначе говоря, речь идёт о вовлечении сферы укона в поле созидательных энергий. Так мы оказываемся в пространстве преобразованной «тёмной материи», ставшей меональным и активным фактором будущего творческого становления художественного стиля и его мгновенно усложнившейся структуры. Меон, маркированный отточием (а далее — и

другими знаками), — профетичен, потому что чреват теми или иными формами вербализованных высказываний, таящихся во мгле неразличимостей.

Итак, исток текста означен. Это — неисследимая бездна с ужасом укониической неичерпаемости. Автор, однако, пытается освоить эту бездонность. Как это делается, мы видим: создатель текста прибегает к ресурсам Логоса, именно, к его графическим средствам выражения, они, как и слово, но по-своему, также коммуникативны¹. И они же обладают способностью к саморазвитию и качественным метаморфозам. В упоминавшейся монографии мы затрагивали данную тему и отмечали мифологическую природу точки, могущей вбирать в себя весь мир, с другой же стороны, точка сжимает его до уровня знака, представляя перед нами то в функции синтаксического символа, то в виде геометрического средства упорядочивания страничного пространства. Там же отмечалось, что точка умножается, разрастаясь до комплекса отточий или, по терминологии Г. Кантора, множеств (у Флоренского — групп), а те, в свою очередь, консолидируются в линии, то есть в другие разновидности множеств. Линия — такая же мифологема, как точка, потому что множественность точек, последовательно слитых в единство, имеет онтологическую природу. В каждой линии присутствует качество протяжённости, извивности, вообще — фигурности. В типах линий наблюдается эстетическая иерархия. Кривая линия — одна из самых ценных по своим художественным возможностям. Вероятно, не случайно М. Цветаева, чей стиль — это стиль сложной геометрии, называла себя «поэтом кривизн». Но вернёмся к тексту Белого.

На данной стадии анализа очевидно, что синтаксические символы — или вынесенные за пределы словесной составности, как это видно на примере отточий, или внедрённые в форме тире в дотолу уплотнённый строй художественной речи, несут на себе существенную нагрузку — эстетизацию последней, повышая её оптический эффект, как это называлось А. Ф. Лосевым, и придавая ей признаки зрелищности, кардинально отличающие письмо Белого от образцов традиционной каллиграфии стиля. Таким образом, художник, подвергая обработке укониическую просторность, превращает её в зону меона, обретающую визуально представленную эстетически выразительную сеть.

¹ *Примечание:* в этом смысле интересны замечания исследования, указывающего на то, что «графический и артикулированный человеком текст равнорождены» и что «термин текст не совсем точен. Правильнее было бы сказать, что человек создаёт претексты» — с возможностью их включения в коммуникативную деятельность [30, с. 76, 77].

Однако описанная ситуация ничего не стоила бы, если бы она не была связана с вербальной стороной стиля. По сути дела, эти два его аспекта, то есть словесного бытия и небытия, являются органически зависимыми друг от друга и не могут рассматриваться в их раздельности. В самом деле, откуда возникает речение? У Белого мы видим, что — из бездны, символизированной отточиями. Далее обнаруживаем, что в живом контексте стиля словесные массы стимулируют процесс наращивания синтаксической сети текста. Знак тире обрамляет или отдельное слово, или его морфему, оторванную от корня (основы), или целые лексические комплексы в их сложной геометрической конфигурации. Словесно-предметная определённость, следовательно, погружена в неопределённость укониически-меональной неисследимости, частично охваченной и маркированной синтаксическими средствами. Даётся понять, что мы имеем дело с логосно-деструктивным единством, причём, выясняется непредсказуемость как возникновения, так и смерти слова в составности повествования.

Исходная точка речения... Можем ли мы аргументировать рождение точечного ряда? Вряд ли. Это, что называется, «откуда не возьмись». Поэтому прибегнем к любезному нам понятию «воли автора». Но здесь ведь и — «своеволие автора». Так что основания причинно-следственной логики тут находятся под большим сомнением. Подобное же относится и к лингвистике текста. Почему, например, надо считать достаточно аргументированной его связь с так называемыми мнимыми аспектами наррации? Это требует углубленного и разностороннего изучения. Такая же ситуация теоретического беспокойства вызывается нашим вниманием к процессуальности приведённого фрагмента. В параллель внезапному возникновению отточий, а затем словесной массы стиля с её опять-таки нежданной разреженностью линейными ресурсами языка, с моментами сюрпризов мы встречаемся и там, где видим топографическую новизну в размещении текста, резко сдвинутого в левую часть страницы². С таким приёмом филологической дислокации читатель модернистской литературы встречается весьма часто. Здесь же художник демонстрирует смелую, рискованную и искусную игру, не опасаясь утраты целостности того или иного предложения, по размеру иногда равного масштабу периода. Эта игра связана с исчезновением каких-то морфем слова, а также

² *Примечание:* о пространственной свободе в расположении текстов А. Белого мы писали десятилетием ранее [см.: 29, с. 46—47].

(кажется, без всякой надобности) с алогическим переключением (переносом) той или иной лексемы в строю нижеследующей строки.

В новой поэтике ускользящая морфема не поддается смерти, как, например, в случае:

хуже —
— со —
гнувший —
ся <...>

Она оказывается погруженной в стихию меона, где функционирует в согласии со сплошно-прерывистым бытием и динамичностью продолжающегося высказывания:

<...> голову
всунет под
ноги: зубами
вытаскивает соб-
ственные носовые платки
из-за фалды! —

И —

— ах — его комната: холодно!

Этот приём повторяется не один раз, а симуляция лингвистической смерти оборачивается последующим восстановлением полноты — и формы, и содержания высказывания. Меональная мгла — в той её части, которая всё же отстоит от укуна, — не поглощает и не уничтожает слово, а восстанавливает, возвращая его к его же материи как протяжённости (если следовать Декарту). Освободившись от угрозы смерти, слово отдаёт себя воле каллиграфического потока с его коловращениями света и тьмы, причём, в режиме какого-то аффектированного ритма. Здесь всё происходит спонтанно и вне риторического стереотипа, вне предсказуемости и вне привычных читательских ожиданий. Кажется, стиль захвачен магической силой алогии, выдвигая в качестве доминирующего принципа своей консолидации момент пугающей случайности.

Напомним, что мы говорим о таких стилях, общей чертой которых следует назвать ослабление границ эстетических высказываний, которые реализуются в модусе открытой формы, чьё начало, и это мы знаем, укоренено в неисследимых далях укуна, а завершение растворено в этой же стихии,

оставаясь в состоянии вечной недосказанности. Чем являются в приведённом отрывке зоны, свободные от словесного и мнимого текста? Они расположены справа, а затем — ниже — слева. Это — укониические бездны, где нет ни малейших признаков каких-либо «теловидностей» — синтаксических знаков, отдельных морфем или цельных слов. Символы тире, дефиса, пронизывающие повествовательную структуру, маркируют присутствие меона с его порождающими импульсами. В совокупности с вербальной морфологией текста они составляют такое его качество как, *синергийность*. В подобного рода системах приглушается *прямое* взаимодействие формообразующих факторов. Каузальная связь между ними становится вероятностной, а субординирующий момент отодвигается в труднопостижимые глубины человеческого сознания. В этом контексте позволим себе привести, может быть, чрезмерно обширные, но необходимые извлечения из статьи учёного и философа Б.-О. Кюпперса. Нижеследующие высказывания тесно соприкасаются с идеей изоморфности природно-космической реальности и произведений художественного творчества. В работе пишется следующее: «Пытаясь объяснить жизнь научно, постоянно приходишь к понятию границ. Согласно современной теории самоорганизации, границы развиваются шаг за шагом из неких неопределённых первоначальных условий. В будущем мы сможем из понятия самоорганизации вывести общую теорию историчности, которая опишет основные принципы возникновения и преобразования границ. Однако тонкая структура любого исторического пути всё же будет превосходить законосообразное объяснение, потому что эволюция жизни должна включать несчётное количество точек бифуркации, где главную роль играет фактор случайности» [20, с. 59]. Далее исследователь пишет, что данный аргумент «станет более ясен, если спроецировать его на область человеческого языка. <...> мы рассмотрим поэму Гете (предположительно, речь идёт о «Фаусте». — В. Р.). С синтаксической точки зрения, порядок букв, составляющих в сумме эту поэму, представляется случайным. На самом деле эта случайность выражается лишь в неперIODичности рисунка, но эта неперIODичность, видимо, оказывается необходимым условием для того, чтобы этот рисунок кодировал осмысленную информацию» [там же, с. 57]. Тут же отмечается, что «утверждение о хаотичности в порядке расположения букв в поэме Гете относится исключительно к свойствам буквенного рисунка. Оно ничего не говорит об источнике этого рисунка. Ведь на самом деле из всех возможных

альтернативных буквенных последовательностей Гете выбрал именно этот вариант для выражения той информации, которую он пожелал донести до читателя. Таким образом, источник данного рисунка замыкается на творческий разум Гете. Так и генетически программа для всех форм жизни напоминает грандиозную поэму природы» [там же].

Нам хотелось бы задержаться на этих суждениях учёного. Как видит читатель, Б.-О. Кюппер строит свои размышления на материале классической науки и художественного творения Гете. Тем более значима его прозорливость. Наблюдения исследователя тонки и достоверны, они легко проецируются на структурную специфику новой поэтики, несущей в себе, в частности, мотив космичности, о чём нами писалось неоднократно³. Автор работы актуализирует мысль о факторе случайности некоторых компонентов художественной структуры и её углубленности в сфере неопределённости, выступающей в роли источника творчества. Мы бы только акцентировали внимание читателя на том обстоятельстве, что процесс созидания произведения, прежде всего, на уровне языка сопряжён с моментами случайностей, свойственных искусству классики и его новым «серебряновечным» стратегиям. Они, эти моменты, в системе традиционного письма, часто остаются неосознаваемыми. Так, например, тот же Гете отвечая на вопрос о связи звуковых особенностей слов, воплощающих героев «положительных» и «отрицательных», заметил, что если бы, сядя за рабочий стол, он думал бы об этом, то не написал бы ни строчки. Так что прав был М. Хайдеггер, заявлявший, что не человек говорит, а — язык через человека. Стоит подчеркнуть, что в новой поэтике случайность возведена в

³ *Примечание:* специально и с доступной для нас обстоятельностью мы развернули эту тему в книгах «Меон и стиль» [26] и «Поэтика и культура» [27]. Здесь же внесём дополнение к ранее сказанному. Оно касается творческих интенций корифея исторической поэтики — академика А. Н. Веселовского и, к сожалению, безвременно ушедшего из жизни А. В. Михайлова. О связях этих литературоведов с традициями космизма обоснованно написал талантливый исследователь А. И. Жеребин. Он отмечает, что «Веселовский был <...> не столько позитивистом, сколько современником Владимира Соловьёва, и проект исторической поэтики он создавал не столько по модели таблицы Менделеева, сколько по аналогии с философско-религиозной поэтикой мироздания. У Веселовского эта аналогия только намечена, например, в работе 1890 года «Определение поэзии», где литература Европы от античности до конца XIX века сравнивается с развивающимся организмом. В работах А. В. Михайлова, — говорится далее, — связь с русской философией Серебряного века выступает отчётливее, являясь основой той обновлённой исторической поэтики, которую он стремился создать» [10, с. 72—73]. Очевидно что, здесь речь идёт о поэтике космо-онтологического плана, которая имеет вполне определившуюся методологическую традицию.

эстетический и созидательно-методологический принцип возникновения, развёртывания стиля и его ускользания, могущего произойти в любом из пунктов его словесного бытия. Именно в этой среде проявляет себя процесс самоорганизации высказывания, состоящего из лексической массы и вакуума страничного, лингвистически незаполненного пространства. Такого рода художественные структуры пронизаны, и мы отмечаем это, живым, динамическим трепетом и биением эмоционально-эйдологического пульса, часто прихотливого, даже капризного и не поддающегося рациональному постижению.

Наши дальнейшие размышления предварим несколькими замечаниями, относящимися к типологии новых стилей. Одно из них касается структурной специфики эстетического высказывания, входящего в строй а) традиционного и б) неклассического типа. Тут мы имеем разные модусы формирования текста. Тот его вид, который существует в системе исторически известной культурно-цивилизационной модели, строится на принципе вербальной массы речи и письма, и в этом смысле обладает всеми признаками *гомогенности*, тогда как лингвистика иного варианта говорения и её интонационно-графического запечатления базирована на прерывности осуществляющегося текста и на вовлечении в эстетическую структуру невербальных элементов, в частности, до- и пост-текстового пространства. Эта стратегия утвердилась в новых стилях, придав им своеобразие дискретной, а не сплошной образной формы. Так произошло соединение слова, его бытия — с не-словом, то есть с его небытием. С данного рубежа мы говорим о *гетерогенной* природе стилей, в частности, в их космо-онтологическом изводе, переводя обсуждаемую проблему в контекст как философии, так и культурологии с охватом тяготеющего к ним литературоведения. Как известно, Э. Кассирер в «Философии символических форм» неоднократно возвращался к анализу бытия/небытия, всякий раз расширяя значимость темы — и посредством умножения дефинитивного ряда в том числе. Он писал, например, что «для самой сущности сознания характерно то, что ни один содержательный момент не может явиться в нём без того, чтобы в акте его полагания заодно не предполагался целый комплекс других содержательных моментов. <...> поскольку существует *нечто*, постольку одновременно с необходимостью должно существовать и совершенно отличное от него *иное*» [11, с. 32]. Для исследователя новой поэтики фундаментальную значимость имеют суждения мыслителя об эйдологии, Едином и

онтологическом принципе — в его последней глубине, по поводу чего в том же сочинении написано так: «Изобилие образов не раскрывает, а, наоборот, как оболочка, скрывает стоящее за ним лишённое образа Единое, к которому все они тщетно стремятся. <...> лишь возврат к "чистому ничто" может вернуть нас к подлинной праоснове и первосущности» [там же, с. 47]. Это значит, что речь идёт о диалектическом взаимодействии *чего-то* (от: *ничто*) — с *иным*, то есть о достоверно-формном бытии и бесформенной ничтожности (небытии) — во всём возможном спектре их отношений и трансформаций, что характерно для всеобщего процесса становления, включая, разумеется, и культуру. Об этих явлениях необходимо помнить, «чтобы понять и осмыслить их фундаментальный формообразующий принцип» [там же].

Приведённые суждения Э. Кассирера развивают традиции античной философии с её понятиями Логоса и меона. В русской мысли эта традиция представлена в высшей степени выразительно, о чём мы писали во множестве ранее опубликованных исследований, подчёркивая моменты творческой активности меональной сферы. Тут же отметим, что немецкий философ в своей теории познания так же настаивает на креативности *иного* как небытия в виде некой виртуальности. «Если, — говорит он, — понятие есть "точка зрения" отношения и упорядочения, то ему должно быть доступно соединение противоречий — тогда оно учится распознавать в соединениях противоречия и разумно образовывать понятия, вроде "правильного десятигранника", поскольку из входящего в эту мысль небытия мышление получает новый взгляд на бытие геометрического мира, на структуру пространства» [12, с. 248].

В связи со сказанным подчеркнём следующее. Знаменитое сочинение мыслителя несёт на себе отсвет не только вершинных достижений специальных наук и философии, но и — отдельно выделим это — атмосферы, созданной теорией относительности А. Эйнштейна и математическими исследованиями Г. Кантора. И там, и тут присутствовали космические параметры мысли в её вселенской масштабности. Концепции бытия/небытия, выдвинутые не только Э. Кассирером, но и его многочисленными коллегами, были заострены не на какую-то частную, но именно на мировую онтологию. Для нас, изучающих новаторскую парадигму литературного творчества, ощущение указанной атмосферы — одно из условий адекватного подхода к искусству слова Серебряного века. Меон — не просто хаос, деструкция, негативность и т. п., но и неустранимое качество в его нераздельности и диффузной сплетённости с

бытием. Так, по крайней мере, свидетельствуют соответствующие материалы, собранные и обобщённые нами в ранее опубликованных трудах. Меон несёт на себе печать «ноосферической туманности», как сказал бы В. Н. Топоров, но именно последняя повелевает не унифицировать эту «неопределённость» путём наложения на неё в принципе неадекватной «рационально-аналитической сетки» [13, с. 66]. Небытийственный сегмент поэтики обогатил литературу своей явленностью, манифестированностью, он умножил и разнообразил сущностные, миметические ресурсы искусства, наполнив его до-словесные, собственно до-культурные творческие источники. Г. С. Кнабе написал об этом так: «Перед нами <...> странная энтелехия мирового архаического видения, обретшего специфический смысл, форму, образное воплощение в конкретно-исторических условиях, но так, что за непосредственно данными смыслом и формой, за дневным горизонтом современной культуры угадывается ноосферическая глубина» [там же, с. 68].

Содержание и устройство новых стилей соотносятся с соображениями Кассирера и Кнабе как эстетические структуры и аналогичные теоретические дискурсы. Последние не только «комментируют» произведения искусства, но и помогают уразуметь их культурно-исторические связи с предшествующими эпохами. Наличие феномена небытия в целостности стиля указывает на его не плоскостную, но сферическую специфику, что весьма близко к античному пониманию космоса. Наряду с другими значениями, отметим семантику небытия как некоего отсутствия, что ассоциируется с идеей неопределённости. Тут же можно вспомнить высказывание Гераклита, говорившего о том, что природа (истина) любит прятаться [32, с. 192]. В новом типе литературного творчества *скрываемость* инспирирована в качестве намеренной художественной стратегии. Аналитические суждения Кассирера о диалоге Платона «Софист» пролагают путь современному исследователю к постижению сложной поэтики, описываемой в настоящей статье. Нельзя достичь успеха, поясняет автор «Философии символических форм», «пока мы не признали бытие и небытие равноправными и равно необходимыми моментами» в онтологии объекта. «Каждое отдельное понятие, — продолжает Кассирер, — включает в себя помимо высказывания о бытии множество высказываний о небытии: каждое "есть" в утвердительном суждении становится полностью понятным только вместе с коррелятивной ему мыслью о "не есть"» [12, с. 248]. В наших сочинениях мы анализировали подобный ход

мысли, приводя параллели с привлечением вероятностных аспектов художественного образа. Слово, обозначая какую-либо предметность, насыщает её определённым смыслом, имеющим, следовательно, собственное бытие, однако в произведении обнаруживается такой слой, который явлен не прямо и не в непосредственной связи с денотатной его основой, а — сверх неё. Поэтому лексическая означенность образа указывает на то, что он — "есть", ибо словесно запечатлён, и, вместе с тем, он — "не есть", поскольку представлен не сам по себе — исключительно в лингвистике формы, а — вне её, как бы над нею, неся в себе нечто *иное*. Как понял читатель, тут речь идёт о *символичности* эстетического высказывания. Так что размышления Кассирера над «нечто» и «иным» имеют прямое отношение не только к общей теории познания, но и к разделам культурологии и литературоведения, где изучается образная специфика художественного мышления. Во всей своей сложности названная проблематика предстаёт в стилевых структурах Серебряного века. Специально отметим, что у Кассирера рассматриваются и другие вопросы, соприкасающиеся с «экзистенциалами» новой поэтики. Так, например, он обсуждает тему возможного/невозможного, дискретности и континуума, геометрии и числа, а также предрасположенности слова к *открытости* [там же, с. 248 и далее]. Скажем кратко о последнем термине.

Выше мы только и говорили об открытости как принципе изучаемой нами поэтики. Сейчас же, может быть, уместно напомнить, что в классически организованном, то есть сплошном высказывании открытость направлена на рядом стоящее слово и его множественное продолжение в качестве стилевого тела. Эффект открытости тут осуществляется на уровне семантических взаимодействий *внутри* лексической составности речений. Огромная роль в таких комплексах принадлежит *внутренней форме* — в той её трактовке, что была предложена Г. О. Винокуром. Сама же форма художественной речи в динамическом движении не претерпевает никаких, тем более, «катастрофических» изменений. Грамматическая логика стоит на страже её гомогенности. Новая поэтика культивирует принцип открытой формы, качественно отличный от его классического варианта. Классический тип речи — тотален и репрессивен в том смысле, что присвоение пространства он осуществляет всецело, непрерывно, не допуская при этом каких-либо сбоев в заданной программе. Конечно, и здесь есть определённые отступления от монолитности словесных масс: интервалы между словами, выделение абзацев и

многое другое, обретенное письмом за время культурной истории. Всё знает своё место, находясь под сенью конвенциональности. Нарушение оговоренных правил расценивается как прецедент, что показано *пустыми страницами* в тексте знаменитого романа Л. Стерна. Читатели стали возвращать тираж книгопродавцам, когда столкнулись, как они полагали, с типографским браком. Современная филология весьма сонливо и, скажем так, неумело реагирует на реальные метаморфозы, произошедшие в области художественно-речевых стратегий. В ранее опубликованных работах мы отмечали, что нынешние теории текста по этому поводу безмолвствуют. Феномен апофатически данного содержания, запечатленного в виде лакун в нарративной целостности, таким образом погружаемой в глубины вакуума, — эта проблема находит лишь эпизодическое освещение в литературоведении, даже со стороны специалистов, исследующих проблемы Серебряного века. Справедливо и выразительно охарактеризовала создавшуюся ситуацию Н. С. Автономова. «Все наши словесные революции, — написала она, — все новшества, связанные с разрывами привычных связей между означающими и означаемыми, все игры "скользящих" означающих, никак не соотносённых со своими денотатами, — все эти и другие сдвиги и потрясения внутри сферы словесно выраженного — всего лишь мелкие ухабы в сравнении с действительной бездной — бездной, отделяющей словесно выраженное (как угодно выраженное!) от словесно невыраженного. Чистая интуиция невыразима!» [2, с. 21]. Согласимся с этим суждением, но обратим внимание на следующее.

Если смотреть на дело глазами филолога, то уже сейчас можно сказать, что, во-первых, нарративные единства имеют сложную природу, совмещая словесные материалы с признаками мнимого текста, роль которого, во-вторых, столь же многофункциональна, как и лексической составляющей стиля. Конфигуративный облик телеологической структуры непредставим без учёта паритетности языковых средств и их мнимостей. «Сквоженье» космичности (М. Цветаева) воссоздано именно альянсом вербального бытия и небытия. В-третьих, безмыслие лакун, а также пред- и посттекстовой сферы совсем не означает их исключённости из эмоционально-семантического комплекса произведений, ибо, как мы знаем, одно является обратной стороной другого и потому-то всякое «не слово» должно восприниматься, как советовал А. В. Михайлов, в «неотрывности от истории слова, от истории языка и от истории мысли в языке» [19, с. 5]. Эта максима неоспорима, но применительно

к описываемой поэтике не помещает краткий комментарий, и тут нам придётся вернуться к вышеприведённому фрагменту из романа А. Белого.

Мы видим, что писатель, начиная повествование, даёт понять, что впереди нас ожидает своеобразное декодирование отточий, предваряющих художественный дискурс, который выстраивается на основе его дискретности, то есть резкой прерывности и никак не обосновывающейся деформации строки, то и дело подвергающейся усекновению её возможного (как в классике) горизонтального продолжения — с изменением вектора последующего движения, именно, в плане вертикально-процессуального формирования. Эта особенность речевой динамики создаёт обширное лакунное пространство, вызывающее к исследовательским размышлениям. Начнём с той просторности, которая разверзается в правой стороне фрагмента. Здесь для нас много интересного и трудного. Любопытно прежде всего то, как художником вводится стихия беспредикативно-неисследимого в структуру текста, для чего понадобилось сместить словесные массы влево, к краю страницы, как бы забыв правило, в соответствии с которым необходимо, а) чтобы поверхность страницы использовалась прагматично и б) в системе симметричного расположения написанного. С некоторой вариативностью в устройении текста пустое пространство «повторено» ниже, но уже в левой части страницы. На терминологическом языке, принятом автором этих строк, в обоих случаях речь идёт о меонально-уконических гнёздах текста, а в семиозисе точных наук учёные предпочитают говорить об «исследовании главного объекта современной фундаментальной физики — вакууме» [18, с. 20].

С точки зрения эстетики и теории литературы тут наглядно выступает методология, присущая творцам новой поэтики в их отношениях к страничному (= космическому) пространству. Вместо тотально-монотонной его экспансии, что характерно для традиционного письма, здесь не преследуется цель топологического поглощения со стороны каллиграфии искусства (О. Мандельштам). Напротив, присвоение пространства строится на стратегии некой игры с ним, вовлечения его в творческий комбинаторный контекст, не столько рационально выверенный, сколько интуитивно подсказанный художнику. Поэтому тут много неожиданностей, отнимающих у нас всякую надежду на какие-либо прогнозы по поводу последующего развёртывания стиля. Конфигуративный рисунок невозможно предвидеть и предсказать. Вероятностный потенциал такого рода эстетической логики огромен.

И. Пригожин с его идеями порядка/беспорядка, определённости/неопределённости и т. п., имея в виду данную логику, писал, что «эта особенность литературного произведения как раз и придаёт чтению занимательность — всегда интересно, какой из возможных вариантов развития исходной ситуации будет реализован. Так же и в музыке <...> » [23, с. 51]. Всем известно, что И. Пригожин обладал широким горизонтом познания. Так, во весь рост у него заявляет о себе проблема хаоса (укона/меона) — не только в физической её семантике, но и в том значении, которое она приобретает в гуманитарных сферах [см., напр.: 21; 22; 24; 25]⁴. Столь же научно перспективной считается феномен синергетики, ставшей самостоятельной отраслью знания [см., напр.: 14]. В данной статье мы специально выделяем идею (философию) нестабильности, чем эффективно может воспользоваться исследователь поэтологического своеобразия литературы первой четверти XX столетия. Ясно, например, что нарративный строй классики лишён того ритмического беспокойства и асимметрии, которыми охвачены все компоненты, то есть строительные опоры стиля. Ставший активным фактором поэтики *мнимый текст* содействовал возникновению синергетических импульсов наррации, а их моделирующая функциональность приобрела очевидную значимость в составе эстетических структур дотоле невиданного типа.

Итак, мы говорим о стилях, возводимых на принципе космической реальности и её словесно-художественных проекций. Тут всё — в движении, всё заряжено энергиями, благодаря которым устройство высказывания обретает ранее литературным творчеством не знаемую конфигурацию, в состав которой входит пустота, то есть уконически-меональная аморфность, вступающая в нераздельную связность со словесной массивностью речения и стиля в целом. С точки зрения традиционной риторичности, здесь много алогии, прежде всего в топологическом размещении высказываний и в конструировании их фигурности. С этим мы связываем характеристику интегрального стилевого лика (В. В. Виноградов) и присущего ему чуда, вопрос о котором мы здесь обсуждать не будем. Развивая тему энергийности, обратим внимание на то обстоятельство, что всякое нарративное единство здесь представляет собою, как выражаются физики, «возбуждённое состояние некоторого поля» [18, с. 23].

⁴ *Примечание:* к настоящему времени сформировалась обширная библиография работ, посвящённых творческому наследию учёного и мыслителя, где не только поддерживаются и развиваются его идеи, но и, в некоторых случаях, высказывается полемическое отношение к ним.

В этой связи, что можно сказать о тех участках анализируемого текста А. Белого, которые, как мы отметили выше, отданы под «пустоту»? Просторность, выступающая в виде пропасти или бездны, отнюдь не глухое ничто, но что-то такое, что хранит в себе скрывающееся от глаз содержание. Здесь «вакуум — не арена событий, а физический объект» [там же, с. 22], в котором «происходят нулевые колебания всех возможных полей. Энергия этих колебаний не только не мала, но обращается в бесконечность» [там же, с. 20].

То, что вакуум не демонстрирует событийную картинность, но включает всякого рода колебания, весьма далёкие от привычной нам эмпирической достоверности, понимается физиками и не требует ныне специальных доказательств. Нам же, филологам, полезно это знать, чтобы не испытывать чувства когнитивного одиночества. Мы — не одни, *так* мыслящие, есть, оказывается, традиция парадоксальной логики, делающей ставку на понимание, даже если объект нашего восприятия — не что иное, как *пустота*. Она-то и есть связность в мире и в культуре и потому обладает «реальностью *мыслительного поля*» [17, с. 76]. Но как обстоит дело на этот счёт в литературном тексте? Современная теория искусства, концептуализирующая вопросы эйдологии, заостряет внимание на разных степенях оптической явленности последней. А. Ф. Лосев прямо пишет о так называемой нулевой образности в составе художественных произведений [16, с. 415—426]. Содержательная вместимость такой образности объёмна, а нередко и (буквально) безгранична, давая основание для её вероятностных характеристик. Принцип *одного* и возможность *другого* тут осуществляется в полной мере. Цитированный выше М. К. Мамардашвили по подобному поводу пишет следующее: «Не случайно для древних реальность есть только атом и ... пустота. Очевидно, "пустота" была одним из первых символов свободы сознательной жизни ума, символом всего того, что ещё не решилось, не сцепилось и что при этом ещё и не занято ничем другим (как условие того, что вообще что-нибудь может быть как *определённое*, как *то* или *это* — на достаточном основании; пустота — условие и того, что есть — атома, и того, что может быть, нового)» [17, с. 76]. Но перейдём к обсуждению другого среза проблемы.

Несмотря на то, что русское литературоведение имеет историческую традицию изучения космизма [см.: 7], всё же здесь не помешала бы рефлексия над хотя бы некоторыми аспектами затрагиваемой проблематики. Так, со

времён М. М. Бахтина активно используется термин «хронотоп». Ныне внимание исследователей поглощено второй частью этого составного слова [см., напр.: 15]. Историки культуры и географы выделяют концепт пространства как доминирующий элемент оптического безграничья художественного мира произведений — как раз тех писателей, которых мы относим к сообществу представителей космо-онтологической поэтики. Учёные пишут, что, например, у А. Белого пространство — не «просто» пустота или вакуум. «Оно выступает как глубинная в своей бесконечно простирающейся явленности иррациональная первооснова национального бытия» [1, с. 101]. В ранее опубликованных работах мы писали о фигурности стиля А. Белого. Только что названные авторы также заняты изучением геометрии пространства в произведениях писателя, у которого оно «едино и целостно, и бесконечно дробимо <...> Каждая точка *пространства* может развернуться в бесконечность *пространств*» [там же, с. 100]. Перестройка литературного творчества, характерная для Серебряного века, осуществлялась в контексте упомянутой «топофилии», позволяющей художнику выразить своё отношение к пространству, а также [виртуально] переорганизовать его, что нашло теоретическое осмысление в трудах о. П. Флоренского [31; см. также: 28]. Научная литература, посвящённая проблемам хронотопа, к настоящему времени по количеству наименований превосходит многие библиографические указатели, но мы апеллируем к читателю и нуждаемся в его понимании того, что у нас речь идёт об особом аспекте темы, именно, о ноосферном освоении пространства с позиций энтелехии национальной культуры. Не имея возможности для специального рассмотрения обозначенного содержания, перейдём к столь же краткой констатации другой, не менее важной, особенности названного процесса.

Мы видели, что текстовые пустоты напоминают своеобразные эзотерические зоны эстетических высказываний, где таятся, внешне не обнаруживаясь, некие смыслы. Не говорят, но дают знать о себе — в такой формулировке дошли до нас сведения о поведении дельфийских оракулов. В поэтике гипертрофированных интервалов или «бездн» есть семантика, но она — имплицитна, как и энергийные импульсы, не доступные узрению. Там, в глубине и необозримой дали, всё охвачено динамикой движения, той волновостью, описанию которой мы отдали многие страницы наших сочинений. Естественно, что при дискретной структуре речи эстетическое

высказывание разверсто вовне, будучи приведённым в сопряжённость с общей нестабильностью бытия и его осваивающего семиотического потока или поэтической — в широком смысле — каллиграфии (О. Манделштам). Однако это совсем не значит, что тут даётся санкция на подавление смыслов со стороны глухих меонально-уконических энергий. Напротив, творимая художником когнитивная реальность — «текстова», «то есть, — поясняет М. К. Мамардашвили, — выступает в качестве чего-то рассчитанного именно на понимание, что налагает ограничения на возможное: может произойти только понятное» [17, с. 77]. Надо ли говорить, что роль ограничителя возлагает на себя Логос. И сколь бы «мятежными» ни были порывы меона и его желание затмить смысл в произведениях, созданных в парадигме символизма с его «невнятицей» или футуризма со знаменитой «заумью» или, наконец, с распространённой алогией нарративности (В. Розанов), — во всех случаях регулятивная функция и обуздание стихий «непонятного» принадлежало Слову, благодаря которому «и складывается <...> *сильно структурированная* (и структурирующая) "машина развития" ("стиль")» [там же, с. 81]. Но это ещё не всё: ведь мы указали на происходящее в его лишь самой общей форме. Теперь же нас не может не интересовать следующий вопрос: если меональные лакуны зрительно воспринимаются как фрагменты (!) пустоты и если мы знаем, что они несут в себе какой-то содержательный потенциал, то нельзя ли найти термин, который достаточно убедительно идентифицировал бы фиксируемое явление? Конечно, такой термин есть и им активно оперировал, в частности, А. Ф. Лосев в «Философии имени». Мы говорим не о чём ином, как об эйдетическом уровне творчества. Современный исследователь указывает, что «эйдетический язык — это, по Лосеву, не то имя или слово, которое мы сами реально произносим или слышим из чужих уст, это «*умное*» и «*сверхумное*» имя, доступное человеку лишь в результате мистического восхождения к Первосущности, т. е. в состоянии гиперноэтического экстаза. Это состояние безмолвно, внедискурсивно и вне-мыслительно в рационалистическом смысле, и само имя тоже мыслится безмолвным, непроизносимым, такое имя "всецело и не тронута инобытием", не "хулится" материей, сияя во всей своей нетронутости. Содержа в себе инобытие (естественный язык) как потенциальный принцип, *эйдетический язык* ещё не подвержен реальному, фактическому выражению, т. е. соединению с инобытием» [8, с. 24].

Стили новой формации как нельзя более ярко обнажают, наряду с прочими, одну их особенность, причём, в классике скрытую и структурно никак не манифестированную. Мы имеем в виду то обстоятельство, что эстетическое высказывание создается и в лоне, и средствами не одного, а нескольких, по меньшей мере, двух языков — естественного и эйдетического. В реконструируемой нами поэтике они выступают в качестве основополагающих векторов теоретического анализа. Но каково отношение эйдетического языка к действительности? Насколько естественный и эйдетический языки «прозрачны» с точки зрения их семантики? Имеют ли эти языки однозначное отношение к логике и в какой степени она, логика, может быть вероятностной — в условиях каждого из них? Число подобных «энигм» легко умножить, и мы надеемся вернуться к ним в будущем. Здесь же скажем следующее.

Только что сформулированные вопросы — не плод досужего ума, но опорные точки эстетических стратегий искусства. Нам это особенно важно подчеркнуть: ведь мы изучаем космо-онтологическую поэтику с её первозданным восприятием природных стихий и человека в их среде, а также типологию слова, его активно-миметическое бытие и небытие. Трудная задача! Филологи, хотя и малочисленной группой, понимают плодотворность такого хода исследовательской мысли, и, кажется, об этом написал Г. Д. Гачев, отметивший, что «сам факт наложения древнего языка четырёх стихий на современность, заарканывая и отождествляя концы и начала духовной истории человечества, есть фундаментальная *мета-фора* (пере-нос) и образует поле, с которого снимается богатый урожай образов и ассоциаций посредством *дедукции воображения* и воображением <...> или "*имагинативной дедукции*" <...>» [6, с. 65]. Добавим к сказанному, что литературное творчество символистов, приверженцев футуризма, а также В. Розанова и М. Цветаевой вбирает в себя слово различных культурных эпох. Макроисторическая типология ныне различает слово мифологическое, риторическое и антириторическое — в их различных модификациях. Всё это создало синтетический художественно-языковой феномен как основу одной из парадигм Серебряного века. Как мы теперь знаем, обогащающим элементом мимесиса выступает не-бытийственная, уконически-меональная сторона творчества, тесно связанная с вселенским устройением. Ноосферное освоение бытия, осуществлённое Логосом, было бы невозможным без этого

парадоксального и загадочного содружества. Мы полагаем, что литература Серебряного века должна изучаться не с помощью зауженных призм своеобразного краеведения, трактующего ментальность эпохи в качестве всего лишь «субкультуры», которой недоступен универсалистский размах и суперпозиции уникального типа творчества. Напротив, стили этого времени — профетичны, их оптика воплощает «способ видения мира — как геометрии <...> и энергетических волновых потоков, их вибраций, ритмов, взаимодействий <...>» [4, с. 123] Литература и искусство начала XX столетия не только создали собственную весьма разветвлённую мифологию, но и методы её инструментально-эйдологического претворения. И это — путь, уже ныне выявляющий свою творческую перспективность. Знарок современного искусства отмечает, что «безгранично космический, многомерный образ мира сегодня несёт черты двойственной сложности в разных взаимодополняющих аспектах порядка и хаоса в природе, её объективного бытия и перцептивного восприятия человека <...>» [там же]. Далее подчёркивается, что опыт Серебряного века даёт санкцию на одновременное существование системно-структурных и свободно-спонтанных (о них шла речь в настоящем очерке) методологий и стилей. Отныне, констатирует учёный, «внимание искусства стало занимать выражение глубинных и подвижных восприятий сознания человека, рефлексии о мире, осознание космического пространства, его нестабильной динамической системы и многозначного образа Вселенной, открывшегося в нашу эпоху. Подобно множественности измерений релятивистской физики и установок психологии восприятия, художественный стиль XX в. имеет небывало широкий масштаб, образуя *новый "суперстиль"*, допускающий *множественные конкретные сочетания*» [там же]. В системе нашего научного языка это значит, что логосный потенциал художественной литературы и искусства, в сравнении с классикой, неизмеримо возрастает. Некогда абсолютизовавшаяся риторичность творческого акта, сохраняя бесспорно регулятивную миссию, увеличивает свои миметические возможности за счёт созидательных импульсов меона. Теперь искусство в своих гносеологических решениях и итогах, а также в сфере их поэтологических запечатлений максимально приблизилось к вселенскому дизайну. Мечта о ноосфере получила не только научную, но и эстетическую реализацию, а космос открылся в своих человекосоразмерных смыслах.

Библиографический список

1. *Абашиев В., Соболева О.* Зов пространства: к вопросу об эволюции восприятия пространства в русской литературе XX века // Россия: воображение пространства / пространство воображения / Отв. ред. И. И. Митин. (Гуманитарная география: Научный и культурно-просветительский альманах. Специальный выпуск). М.: Аграф, 2009. С. 99—113.
2. *Автономова Н. С.* Возвращаясь к азам // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 17—22.
3. *Белый А.* Крещёный китаец // Белый А. Серебряный голубь: Повести, роман. М.: Современник, 1990. 608 с.
4. *Бергер Л. Г.* Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 114—128.
5. *Блок А.* Записные книжки. М.: Худ. лит., 1965. 664 с.
6. *Гачев Г.* Национальный космо-психо-логос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 59—78.
7. *Гачева А., Семёнова С.* Космическая мысль России // Литературная газета. 11—17 апреля 2012 года. № 15 (6365). Available from URL: <http://литературнаягазета.рф/article/N15--6365---2012-04-11-/Kosmicheskaya-myssly-Rossii18748/> (доступ на 10.12.2013).
8. *Гоготшивили Л. А.* Радикальное ядро «Философии имени» А. Ф. Лосева // Лосев А. Ф. Философия имени. М.: Академический проект, 2009. С. 5—28.
9. *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман «Петербург»: Монография. Л.: Сов. писатель, 1988. 416 с.
10. *Жеребин А. И.* Цитата Ал. В. Михайлова из Курциуса // Жеребин А. И. От Виланда до Кафки: Очерки по истории немецкой литературы. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2012. 480 с.
11. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 1. Язык. М.: Академический проект, 2011. 271 с.
12. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания. М.: Академический проект, 2011. 398 с.
13. *Кнабе Г. С.* Понятие энтелехии и история культуры // Вопросы философии. 1993. № 5. С. 64—74.

14. *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Синергетика как новое мировоззрение: диалог с И. П. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3—20.
15. *Лавренова О., Митин Н.* Топофилия (Материалы к словарю гуманитарной географии) // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. Вып. 4. / Сост. и отв. ред. Д. Н. Замятин. М.: Институт Наследия, 2006. С. 339-342.
16. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования поэтического языка (раздел: «Образность нулевая или близкая к нулю») // *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.
17. *Мамардашвили М. К.* К пространственно-временной феноменологии событий знания // Вопросы философии. 1994. № 1. С. 73—84.
18. *Мигдал А. Б.* Физика и философия // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 5—32.
19. *Михайлов А. В. и др.* Кризис эстетики? (Материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 1991. № 9. С. 3—13.
20. *Много миров.* Новая Вселенная, вземная жизнь и богословский подтекст / Под ред. Стивена Дж. Дика; пер. с англ. В. Л. Олейника. М.: АСТ; Астрель, 2007. 224 с.
21. *Николис Г., Пригожин И.* Познание сложного. Введение. М.: Мир, 1990. 344 с.
22. *Пригожин И.* От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках. М.: Наука, 1985. 327 с.
23. *Пригожин И.* Философия неустойчивости // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46—57.
24. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
25. *Пригожин И.* Переоткрытие времени // Вопросы философии. 1989. № 8. С. 3—19.
26. *Раков В. П.* Меон и стиль. Иваново; Шуя: Шуйский гос. пед. ун-т, 2010. 448 с.
27. *Раков В. П.* Поэтика и культура: монография. Иваново; Шуя: Шуйский гос. пед. ун-т, 2011. 448 с.
28. *Раков В. П.* Стратегия языкового расширения научного дискурса как реализация антикризисного потенциала культуры // Бесконечная равнина:

антикризисный потенциал русской интеллектуальной культуры конца Нового времени: Сб. науч. тр. Иваново; Шуя. 2010. С. 25—42.

29. Раков В. П. Филология и культура. Статьи. Иваново: Изд-во МИК, 2003. 288 с.

30. Смирнов И. П. Человек человеку — философ. СПб.: Алетейя, 1999. 284 с.

31. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.

32. Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. М.: Наука, 1989. 576 с.