

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АВАНГАРДА В ОЦЕНКЕ РУССКИХ РЕЛИГИОЗНЫХ ФИЛОСОФОВ

ШУКУРОВ Д.Л., канд. филол. наук

**Рассматриваются творческие принципы авангардной эстетики в свете идей русских религиозных философов Серебряного века.**

*Ключевые слова:* футуристическое искусство, авангардизм, русские религиозные мыслители.

## AESTHETIC PRINCIPLES OF AVANT-GARDE AS ASSESSED BY RUSSIAN RELIGIOUS PHILOSOPHERS

D.L. SHUKUROV, Candidate of Philosophy

**The creative principles of avant-garde aesthetics are considered in the light of the ideas of the Russian religious philosophers of the Silver century.**

*Key words:* futuristic art, the avant-gardism, Russian religious thinkers.

Русские религиозные мыслители Д.С. Мережковский, П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, А.Ф. Лосев, Н.А. Бердяев в разное время и в разных контекстах обращались к осмыслению эстетических принципов авангардизма. Научный подход этих авторов всегда отличался предельным «методологическим доверием» (выражение П.А. Флоренского) к исследуемому материалу. Сегодняшнее обращение к этим религиозно-философским и философско-лингвистическим оценкам открывает неисследованные аспекты истории русского литературного авангарда.

Наиболее консервативную позицию в отношении авангардистов занимал Д.С. Мережковский. Уже в 1914 г. философ отмечал апокалиптический характер футуристического искусства.<sup>1</sup> Остро критически оценивая новаторское искусство, Д.С. Мережковский определял появление футуризма как «еще шаг Грядущего Хама» и «пробу конца».<sup>2</sup>

С одной стороны, мыслитель предостерегал от широко распространенного в эти годы не вполне серьезного, легковесного отношения к футуризму как «апокалиптическому анекдоту» (П.Б. Струве). С другой – отказывался признавать в футуризме религиозный – в высоком смысле – характер; жестко критиковал одну из пионерских в России работ о футуризме Г.Э. Тастевена. Г.Э. Тастевен, например, утверждал, что «бессознательная религиозность, несомненно, кроется в футуризме» и что «мы еще услышим от него новое слово».<sup>3</sup> Для Мережковского такая оценка была не приемлема.

Мыслитель упрекал и В.Я. Брюсова в безнравственном, с его точки зрения, потакании футуристам на страницах «Русской Мысли». Футуристы, подчеркивает Мережковский в статье «Еще шаг грядущего Хама», как дикари или сумасшедшие, превратили русский язык «в нечленораздельный рев звериный»;<sup>4</sup> философ снова и снова возвращается к апокалиптическим контекстам «футуристической» эпохи: «Самого Зверя мы еще не видим – видим только его отражение в волнах современности. Волна за волной набегает и падает, а отражение остается; значит, есть то, что отражается, – лик Зверя. <...> Да, футуризм в искусстве ничтожен, но в жизни страшно значителен. Это действительно откровение будущего, хотя и не в том смысле, как сам он думает, – “апокалипсис” обратный и нечаянный».<sup>5</sup>

Важной составляющей этой критической статьи Мережковского является констатация позитивистской и индивидуалистической природы футуризма,

обусловленной рационалистическим и антиметафизическим духом современной эпохи: «Душа настоящего – позитивизм, как мирозерцание не научное, а религиозное (конечно, незаконно и бессознательно религиозное). Но ведь это и душа футуризма: обесценить все религиозные ценности, уничтожить самое “чувство потустороннего” – главный завет его, и едва ли не единственный – единственная правда, подлинность, искренность, а все остальное – ложь, реклама, “всеоглушающий звук надувательства”. Футуризм – позитивизм, слегка подновленный, подкрашенный, перелицованный».<sup>6</sup>

Д.С. Мережковский тонко почувствовал латентно присутствующую в футуризме позитивистскую установку, не осознаваемую самими участниками движения дискурсивную закономерность, управляющую текстовой практикой, которая строится на индивидуалистических принципах солипсически эгоцентрической личности: «Футуризм – индивидуализм торжествующий, индивидуализм без трагедии. Глубины бытия трагичны. Отказ от трагедии – отказ от глубин, утверждение плоскости, пошлости, “лакееобразности”».<sup>7</sup>

В том же 1914 г. появилась статья С.Н. Булгакова «Труп красоты. По поводу картин Пикассо»,<sup>8</sup> в которой отражена мистико-религиозная и демоническая природа художественной образности экспериментального творчества П. Пикассо. В творчестве художника-авангардиста С.Н. Булгаков усматривает глубины демонической одержимости. Такая оценка в определенной степени контрастирует с позицией Д.С. Мережковского, настаивавшего на антиметафизическом уклоне современного авангардизма. Различие в оценках обусловлено разными предметами анализа. Д.С. Мережковский анализирует манифесты Маринетти и отчасти идеологию русских футуристов, а С.Н. Булгаков – экспериментальную кубистическую живопись. Однако контраст в оценках не столь существен, если учитывать, что и Д.С. Мережковский и С.Н. Булгаков подчеркивают в своих работах тенденцию утраты связи современного искусства с культовыми ценностями.

Позиция С.Н. Булгакова, в свою очередь, формировалась в тесном взаимодействии с П.А. Флоренским, который проявлял пристальное внимание к творчеству футуристов. П.А. Флоренский размышлял над языковыми экспериментами авангардистов в контексте разрабатываемой им философии слова. Это выразилось в подробной

типологической градации футуристических опытов, изложенной в статье «Антиномия языка» (1918).<sup>9</sup>

В дальнейшем А.Ф. Лосев и С.Н. Булгаков, продолжая философско-лингвистическое направление в оценке русского авангарда, предложенное Флоренским, создадут оригинальную интерпретацию этого феномена в трудах «Диалектика мифа» (1930) и «Философия имени» (1953).

В философском дискурсе Н.А. Бердяева парадигматическое значение имела проблема творчества. Кризисное состояние культуры и искусства начала XX в. с феноменальной точностью характеризовалось философом в многочисленных статьях. В известной публикации «Кризис искусства» (1918)<sup>10</sup> Н.А. Бердяев суммировал свои взгляды на современное состояние искусства. Он с обеспокоенностью свидетельствовал о «разрыве» или «расщелинах» в культуре, об утере ею «твердых форм», о процессах «геометризации» и «распыления» канонической ткани искусства, ткани, оказавшейся «разодранной навеки». <sup>11</sup> В данной работе в эсхатологическом ключе осмыслился феномен авангардного искусства, развивающегося на Западе и в России: «Футуризм и может быть понят как явление апокалипсического времени, хотя самими футуристами это может совсем не осознаваться». <sup>12</sup>

Эсхатологические предчувствия, связанные с культурным кризисом эпохи, были свойственны и многим другим мыслителям Серебряного века.

Однако Н.А. Бердяев наиболее тонко и глубоко отразил специфические черты авангардистского мимесиса. В.П. Раков подчеркивает, что Н.А. Бердяев внятнее, чем кто-либо из его современников, сформулировал мысль о дискретности формы в искусстве начала XX в. и об отношении этого феномена к дискурсу классического искусства: «... мыслитель увидел, пожалуй, главное, что отличает художественное творчество неклассического типа от морфологии и структуры произведений предшествующих эпох. В переводе на язык современной филологии, речь идет о дискретности самого тела искусства, то есть его стиля». <sup>13</sup>

Бердяевская характеристика современного искусства предельно остра и вдумчива, его позиция лишена той категоричности неприятия, которая была свойственна, например, Д.С. Мережковскому. Однако мыслитель формулирует свои суждения, находясь, безусловно, в координатах классической эстетики. Философ неоднократно подчеркивает генетическую связь авангардизма с мироощущением модернистской эпохи, его обусловленность культурным кризисом современности: «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. Это новое ощущение мировой жизни пытается выразить футуристическое искусство». <sup>14</sup>

Н.А. Бердяеву удалось сформулировать мысль об изначальной творческой интуиции авангардизма – «творчестве из ничего»: «В таких самоновейших течениях, как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно непохожий на весь природный мир.

<...> Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это – освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего». <sup>15</sup>

Мыслительный парадокс этой интуиции заключается в том, что, по мысли философа, подлинное творчество возможно только по аналогии с актом божественного миротворения – из до-бытийного меона: «творчество, – писал философ в книге «О назначении человека» (1931), – по метафизической своей природе есть всегда творчество из ничего, т.е. из меонической свободы, предшествующей самому миротворению». <sup>16</sup>

Подобная трактовка дает основания современным ученым говорить об «апофатике литературно-художественного стиля» <sup>17</sup> в неклассическом дискурсе культуры Серебряного века.

Н.А. Бердяев прекрасно осознает парадоксальную близость авангардных интуиций творчества и собственной интуиции в понимании творческого акта. Однако футуризм, с его точки зрения, излишне декларативен. Отказ от культурных традиций в авангардизме находит объяснение в желании освобождения от груза стереотипов, в стремлении к чистому и первозданному творческому акту – из манифестов русских и итальянских футуристов это очевидно следует. Но футуристическое творчество не создает новое искусство, а разрушает старое: «Совершается декристаллизация слов, распластование слова, разрыв слова с Логосом. Но нового космического ритма, нового лада футуристы не улавливают. Беда футуризма в том, что он слишком обращен назад, отрицательно прикован к прошлому, слишком занят сведением с ним счетов и все не переходит к новому творчеству в свободе. Он есть лишь переходное состояние, скорее конец старого искусства, чем созидание нового искусства». <sup>18</sup>

Идеи Н.А. Бердяева, оказавшегося с 1922 г. в вынужденной эмиграции, обнаруживают впечатляющее сходство с творческой программой представителей позднего авангарда в России – участников ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»). <sup>19</sup>

А.Ф. Лосев характеризовал авангардное искусство с точки зрения его мифологических оснований в «Диалектике мифа» (1930). Речь шла об особом принципе восприятия пространства в живописи футуристов, кубистов и экспрессионистов. Несмотря на то, что лосевская характеристика не касается непосредственно литературных форм авангардизма, для нас принципиально важно отметить общее мировоззренческую специфику авангардистского проекта, представленную ученым.

Действительно, в основании многочисленных авангардных течений литературы и искусства начала XX в., при всем их фактическом разнообразии, находится общая мировоззренческая мифоутопия. Глобальный утопический проект футуризма связан с идеей покорения времени. Возникновение самого термина «футуризм» относится к деятельности западноевропейских авангардистов (прежде всего, итальянских), которые декларировали создание принципиально нового искусства – искусства будущего, отрицающего связь с классическими традициями. В соответствии с теоретическими декларациями авангардисты переосмыслили функции и структуру художественного пространства. Категория времени становилась категорией своеобразного пространственного измерения. На полотнах футури-

стов появлялось особое четырехмерное (а затем пяти-, шестимерное и т.д.) пространство, нарушающее принципы перспективного изображения, сформировавшиеся в европейском искусстве в эпоху Возрождения.

Возрожденческая живопись, как и вся ренессансная культура, была проникнута, по мысли А.Ф. Лосева, предельно эгоцентрическим мировоззрением, обожествляющим человеческую личность и ставящим ее в центр творения – в ущерб Божеству. Отсюда происходит и «эгоцентрическая ориентировка на внешний реальный мир»,<sup>20</sup> которая в живописи выражается в качестве линейной перспективы трёхмерного пространства – пространства, подвластного человеческому разумению.

Интересно, что А.Ф. Лосев соотносит формальные принципы изображения, выработанные авангардом, с эксцентрическим принципом выражения пространства в иконописи, а также с эксцентрико-концентрическим типом изображения дальневосточной – китайской и японской – живописи, подчеркивая неклассичность авангардизма.

В европейской классической живописи «пространство свертывалось в глубину, будучи как бы подчинено активному проникновению взгляда зрителя в созерцаемый им внешний мир».<sup>21</sup> Таким образом утверждалась приоритетность человеческого видения, человеческой точки зрения. В эксцентрическом типе изображений», которые в трудах П.А. Флоренского характеризуются в качестве изображений «обратной перспективы», человек вовлекается в своеобразную субъект-объектную переориентировку, становясь в большей мере «наблюдаемым объектом» – созерцателем, нежели «наблюдающим субъектом» – зрителем.

Рассуждая об «обратной перспективе» в иконописи и дальневосточной живописи, А.Ф. Лосев, однако, делает существенную поправку относительно авангарда: «К такому пониманию пространства отчасти приблизились в последнее время – правда, совершенно с другим мироощущением (выделено нами – Д.Ш.) – футуристы и отчасти экспрессионисты».<sup>22</sup>

Если формально-технические приемы такого типа пространственных изображений во многом совпадают у художников прошлого и современных новаторов, то мироощущение авангардистов принципиально иное.

Эксцентрическая форма выражения пространства на авангардных полотнах, как и в иконописи, разворачивается по направлению к зрителю. Однако эта направленность на зрителя не просто активна, но агрессивна в авангардном искусстве. Овладевая новыми формами пространства и времени, авангардная живопись стремится подчинить себе и зрительское восприятие. А если эта захватническая политика не удается, то посредством эпатажирующих приемов и эскапад организуется прямая эстетическая атака на художественные вкусы зрителя, которые иначе как «обывательскими» в таком случае не назовешь... Это, скорее, неоромантическое мироощущение нищезанятия, нежели смиренное умо-зрение христианской живописи или созерцание Дао и Пустоты в искусстве Дальнего Востока.

Такова стратегия авангардизма не только в живописи, но и в литературе. Проект овладения временем как особой формой пространства и идея вселенского заумного языка, обусловленная гло-

бальностью футуристической утопии, фигурировали в большинстве теоретических деклараций литературных групп русских футуристов. Концепция «самоутого слова», или «слова как такового», интегрирует эти теоретические программы авангардизма, формулируя их общую суть.

Слово как живой организм есть интуиция, ставшая основой сложнейшей философии имени А.Ф. Лосева, восходящей к платонизму, феноменологии и богословию имяславия. В современной науке назрела насущная необходимость представить в теоретической экспликации аналогии между авангардистскими теориями слова и учением о слове А.Ф. Лосева. В.П. Раков указывает на эти обстоятельства в одной из своих недавних монографий: «Развертывающиеся штудии поэтической и иной “зауми” нуждаются в поддержке со стороны сильной и разносторонней теории слова. Критика футуристических опытов была наивной, и это ее качество сохранялось до недавнего времени. С введением в научный процесс книги А. Лосева “Философия имени” положение меняется. Теперь филологи имеют все основания для объемного и зоркого восприятия изучаемых проблем».<sup>23</sup>

В литературоведении до сих пор отсутствует конвергирующий подход в анализе теоретических деклараций футуристов и философских идей А.Ф. Лосева. К сожалению, примеры проведения подобного анализа, за редким исключением, в современной науке практически отсутствуют.

В.П. Раков предлагает воспользоваться лосевским положением об исторической стадильности и эволюции слова: «У футуристов мы застаем слово на низшем этапе его бытия – на уровне лишь органического раздражения».<sup>24</sup> Привлекая лосевскую характеристику этой стадильной модели слова, исследователь приводит цитату из «Философии имени»: «Слово, имя, мысль, интеллигенция на этой ступени есть животный крик – крик неизвестно кого и неизвестно о чем. Это – слепота и самозабвение смысла, но уже более зрячее, чем органическая энергема, и здесь задаток иных оформлений смысла, где он более проявит себя в качестве смысла».<sup>25</sup>

Именно этой стадии в развитии слова и соответствует футуристическая заумь типа знаменитого крученыховского «дыр – бул – цыл», да и прочие опыты звукописи.

Категориальные основания лосевской философии имени существенно расширяют лингвистические теории слова, существовавшие во времена футуризма. Развиваемое А.Ф. Лосевым учение о слове как об «органическом семени» и «организме» явилось продолжением концепции «внутренней формы» слова А.А. Потебни – ученого, ставшего в отечественной науке последователем лингвистической теории В. фон Гумбольдта. П.А. Флоренский и А.Ф. Лосев в своих трудах последовательно обращались к понятию «внутренней формы» слова, которая представлялась у А.А. Потебни неким нерасчленимым смысловым единством, раскрывающимся в множественности значений<sup>26</sup> (М.Б. Ямпольский отмечает, что часто цитируемый и П.А. Флоренским и А.Ф. Лосевым А. Ветунов – ученик А.А. Потебни – строил «грамматику русского языка вокруг метафоры семени»<sup>27</sup>).

В «Декларации слова как такового» идея слова-семени, циклически концентрирующего в себе

время и пространство, вполне очевидна. Это слово самовитое, или самозарождающееся, прорастающее в произведении-организме: «Новый цикл слова. На сжатом поле мы сеем, строители. При создании ценности (поэзия – творчество) *любовь к материалу!* Семя – слово как таковое. <...> Произведение – живой организм; отпала буква – умерло целое».<sup>28</sup>

Идея оказалась непонятой. Впрочем, непонятым оказался и сам футуризм – с его вселенским «рыком» заумного языка и «самовитостью» слов-звукоречи. Понять – отнюдь не означает принять. Понимание есть осмысленное восприятие явления. Примером глубокого понимания и корректного филологического анализа может служить работа П.А. Флоренского (однако нельзя сказать, что П.А. Флоренский «принял» футуризм).

Итак, идея слова-семени фигурирует в ранних теоретических манифестациях футуристов, отражая представления об органической природе художественного творчества. В этот же период возникает авангардистская теория «буквы как таковой», суть которой состоит в признании звукографической природы заумного слова. Буква и звук подобно древнему иероглифу воплощают в футуризме космические стихии мира – визуальную и акустическую. Через экспериментальную буквенную графику подчеркивалась визуальная сторона авангардного текста, являвшаяся своеобразной «партитурой» его звучания. Заумное слово трактовалось как буквенно-иероглифический комплекс космического звукомира. Это тонко почувствовал в футуризме С.Н. Булгаков: «С вопросом об отношении слова и буквы связан и вопрос о “заумном” языке, почитаемом футуристами, которые пробуют забежать за слово и подсмотреть его заднюю сторону, увидеть его до рождения. Хотя сбросить бремя слова как воплощенного смысла, идеи, чтобы, погасив светоч смысла, ринуться в непроглядную ночь звука. Хотят говорить не словами, но буквами. Но в этом и коренятся главные недоразумения и фиаско, ибо все-таки хотят говорить, не хотя слова, его низвергая в дословный хаос звуков».<sup>29</sup>

С.Н. Булгаков подчеркивал, что положительное значение футуристического эксперимента (в случае, если таковой имеет место быть) заключается в том, что в поэтической зауми обнаруживает себя космическая первостихия слова, через которую осознается «массивность, первозданность его материи, звука, буквы».<sup>30</sup> Как и А.Ф. Лосев, философ проводил аналогию с авангардной живописью, сравнивая стремление художников освободиться от повествовательности картины и свести ее к «плению красок» с тенденцией к «чистой» звукописи в футуристическом стихе. Однако музыка чистых звуков не есть еще Слово-Логос, а только лишь его оборотная сторона – меон – в аспекте гилетического воплощения досмыслового хаоса. Уже есть материальный звук, но нет еще космически смыслового лада языка, нет Слова: «Футуристы правы: заумный, точнее, доумный язык есть как первостихия слова, его материя, но это – не язык. Преображение звука в слово, перерождение его бесповоротно произошло, это неотменный факт, как неотменно разделение изначального хаоса и тьмы. Так и заумный язык есть такое хвастовство хаосом, неизбежное с ним заигрывание, или – и это гораздо интереснее – эксперименты в области инструментовки слова, музыкальной его характеристики, которая дается легче,

если отвлечься от смысла, т.е. вступить в заумность».<sup>31</sup>

Главное противоречие звукографической концепции вселенского языка, возникшей у русских футуристов, заключается в том, что этот глобальный утопический проект, основанный на представлениях о магической природе слова, развертывался в режиме номиналистских установок.

С одной стороны, футуристы убеждены в том, что их «самовитое слово» обладает реальной действительностью, мощью и силой, сравнимыми разве что с энергиями первоимен творения, с магией древних заклинаний и заговоров. Такое слово изоморфно действительности, а потому всецельно. С другой – декларируют создание нового «вселенского заумного языка», формирование которого связано с идеями конвенциональных теорий таких искусственных языков, как, например, эсперанто. В этом плане условно-договорной характер «зауми» вполне очевиден. Действительно, можно отметить, что мы имеем дело с проектом нового «искусственного» языка.

Однако принципы построения этого языка нарушают важнейшие лингвистические законы: звукография футуристов, отражая смысл и значения «переживаний вдохновенного», совершенно исключает правила функционирования лингвистически понятной словоформы – звук соотнесен со значением непосредственно, минуя лексикологические и морфологические категории слова (не говоря уже о субъективистском волюнтаризме футуристической звукоречи и звукографии). Выработанные позитивистской лингвистикой учения остаются «за бортом» футуристического «парохода современности» (вкупе с Пушкиным, Толстым, Достоевским и т.д.). Но вот вполне позитивистская концепция конвенциональности языкового знака подспудно продолжает управлять футуристической теорией зауми, так как вдохновенное «еуы» волюнтаристски соотнесенное с «лилией», возможно, и восстанавливает «первоначальную чистоту», но все-таки вполне условно (интересно предположение Л.Ф. Кациса о гностических корнях некоторых футуристических звукокатегорий и, в частности, приводимое исследователем название одной из книг коптских гностиков «Jeu», в котором, возможно, кроется загадка крученыховской «лилии – еуы»<sup>32</sup>).

А.Ф. Лосев, критически оценивая состояние современной ему лингвистики, всегда выступал с резкой критикой всякого рода позитивистских и номиналистских представлений в лингвистической науке: «Теории языка и имени вообще не повезло в России. Прекрасные концепции языка, вроде тех, каковы, например, К. Аксакова и А. Потебни, прошли малозаметно и почти не повлияли на академическую традицию. Современное русское языкознание влачит жалкое существование в цепях допотопного психологизма и сенсуализма; и мимо наших языковедов проходит, совершенно их не задевая, вся современная логика, психология и феноменология».<sup>33</sup>

В этом плане философия имени, разработанная А.Ф. Лосевым и С.Н. Булгаковым, противоположна позитивистски ориентированному литературоведению русских формалистов.

Фактически именно в категориях ономотодоксии возможно осмысленное восприятие не только самой футуристической зауми, но и ее вселенского размаха и всепобедного пафоса, заключающегося в утопическом опыте созидания звукомира, который

конкурирует с божественной реальностью первоимен творения.

Теоретические установки формализма не отделяли технический прием в искусстве от его результата, не разграничивали форму произведения и само произведение, т.е. отождествляли поэтику и поэзию. В рамках таких установок невозможно объяснить поэтической глоссолалии футуризма, объемлющей в своих заумных звукопотоках вселенский крик мироздания.

Философия слова П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, А.Ф. Лосева и С.Н. Булгакова расширяет пределы понимания языковых феноменов – от позитивистски объективированной «словоформы» до категорий слова как «органического семени», возрастающего из дословесного меона и достигающего в своем росте уровня Логоса. Пожалуй, только в таком категориальном диапазоне смысл буквенно-иероглифических и звукографических опытов футуризма может быть выражен без ущерба его глобально-космическим притязаниям.

#### Примечания

<sup>1</sup> Мережковский Д.С. Еще шаг Грядущего Хама // Русское слово. – 1914. – № 149, 29 июня.

<sup>2</sup> Мережковский Д.С. Еще шаг Грядущего Хама // Мережковский Д.С. Невоенный дневник: 1914–1916; коммент. И.Л. Анастасьевой и [др.]. – М., 2001. – С. 352, 353.

<sup>3</sup> Тастевен Г.Э. Футуризм: (На пути к новому символизму). С прил. главных футуристических манифестов Маринетти. – М.: Ирис, 1914. – 88 с.

<sup>4</sup> Мережковский Д.С. Еще шаг Грядущего Хама // Мережковский Д.С. Невоенный дневник: 1914–1916. – М., 2001. – С. 345.

<sup>5</sup> Там же. – С. 350, 351.

<sup>6</sup> Там же. – С. 346.

<sup>7</sup> Там же. – С. 349.

<sup>8</sup> Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Соч. в 2 т. – М., 1993. – (Серия «Из истории отечественной философской мысли»). – Т. 2; Избранные статьи / сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И.Б. Родянской. – 1993. – С. 527–545.

<sup>9</sup> Шукуров Д.Л. Анатомия футуристического творчества. Взгляд П.А. Флоренского // Человек. – 2006. – № 2. – С. 118–124.

<sup>10</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. – М., 1918.

<sup>11</sup> Цит. по: Бердяев Н.А. Кризис искусства // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века: Антология. – М.: РГГУ, 2003. – С. 65–66.

<sup>12</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. – С. 62.

<sup>13</sup> Раков В.П. Апофатика литературно-художественного стиля // Раков В.П. Филология и культура. Статьи. – Иваново, 2003. – С. 35.

<sup>14</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. – С. 53.

<sup>15</sup> Там же. – С. 57.

<sup>16</sup> Бердяев Н.А. О назначении человека. – М., 1993. – С. 45.

<sup>17</sup> См.: Раков В.П. Апофатика литературно-художественного стиля. – С. 25 – 48.

<sup>18</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. – С. 54.

<sup>19</sup> Так, идейную конвергенцию философских взглядов Н.А. Бердяева и мыслительных интуиций Даниила Хармса отмечал Д.В. Токарев в своей недавней монографии, а также в докторской диссертации (2006), посвященной поэтике Хармса: Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002; Токарев Д.В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 2006.

<sup>20</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. – М., 1994. – С. 100.

<sup>21</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – С. 100.

<sup>22</sup> Там же. – С. 101.

<sup>23</sup> Раков В.П. Меон и стиль // Раков В.П. Филология и культура. Статьи. – Иваново, 2003. – С. 20.

<sup>24</sup> Раков В.П. Меон и стиль. – С. 20.

<sup>25</sup> Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. – М., 1993. – С. 664.

<sup>26</sup> Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989. – С. 97–98.

<sup>27</sup> Ямпольский М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). – М., 1998. – С. 272.

<sup>28</sup> Цит. по: Крученых А.Е., Кульбин Н.И. Декларация слова как такового // Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 309.

<sup>29</sup> Булгаков С.Н. Философия имени. – СПб., 1999. – С. 64.

<sup>30</sup> Булгаков С.Н. Философия имени. – С. 64.

<sup>31</sup> Там же. – С. 64.

<sup>32</sup> См.: Кацис Л.Ф. Велимир Хлебников и Лев Карсавин (Об одной философской параллели к «Языку богов») // Кацис Л.Ф. Русская эсхатология и русская литература. – М., 2000. – С. 179–180.

<sup>33</sup> Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. – М., 1993. – С. 615.

Шукуров Дмитрий Леонидович,  
ГОУВПО «Ивановский государственный энергетический университет имени В.И. Ленина»,  
кандидат филологических наук, доцент кафедры связей с общественностью, политологии, психологии и права,  
телефон (4932) 26-97-83,  
e-mail: admi@pr.ispu.ru