

ДИСКУРСИВНАЯ ПРАКТИКА РУССКОГО АВАНГАРДА (ПРОБЛЕМЫ АПОФАТИКИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ)

ШУКУРОВ Д.Л., канд. филол. наук

Рассматривается специфика русского авангарда первой трети XX в. в свете богословских идей Серебряного века.

Ключевые слова: русский авангардизм, авангардисты.

DISCOURSE PRACTICE OF RUSSIAN AVANT-GUARD (THE PROBLEM OF FICTION STYLE APOPHATHY)

SHUKUROV D.L., Ph.D.

The article deals with the specific character of early XX Russian avant-guard from the point of view of Silver age theological ideas.

Key words: Russian avant-guard, avant-guardists.

Современные филологические исследования в области типологии художественного слова русской литературы первой трети XX в. неминуемо расширяют сферу научного анализа до степени культурологических, религиозно-философских и даже богословских обобщений. Хорошо известно высказывание С.С. Аверинцева о филологии как о «содружестве гуманитарных дисциплин», нацеленных на изучение духовной сущности культуры «через языковой и стилистический анализ письменных текстов»¹, и его мысль о том, что филолог обязывается знать в буквальном смысле все – коль скоро это все может потребоваться для комментирования и толкования текста.

Поэтому, восприняв культурное наследие религиозно-философских и богословских смыслов, пронизывающих литературу от самого ее возникновения, современный филолог, нисколько не опасаясь ускользнуть в чуждую филологии сферу, обязывается представлять смысловую картину закономерностей развития литературного дискурса в последовательности открывающихся смысловых аур (исторических, культурологических, богословско-герменевтических, феноменологических, лингвистических).

Попытка такого исследовательского опыта предпринята нами на материале так называемой авангардной литературы (в ее отечественном изводе). Почему? Авангардная литература репрезентирует сознательный отказ от формульных правил традиционных поэтик. Ее начало и развитие обусловлены актом разрыва (по крайней мере, теоретически декларированного) с традиционной системой художественной словесности. Зарожаясь вне риторико-классического дискурса, художественное слово авангардистского проекта освобождается от традиционных литературных смыслов и присущей им жанрово-стилевой коннотативности (от «литературной шелухи», как выражались обэриуты: «Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства»²). Оно обретает (или стремится к обретению) первобытные состояния,

погружаясь в умственно конструируемую художником архаику.

Чаемая авангардистом первозданность слова и первобытность художественного видения является, возможно, литературной утопией, творческой иллюзией, самообманом. Однако само стремление к чистоте творческой интуиции выводит литературный дискурс авангардизма к категориям культурного – примитивного, сакрального – профанического, логосного – меонального, характерным для библейско-богословского универсума. Именно в рамках данных категорий возможен серьезный разговор о природе художественного слова – в принципе.

Литература русского авангарда справедливо рассматривается современной наукой в контексте филологических концепций формальной школы литературоведения (русский футуризм развивался в орбите опоязовских идей – прежде всего). Однако не может быть адекватного осмысления авангардного слова вне конвергенции его концептуальных смыслов и феноменологических учений о слове (философия имени А. Лосева, работы П. Флоренского, Г. Шпета, В. Эрн и др.), которые имели в отечественной филологии богословские основания и имплицировали библейский контекст.

Такой подход к изучению литературного авангарда необычен и нов, так как предлагает оригинальную интерпретативную практику, развивающуюся в пространстве напряжения между лингвистически объективированным методом понимания художественного слова (формальная школа, лингвистическая поэтика) и герменевтическим методом умозрительного осмысления Слова-Логоса (богословско-библейская традиция).

Феноменологическое учение о слове как интесубъективной «ноэзматической энергеме» (А.Ф. Лосев), имеющее библейско-богословские истоки в исихазме и в имяславских спорах начала XX в.³, становится таким образом (мы только констатируем факт) одной из форм плодотворного осмысления экспериментальных текстов русского

авангарда. Предложенный нами подход имел место в культурной истории Серебряного века.

В исследованиях П. Флоренского особое место занимают труды, посвященные оценке и изучению наиболее ярких феноменов литературного процесса начала XX в. Известно, что ученый-богослов, сам обладавший незаурядным писательским дарованием, принимал активное участие в литературной жизни той поры, был близок литературным кругам символистов⁴. Стилистическая близость философского творчества Флоренского художественной словесности, ее образному строю обусловила его эстетизм – своеобразную картинность мировоззренческих смыслов и фигуративность богословских идей.

Флоренский проявлял особый интерес к лингвистическим явлениям, отличающимся суггестивным характером. В полемике с позитивистской наукой философ отстаивал логосно-энергичное понимание слова в традициях православного платонизма, критикуя лингвистический номинализм и рационализм своих оппонентов. Более того, рассуждая о первобытном магизме человеческого слова, Флоренский часто подчеркивал и оккультные значения его природы. Слово в трактовке ученого предстает, говоря современным языком, в качестве интересубъективного феномена.

В работе «Антиномии языка», датированной 1918 г. (опубликованной позднее в составе труда «У водоразделов мысли»), Флоренский, размышляя о философских основах современной лингвистики, непосредственно обращается к анализу экспериментальных текстов и творческих деклараций футуристов. Философ дает исчерпывающую характеристику не только традиции авангардной поэзии (называя С. Малларме и А. Рембо в качестве ее основателей), словотворческих экспериментов и фонетической зауми, но указывает и мировоззренческие основания авангардизма.

Эксперименты в области художественной словесности возникают, с точки зрения Флоренского, вполне закономерно – как реакция на позитивистские концепции языка. Позитивистское мировоззрение эпохи Нового времени рационализировало понятие языка, сводя его сущность к предельно упрощенной схеме условных знаков, принятых на основе общественного договора. Прагматика языка, имеющая исключительно утилитарное значение, является единственной ценностью в системе позитивистски ориентированной лингвистики. Противоположностью такому пониманию Флоренский называет учение романтиков, приобретшее окончательную концептуализацию в философии В. Гумбольдта и его последователей.

В концепции Гумбольдта, по мнению Флоренского, точно сформулирована принципиальная антиномичность языка: «в языке все живет, все течет, все движется... ..человек – творец языка, божественно свободен в своем языковом творчестве, всецело определяемом его духовною жизнью, изнутри. <...> Таков тезис, или соцветие тезисов гумбольдтовской антиномии. Напротив, ан-

титезис, или соцветие антитезисов, гласит о монументальном характере языка. Слова и правила их сочетания отдельному лицу даются историей как нечто готовое и непреложное. Языком мы можем пользоваться, но отнюдь мы – не творцы его»⁵. Антиномия языка («эргон» и «энергейя» языковой природы) становится залогом его обновления, его жизненности и «вселенскости»: «Нет индивидуального языка, который не был бы вселенским в основе своей; нет вселенского языка, который бы не был в своем явлении индивидуальным»⁶.

Авангардизм протестует против языкового «монументализма». Объектом эстетической атаки футуризма становится система языка, сдерживающая свободные потоки речевого творчества. Идея создания нового «вселенского языка», при всей утопичности, по мнению Флоренского, была вполне логична и предсказуема, так как стремление к универсальности выразительной формы свойственна художникам и поэтам с давних времен: «Негоден исторический язык, он слишком искусствен, слишком условен, слишком постоянен, слишком много в нем твердости и безличности; он слишком вещен: на смену ему да будет новый, – весь движение, весь самородность, беспримесная энергия творчества. <...> Не повторять заученные слова и обороты надо, а воистину говорить, даже не говорить, а петь, и не что-либо определенное, но – что поется, что рвется из переполненной груди всякий раз по-новому или, во всяком случае, заново открываемыми звуками, – всякий раз творя все новое. Тогда будет “заумный вселенский язык”, от сердца к сердцу речь-пение, “заумная звукоречь”, без условий и договоров, подобная звукам природы, льющаяся из отверстой души и прямо во встречно отверстую душу, – язык искренний, как вопль отчаяния или крик боли, свежий, как радостный возглас, детски-наивный и ноуменально-мудрый сразу. Кто не вздыхал о нем?»⁷.

Флоренский с пониманием относится к футуристическому словотворчеству: создавая новые слова по существующим грамматическим моделям языка, поэты берут на себя осуществление его творческой задачи. Другое дело, что многие неологизмы и словоновшества В. Каменского, И. Северянина, В. Хлебникова, Е. Гуро, которых цитирует Флоренский, оказываются нежизненными и сохраняют только окказиональный характер в орнаментальной формуле поэтической речи.

Флоренский делает попытку типологизировать экспериментальные тексты русских футуристов по признаку новизны, которая встречается в их словотворческих опытах, и с учетом смысловой составляющей произведения.

Философско-лингвистическая характеристика словотворческих экспериментов русского футуризма, представленная в работе «Антиномия языка», основывается на разрабатываемой в эту пору Флоренским концепции слова. Более того, само обращение к авангардному дискурсу позво-

ляет ученому-богослову продуктивно осмысливать положения формулируемой теории. Футуристическое стремление к языковой утопии – фонетической глоссологии и заумному словотворческому магизму, призванным влиять на мир и воздействовать на него подобно древним заговорам и заклинаниям, – безусловно, давало повод Флоренскому задуматься над проблемами словесной магии. Критика футуризма требовала концептуальных определений, формулирующих принципиальные различия между феноменами магизма и художественной суггестивности.

Русские футуристы намеренно отождествляли свое заумное творчество с архаическими заговорами и заклинаниями. Это обуславливалось той глобальной языковой утопией футуризма, согласно которой новейшая поэзия будетлян (как поэзия будущего) ориентирована на жизнь-творчество и призвана преобразовать мир своим словом, т.е. подчеркивался со всей определенностью магический характер творчества. Художественное слово футуристов, отвергающее традиционные литературные формы, часто было отождествляемо (самими авангардистами или их критиками) с дикарско-варварским, первобытным, мифологическим словом архаических народов (отсюда парадоксальная черта именно русского футуризма – модернизированный архаизм, необходимый в качестве образа доисторических и праязыковых универсальных значимостей). Однако Флоренского явно не устраивают декларативные рассуждения футуристов о создании вселенского заумного языка и его космической магии. Преображение языка и мира невозможно посредством дорефлективно-животного крика или звериного рыка, а именно таким иногда представляются «заумные звукоречи».

Жизнетворческая концепция искусства была общей для символизма и футуризма. Теургийное преобразование действительности посредством синтеза искусств (символистская версия Вяч. Иванова) и синтетическое творчество футуристов, конструирующих новые жанры на стыке разных искусств, основывались на мифогенных представлениях о магическом характере творческого акта-действия. Освобождение от традиционных литературных канонов трактовалось в футуризме как возвращение к дорефлективному состоянию праязыкового комплекса – праоснове всякого рода магии и шаманизма. Мнение Флоренского на этот счет однозначно: футуризм объясним как мировоззренческая установка антипозитивистского бунта современных романтиков, однако многое в этом движении обусловлено творческой иллюзией и самообманом: «Пафос футуризма – возврат к до-логическому стихийному хаосу, из которого возник язык; у футуристов показательно их чувство корней языка... футуристы – консерваторы и ретрограды, и если они бунтуют, то потому, что первичный хаос и есть неукротимый извечный бунт. <...> Футуристы, любя в языке свою кровную связь с ним, ищут еще более тесной близости;

язык естествен, но, по ним, уже недостаточно естествен, и требуется совлечь с него все наслоения искусственности, условности и произвола; тогда будет непрестанное зачатие словесное, – надеются они, – забывая, что мертвая шелуха языка – не от языка зависит, а от мертвенности духа, в речи себя являющего»⁸.

Современные исследования обычно акцентируют внимание на разности эстетических принципов литературного авангарда в 10-е и в 20-е гг. XX в. Безусловно, это так и есть (к различию эстетических координат следует добавить отличия в мировоззренческих основаниях). Однако что-то все же заставляет ученых говорить о «литературной традиции» (т.е. внутренней преемственности) авангарда. Интерпретация авангардных феноменов у Флоренского позволяет актуализировать принципиальное единство литературной традиции русского авангарда от ранних футуристов – до обэриутов. Литературный авангард понят философом и богословом в свете идеи Логоса. Типология авангардного слова строится на различной степени участия в его структуре логосных и меональных начал. Таким образом, произведения разных эстетических координат объединяет в систему типологическая общность художественного слова.

Таковой общностью является то, что мы – вслед за современным ученым⁹ – называем стилистическим «апофатизмом» художественного слова – слова, отказавшегося от литературной дискурсивности риторического типа. Такой тип художественного слова, претендуя на существование вне традиционной книжно-письменной художественной условности, при всем своем утопизме, формирует единую модель развития русского литературного авангарда. При этом каждый этап авангардной традиции особым образом воплощает этот общий внутренний принцип. Рассмотрим природу этого принципа, а затем – его реализацию в текстовой практике авангардистов. Итак, от чего пытаются отказаться авангардисты и что своим отрицанием невольно утверждают? В чем проявляется «апофатика» нового стиля?

Европейская литература изначально формировалась под знаком культурного взаимодействия античной и ближневосточной (прежде всего, библейской) книжно-письменных традиций. Результатом этого процесса стала широкая типология художественного слова, объединяющая проективный историзм библейского типа и космический универсализм античности. Богословские концепции христианского Логоса определяют это сочетание на культурном и онтологическом уровнях: античное пантеистическое понимание Логоса как первопринципа мира (в различных вариациях) стало основой развития богословского принципа Абсолютной Личности – Христа-Логоса. Историчность (как принцип временного развития) и эсхатологизм (как вневременной принцип ожидания конца) объединяются в различных христианских, псевдохристианских (апостасийных) и позднеан-

тичных концепциях Логоса (гностицизм, неоплатонизм, герметизм и др.). Европейская литературная (и шире – культурная) парадигма, как она сформировалась в эпоху Средневековья, определяется сочетанием топологии античной риторики и провиденциальных контекстов христианского учения. Таким образом, возникает специфическое представление о генерации литературного дискурса. Его происхождение и развитие связано с меняющимися стадиями восприятия художественного слова (С.С. Аверинцев¹⁰):

– стадией «дореклексивного традиционализма» (слово-миф, традиция ближневосточной словесности);

– стадией «рефлексивного традиционализма» (риторическое слово, традиция античности, христианская гомилетика).

*Мифологическое слово*¹¹, соответствующее в стадильном развитии комплексу сакральных текстов древности, восходит к ближневосточной ритуально-обрядовой культурной доминанте. Это общеизвестно. Так, например, иудаистическое (ветхозаветное) представление о сакральном и непознаваемом единстве имени вещи и ее сущности является распространенным мифологическим архетипом (в шумерской, индийской, египетской и других традициях). Мотив запрета на произнесение Имени Божьего в богословии иудаизма непосредственно связан с мифологическими представлениями о магической природе слова (слово в рамках древнейшего ритуала используется не в значении художественного средства выразительности, а в качестве основного атрибута ритуалов).

Риторическое слово воследует в стадильном развитии мифологическому и на этом пути обнаруживает художественно-выразительную составляющую своей природы. Словесное искусство на этой стадии осознает экспрессивную формулу творчества. Слово-миф трансформируется в область чисто литературную. На этой стадии автор (категории авторства – в современном значении – ранее не существовало) осознанно обращается к источникам стилистической означенности текста – Логосу и Меону. Развитие риторического слова обусловлено различными сочетаниями в его природе иррациональных (меморальных) и логосных сил.

В завершении классической эпохи развития художественного слова литература постепенно исчерпывает ресурсы логосности. Логос постепенно «обрастает» вымыслом, условностью. Кризис литературы вымысла (светская литература), описанный В. Вейдле¹², обусловлен литературной неубедительностью, недостоверностью, связанными с общим кризисом авторства на рубеже XIX–XX вв. Секуляризованная литература теряет референциальные возможности, присущие сакрализованному слову.

Соответственно, писатели начинают обращаться к *антириторическому слову* обыденной действительности (отсюда рост популярности

маргинальных, периферийных жанров, интерес к фольклорным жанрам заговора и заклинания, особый статус жанров «экзистенциально-референциальных» – документ, биография, дневник, письмо и т.д.).

Классическая эпоха переживает кризис авторства, кризис традиционной формы повествования. Авторы XX в. преломляют канон риторики в рамках индивидуальной текстовой практики.

Литература обращается к проблемам стилистического эксперимента (символизм, футуризм, сюрреализм).

Актуализируется иррациональное в структуре художественного слова, которое становится в своей художественной телеологии словом антириторическим. Риторические стили индивидуализируются. Отказ от риторико-классического дискурса характерен не только для литературы авангарда. Русский символизм также отмечен знаком стилистической негативности – экспериментальной игрой «исчезновения» дискурса. Но именно русский авангард последовательно развивает идею чистой потенциальности искусства («Поэма Конца» Василиса Гнедова, «Черный квадрат» Казимира Малевича – текст и картина, выражающие идею чистой потенциальности).

Отказ от литературных предшественников и традиций означал, повторяем, не что иное, как творческое освобождение литературы от сковывающих художественных канонов, сложившихся в рамках риторической культуры слова. Нельзя связывать это явление с исключительно негативными тенденциями (пожалуй, эта негативность максимально воплотилась только в творческой декларации «ничеговоков»¹³).

Пытаясь создавать принципиально новое искусство, искусство будущего, авангардисты искали пути к этому в области чистой негативности – посредством отрицания традиций и приемов классического искусства. Творческий потенциал авангардизма раскрывался либо в архаических формах первобытного примитива и наивного искусства, либо в ультрасовременных изображениях и описаниях урбанистического пространства. Наконец, весьма логично было и обращение к беспредметному содержанию – в супрематизме, лучизме и т.д.

Парадоксальным образом стремление к чистой потенциальности творческого акта сочеталось с религиозно-мистическими интуициями. Так, например, в супрематической практике К. Малевича осмыслялся принцип энергетической самоорганизации Вселенной и внутреннего мировидения человека. Субъект-объектный мир классической традиции распался в беспредметности апофатической интенциональности, раскрепощая тем самым религиозные интуиции Бога, мира и человека. В Манифесте 1922 г. К. Малевич писал: «Действительность не может быть ни представлена, ни познаваема. Через блаженный покой и созерцание можно будет идти к Богу, через вчувствование, интуицию»¹⁴.

Итак, рассматриваемый феномен может быть формулирован, как было заявлено ранее, апофатически, т.е. при помощи негативных определений. Релятивистская поэтика авангардного дискурса не есть поэтика семантической определённости эстетического высказывания. Будучи обращённым в сторону «семантической темноты» литературного стиля, этот дискурс конструируется на основе «разрыва классической сплошности художественной речи»¹⁵ и обнаруживает новую, дискретную структуру эстетического высказывания. Апофатический метод – метод утверждения через отрицание. Поэтому следует определить, что же именно апофатически утверждается дискурсом литературного авангарда.

Стилевая дискретность эстетического высказывания интенсифицирует достилевые источники творческих смыслов, которые призваны вернуть тексту утраченную референциальность. Таким образом, утверждается творческий поиск первозданной магии художественного слова.

Неомифологизм как утопическое стремление возродить суггестивную глубину слова, его магическую природу характеризует весь комплекс релятивистских поэтик Серебряного века (в авангардном дискурсе литературы это задание выполнялось радикальными средствами: сдвигологической практикой стиха, семантизацией фонем, фонетической глоссолалией, разрушением синтаксиса, отменой знаков препинания и т.д.).

«Апофатика стиля новой формации»¹⁶, проявляющаяся в ориентации на доструктурные сферы художественного слова, не определима в терминах традиционной поэтики. Природа этого стилового «апофатизма» может быть уяснена в свете филологических и богословских идей Серебряного века. Таким образом, перед современным исследователем возникает во всей определённости сложнейшая задача проведения сравнительно-сопоставительного анализа специфически богословских и художественных концепций слова, бытовавших в этот период. Теоретико-

познавательная комбинаторика этого анализа позволит в новом свете представить развитие дискурса русского литературного авангарда первой трети XX века.

Примечания

¹ *Аверинцев С.С.* Филология // Русский язык: Энциклопедия. – М.: Сов. энцикл., 1979. – С. 372.

² *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. Произведения 1938–1941. Приложения. – М.: Гилея, 1993. – С. 146.

³ *Гоготшвили Л.А.* Коммуникативная версия исихазма // А.Ф. Лосев. Миф – Число – Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи; Общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1994. – С. 878–893.

⁴ *Иванова Е.В.* П.А. Флоренский и символисты. – М.: Языки русской культуры, 2004.

⁵ *Флоренский П.А.* Антиномия языка // П.А. Флоренский. У водоразделов мысли. – М., 1990. – Т. 2. – С. 155.

⁶ Там же. – С. 166.

⁷ Там же. – С. 166.

⁸ Там же. – С. 187–188.

⁹ *Раков В.П.* Апофатика литературно-художественного стиля (Опыт теоретического описания) // В.П. Раков. Филология и культура: Статьи. – Иваново: Изд-во МИК, 2003. – С. 25–48.

¹⁰ *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1995.

¹¹ *Раков В.П.* Меон и стиль // Творчество писателя и литературный процесс. Слово в художественной литературе: типология и контекст: Межвуз. сб. науч. тр. – Иваново, 1994. – С. 10–24.

¹² *Вейдле В.В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / Сост. и послесл. И.А. Доронченкова. Комментарий И.А. Доронченкова и В.М. Лурье. – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996.

¹³ См.: *Крусанов А.В.* На пути к Ничего // Родник. – 1992. – №4. – С. 22–29; *Никитаев А.Т.* Ничего: материалы к истории и библиографии // De visu. – 1992. – №0. – С. 59–64.

¹⁴ Цит. по: *Турчин А.* В лабиринтах авангарда. – М., 1993. – С. 203.

¹⁵ *Раков В.П.* Меон и стиль // Там же. – С. 47.

¹⁶ *Раков В.П.* Меон и стиль // Там же. – С. 48.