

О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ АВАНГАРДИЗМА, или СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ АВАНГАРДИЗМА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

1. Почему авангард? Почему семиотика?

Речь не будет идти о семиотическом описании авангардизма как относительно целостной художественной системы — для такого описания еще не настало время, хотя это было бы интересно и продуктивно. Цель этой статьи в том, чтобы обозначить рамки, возможности и основные направления такого описания.

Авангард в истории литературы представляет собой пограничное явление, авангард балансирует на границе между искусством и не-искусством. Примеры такой «пограничности» — заумная поэзия, агитационное искусство (например, «агитационный фарфор»), оформительская работа, работа в рекламе: искусство это или нет? Известно, что многие авангардисты активно занимались политической, общественной или административной деятельностью, причем сферы художественного и нехудожественного (социального действия) в таких случаях принципиально не разграничивались. Авангард стремится выйти за пределы искусства и — в идеале — слиться с жизнью.

Обобщающих теоретических работ об авангарде крайне мало, и не только у нас, но и на Западе — я имею в виду такие работы, которые более или менее отчетливо отграничивали бы авангардизм от других художественных явлений, определяли его специфические черты и т. д.¹ Почему это так? Я думаю, причина именно в том, что авангард нельзя исследовать, ограничиваясь методами литературоведения — здесь метод неадекватен объекту: перед нами больше (или меньше), чем искусство. Авангард требует иного, нелитературоведческого, более широкого подхода. В этом контексте принято ссылаться в первую очередь на тесную связь между разными видами искусств или, точнее, разными видами художественной деятельности, практикуемой авангардистами. Но причину неадекватности языка отдельной научной дисциплины при исследовании авангардизма можно сформулировать и иначе. Одна из центральных программных коллизий, которые видит перед собой авангардизм и которые он пытается решить, — это несоответствие старого, традиционного языка (в частности, языка искусства, но речь идет о семиотических механизмах вообще) — новой, изменившейся (изменяющейся, *становящейся*) жизни. Это не эстетическая проблема, не проблема искусства, это проблема философская² (причем в первую очередь — современной философии). С другой стороны, можно указать на политическую и идеологическую активность авангардистов.

¹ В числе этих немногих работ следует назвать прежде всего «Theorie der Avantgarde» П. Бюргера (1974), ряд исследований Ежи Фарино под общим названием «Дешифровка», а также работы И.П. Смирнова, в первую очередь «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (1977).

² По замечанию Андрея Цуканова, «в истинном своем виде его [авангарда. — Н. С.] интенции... более или менее отчетливо обозначились лишь полвека спустя — после становления постмодернистской философии. Акцентируя свое внимание на механизме давления языковых структур на сознание человека... эта философия дала ключ к пониманию того факта, что авангард прежде всего занят поисками методов обращения с языком» (Цуканов А. Авангард есть авангард // Новое литературное обозрение. 1999. № 39 (5). С. 289).

Из-за того, что авангард формулирует и пытается реализовать исключительно универсальную программу, охватывающую семиотические механизмы культуры в самых разных ее сферах (искусство, философия, наука³, политика, быт, даже промышленность — футуристический лозунг «искусство в производство»), для адекватного взгляда на авангард нужна по возможности наиболее широкая методологическая установка. Своеобразие авангардистской художественной деятельности объясняется, как было показано в уже упоминавшихся теориях авангарда, тем, что авангард деформирует и трансформирует принятые в культуре способы обращения с эстетическими категориями, шире — со знаками, знаковыми системами и операциями. Это и позволяет предположить, что в качестве методологии именно семиотика, нередко почти по-авангардистски претендующая на звание метанауки, в высокой степени адекватна авангардизму — как не столько явлению литературы, сколько явлению европейской культуры.

Впрочем, ограничиться ссылкой на «науку о знаках и знаковых системах», как принято определять семиотику, уже нельзя. Статус семиотики проблематичен, и одна из центральных внутренних коллизий в ней связана с определением предмета семиотических исследований. Две основные линии, которые принято выделять в этом контексте, связаны с именами Ч.С. Пирса и Ф. де Соссюра.

II. Пирс vs. Соссюр

В отечественной научной традиции семиотическое литературоведение (или семиотическая культурология) во многом опирается, как известно, на традиции формализма, что позволяет проследить связь с линией Ф. де Соссюра. Эта связь не столько имеет генетический характер (хотя возможно установить опосредованный контакт — через И.А. Бодуэна де Куртене; с другой стороны, в обоих случаях решающую роль играет лингвистическая ориентированность), сколько объясняется как свидетельство типологической близости этих двух явлений, входящих, по-видимому, в одну научную или, шире, культурную парадигму.

Очень обобщенно основные методологические принципы семиотики, ориентированной на Соссюра, можно обозначить так: в центре внимания — знаковая *система* (или, если пользоваться более поздним термином, структура) — например, система художественного языка или, уже, система художественного языка определенной эпохи, определенного направления, конкретного текста или автора — в соприкосновении с другими системами (такими, как идеология — эпохи или некоторой социальной группы) и в ее развитии (Соссюр ввел понятие диахронии, опираясь на О. Конта, см.: Comte A. *Cours de Philosophie Positive*. T. IV. Paris: Schleicher Frères, 1908. P. 167–170). Знак понимается Соссюром как «отношение», связывающее два компонента — означающее, или «акустический образ», и означаемое, или «понятие». «Языковой знак есть... двусторонняя психическая сущность...» (см.: Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Пер. с фр. под ред. А. А. Холодовича. М.: Прогресс, 1977. С. 99⁴).

³ Ср. приводимое С. Спасским высказывание В. Каменского: «Футуризм обновит всю культуру. Футуризм не только движение в искусстве. Мы создадим футуристическую науку, новую физику, новую математику» (Спасский С. Маяковский и его спутники: Воспоминания. Л.: Советский писатель, 1940. С. 23).

⁴ Более точный перевод: Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Пер. со второго фр. издания А. М. Сухотина; Редакция перевода Н. А. Слюсаревой. М.: Логос, 1998. Нельзя не указать здесь на серьезную проблему точного понимания и точного изложения идей Соссюра. Как пишет Рой Харрис, «знание о соссюровских идеях, которое мы можем почерпнуть, читая «Курс общей лингвистики», можно сравнить с нашим знанием идей Сократа по их изложениям в платоновских диалогах. Все, что нам доступно, — это знание из вторых рук [...]» (Harris R. *Reading Saussure: A critical commentary on the Cours de linguistique générale*. London: Duckworth, 1987. P. vii).

Семиотика, ориентированная на Чарлза Пирса (которого часто называют создателем семиотики как науки), интересуется (опять-таки формулирую очень обобщенно, без подробностей) в первую очередь знаковым *процессом*, или процессом семиозиса — процессом означивания, сопряжения знака, объекта и некоторого мысленного представления (это представление Пирс называет *интерпретантой* знака). Между вниманием к знаковой системе (пусть даже изменяющейся), как у Соссюра и в ориентированной на него семиотике, и вниманием к процессу означивания, как у Пирса и его последователей, есть принципиальная разница.

Знак понимается Пирсом как «трехчастное соединение знака [в узком смысле, т. е. носителя знака, например, слова], *обозначаемой вещи* [“thing signified”] и *познания, производимого в сознании* [“cognition produced in the mind”]» (*Peirce Ch. S. Collected Papers. Vol. 1. § 372*). — Появляется новый элемент, которого не было у де Соссюра: объект знака («обозначаемая вещь»)⁵. (Кроме того, в этих двух семиотических учениях есть, конечно, и другие разногласия, которые сейчас для нас менее интересны.)

О традиции в отечественном литературоведении, которая продолжала бы линию Пирса, говорить не приходится. Отчасти это объясняется посторонними для науки причинами, например политическими (но могут быть и иные объяснения).

Итак, определение знака у Пирса всегда включает в себя три аспекта: в значении знака связываются его объект, его носитель (знак в узком смысле слова, в терминологии Пирса — *репрезентамен*) и интерпретанта. Если речь идет об эстетическом знаке, то интерпретанта, очевидно, будет примерно соответствовать интерпретации художественного текста (как читатель видит (понимает) текст, какое воздействие текст оказывает на читателя), носитель знака — само художественное произведение. А что является объектом эстетического знака? На какую внешнюю действительность он указывает? Проблема референциальности эстетического знака возникает именно в рамках семиотики Пирса — для Соссюра никакой реальности по ту сторону знака не существует; так, мышление без языкового выражения для него «представляет собою аморфную, нерасчлененную массу [...], где ничто четко не разграничено. Предустановленных понятий нет, равным образом как нет никаких различий до появления языка» (*Соссюр Ф. де. Указ. соч. С. 144*). (Этой проблеме посвятил ряд работ Эмиль Бенвенист⁶, а также Роман Якобсон, который предлагал в данном контексте вместо «референции» говорить об «автореференции»: произведение искусства указывает не на внешнюю действительность, а само на себя.) Здесь обсуждать проблему эстетической референции не место, но я думаю, что вопрос о специфике авангардизма может быть разрешен именно в свете этой проблематики: основное различие между авангардизмом и не-авангардизмом связано с их различными референциальными характеристиками — они различаются по типу соотношения с действительностью.

⁵ Здесь следует предполагать вполне определенную, хотя и недостаточно исследованную традицию в американской философии и культурологии: достаточно вспомнить, что сам Пирс для обозначения своих взглядов ввел термин «прагматизм» («pragmatism»), чтобы сделать отчетливым противопоставление прагматизму.

⁶ См., например: *Серю П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М.: Издательская группа «Прогресс», 1999; ранее: Бенвенист Э. Природа языкового знака // Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1974. С. 90–96 (с комментариями Ю. С. Степанова. С. 422–424); Бенвенист Э. Семиология языка // Там же. С. 69–89.*

III. В авангардистском искусстве референция минимальна

Ю.С. Степанов предлагает такое определение литературы: «Литературный дискурс может быть семиотически определен как дискурс, в котором предложения-высказывания и вообще выражения интенционально истинны, но не обязательно экстенционально истинны (экстенционально неопределенны). Это дискурс, — продолжает Степанов, — интенционалы которого не обязательно имеют экстенционалы в актуальном мире и который, следовательно, описывает один из возможных миров» (Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 23).

Как оговаривает сам Ю.С. Степанов, «под это формальное определение... можно подвести основную, центральную часть литературы, во всяком случае реалистическую — в широком смысле — прозу» (там же). Именно благодаря своей неполноте это определение позволяет увидеть принципиальную разницу между авангардизмом и неавангардизмом.

Авангардист не создает собственную модель мира; авангардистское произведение искусства не воспроизводит и не подразумевает известную нам, окружающую нас или лишь возможную действительность, а направлено к тому, чтобы сформировать новые экстенционалы — сформировать прежде всего средствами языка.

НЕавангардистский текст создает значения, опираясь на уже существующий язык, — язык, конечно, при этом расширяется, возникают новые сферы или новые уровни, новые смыслы и т. д., но в целом система языка с ее фундаментальными категориями, с ее системой экстенционалов остается, как правило, практически неприкосновенной.

Авангардистский же текст, выстраивая свои значения, задает новые параметры формирования значений и, строго говоря, вырабатывает особый тип семиозиса, с иными фундаментальными категориями: с иной прагматикой, синтактикой и семантикой (ср. в этом контексте исследование Ежи Фарыно «Семиотические аспекты поэзии Маяковского», опубликованное в сборнике «Umjetnost Riječi», God. XXV. Izvanredni svezak: Književnost — Avangarda — Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća. Zagreb, 1981. S. 225–260). Этот принцип — полагание языка вместо полагания значений (вместо полагания смыслов) — характеризует не только авангардистскую поэзию, но и авангардистскую живопись, например живопись кубизма; по-видимому, это вообще центральный принцип авангардистского искусства.

Референция в авангардистском искусстве сводится к минимуму; эстетический знак в авангардизме часто не имеет никакого денотата (примеры — заумная поэзия русских футуристов, стихотворения дадаистов, живописный абстракционизм), а если имеет (иногда бывает возможным восстановить «реальный» сюжет произведения — например, в живописи кубизма или в поэзии В. Маяковского, Н. Бурлюка), то и в этом случае знак указывает не на денотат, а на правила построения знака, на свой код; точнее, авангардистский знак не столько указывает на этот код, сколько формирует его.

Новые семиотические категории затрагивают, как уже было сказано, отношения между знаками, отношения между знаками и субъектом речи и отношения между знаками и реальным миром.

Я подробно останавлиюсь только на последнем аспекте. В качестве образца обратимся к заумной поэзии — наиболее показательному и наименее (наименее удачно) исследованному направлению русского футуризма. Авторитетный историк русского футуризма В.Ф. Марков называл заумь «восхитительной и вызывающей» идеей, «которая привела футуризм и к его высшим достижениям, и к логическому концу» (Мар-

ков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетея, 2000. С. 316).

IV. Показательный пример: заумь

Для того чтобы начать разговор о заумной поэзии в семиотическом аспекте, вернемся к проблеме референции.

Очевидно, что заумная поэзия не указывает ни на какие действительные или воображаемые факты; в этом смысле заумь — явление в искусстве уникальное (в этот ряд можно включить только такие родственные футуризму явления, как дадаизм или супрематизм — Малевич называл «дыр бул щыл» супрематизмом в поэзии, — или более поздние эксперименты: литература абсурда и т. д.).

Проблему эстетической референции можно рассматривать двояко: (1) на что указывает эстетический знак с точки зрения автора (творца) — «что задумывал автор» (какие референтные объекты он имел в виду) и (2) с точки зрения читателя — «что увидел читатель» (с какими объектами он связал данный текст). Под читателем, как правило, понимается воспринимающее сознание и — что гораздо важнее — сознание интерпретирующее, так или иначе соотносящее данный текст с действительностью (в соответствии с определенной (литературной) конвенцией).

Но в зауми интерпретировать нечего — кроме самого факта восприятия заумного текста (или, иначе, кроме футуристской литературной конвенции). Соратник Алексея Крученых по заумной поэзии Игорь Терентьев хвалил автора «дыр бул щыл» за то, что в этих стихах «ровно ничего не сказано, они великое ничтожество, абсолютный нуль» (*Марков В.* Указ. соч. С. 296). Объектом читательской рефлексии (если читатель захочет размышлять над бессмысленным текстом) может стать либо тот факт, что такой, как кажется, бессмысленный текст выдается за стихотворение, — либо объектом рефлексии станет само восприятие этого текста, т. е. те смутные ощущения, которые порождаются сочетаниями звуков и их графическим расположением. (В скобках отмечу, что, по-видимому, образцы наиболее адекватного анализа заумных текстов предложены специалистами по фонетике. Такое экспериментальное исследование проводил, например, М.В. Панов, который пришел к выводу, что заумные стихи «могут рассматриваться как проявление стабильных, многим носителям русского языка свойственных фонетических восприятий». Для участников проведенного Пановым опыта «эмоциональное и предметное содержание [заумных] стихов было в большинстве случаев ясным» (*Панов М.В.* О восприятии звуков // Развитие фонетики современного русского языка. М.: Наука, 1966. С. 162).)

Программные теоретические выступления авангардистов (так же как и вся их художественная практика, и их «художественное поведение») наталкивают на мысль, что читатель видится (задуман) не столько в роли воспринимающего, сколько в роли соавтора: ср., например, в программной статье Николая Чужака «Под знаком жизнестроения»: «Пассивность восприятия, ...оторванность воспринимающего от процесса творения (производства) — вот главное зло старого искусства» (*Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. 1923. № 1. Март. С. 36). Источник заумной поэзии, согласно тому же Крученых, — психические факты, пережитые творцом. Но важнее (и чаще подчеркивается) другой аспект: заумная поэзия «освобождает», дает творческую свободу — в этом одна из ее главных целей: «Общий язык связывает, свободный [т. е. заумный. — Н. С.] позволяет выразиться полнее»; «заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным» (*Крученых А.* Кукиш прошениям: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. М. — Таллинн: Гилея, 1992. С. 45, 126).

Заумное стихотворение, точнее, ощущения от восприятия заумного текста способны порождать бесчисленное множество интерпретаций (интересно, что такие интерпретации делались и делаются литературоведами — например, Дж. Янечек в своей монографии о зауми рассматривает стихи Крученых и пытается установить в них относительно устойчивый лексический смысл, перекодировать их на естественный язык; в пресловутом «дыр бул щыл», например, исследователь видит эротическое содержание⁷). Не эти (возможные) интерпретации, а сама *возможность* бесчисленного числа различных интерпретаций, по-видимому, входит в замысел заумного стихотворения⁸ и составляет его основу: поэт-заумник предлагает нам форму, в которую (при различных условиях) можно вместиť практически любое содержание. Известный поэт-заумник Илья Зданевич писал: «В зауми каждое слово обладает множеством более или менее явных смыслов разного порядка и уровня, конкретных и абстрактных, частных и общих. Читатель зауми открывает двери и окна в самого себя и дает выход хранящимся в его памяти образам в соответствии со своей способностью вызывать эти образы» (*Марков В.* Указ. соч. С. 303).

Замысел в том и заключается, чтобы освободить читателя от заданной, навязанной интерпретационной схемы, освободить от гнета интерпретации как обязательного условия восприятия текста. «Слова умирают, мир вечно юн» (*Крученых А.* Указ. изд. С. 43): косный язык не может адекватно представлять (репрезентировать) вечно обновляющийся мир, и задача создать такую форму искусства, которая соответствовала бы этому основному принципу жизни — принципу вечного обновления, — составляет, так сказать, теоретическую основу заумной поэзии. Беспрерывное порождение толкований, как в случае заумного текста, — это и есть вечное изменение, обновление мира, которое теперь происходит и в сознании читателя: сознание реципиента, таким образом, приводится в соответствие с состоянием мира, в сознании читателя, воспринявшего заумный текст, происходят те же процессы, что и в вечно становящемся мире.

Формирование смыслов всегда считалось прерогативой автора (это представление изменилось в постмодернистскую эпоху — только позднее авангарда и благодаря авангарду), а читатель должен был разгадать, открыть запятанный в тексте смысл. Если теперь читателю поручаются функции, традиционно входившие в компетенцию автора, то автором в некотором смысле становится и читатель. (В принципе заумные стихи может писать любой, они явно, демонстративно открыты для подражания: «Заумь — самое всеобщее искусство» (там же. С. 126). В этом же ряду — сюрреалистские рецепты создания поэтических текстов.)

Теперь вернемся к проблеме эстетической референции и к мысли о двояком рассмотрении этой проблемы — с точки зрения автора и с точки зрения читателя. Точка зрения читателя (т. е. конкретное единичное восприятие текста читателем, которое совсем не обязательно совпадает с авторским замыслом и зависит от множества случайных и индивидуальных факторов) в случае заумного текста, строго говоря, невозможна: если воспринимать заумное стихотворение, исходя из тех же предпосылок, что и при чтении текста неавангардистского (соотнося с действительностью, или философией, или литературной конвенцией — с существующими экстенционалами), то текст будет не стихотворением, а бессмысленным набором звуков, оскорбляющих эстетический вкус (например, И.А. Бодуэн де Куртене утверждал, что и сам способен «в течение нескольких часов извергать из себя, с разнообразной интонацией, заумные слова», но это вовсе не живая речь, а «звуковые экскременты» (*Марков В.* Указ. соч.

⁷ См.: *Janecek G. Zaum: The transrational Poetry of Russian Futurism.* San Diego: SDSU Press, 1996. P. 65.

⁸ Если отвлечься от его реализации и считать, что мы вынуждены реконструировать «замысел».

С. 191)). Заумное стихотворение можно воспринимать, только становясь на позицию (со)автора, только будучи готовым принять участие в свободном порождении смыслов-ассоциаций; в этом смысле свобода читателя резко ограничивается: читатель, готовый принять футуристские установки, так сказать, допускается к зауми, читатель, не принимающий эти установки (не соглашающийся с автором), остается вне этой системы⁹.

Значит, и вопрос о референтных объектах в этом случае можно рассматривать только с точки зрения автора — что он задумывал, что (какие референциальные связи) автор имел в виду.

Но об этом речь уже шла: заумник стремится воспроизвести (или, если пользоваться терминами традиционной поэтики, *выразить*¹⁰) то самое вечное становление мира, которое и обнаруживается в постоянном изменении или обновлении смыслов, в свободе от предуказанных схем и норм интерпретации. А читатель (который должен быть теоретически подготовленным — как, впрочем, и любой читатель) — читатель, со своей стороны, осознает возможность бесчисленного множества самых разных толкований и в идеале благодаря этому множеству (возможных) смыслов должен прийти к представлению о вечно обновляющемся («вечно юном») мире (или прийти к какому-то сходному эмоциональному состоянию). Получается такая модель:

становление → смыслы [автор] → ЗНАК → смыслы → становление [читатель].

(Возможно, неслучаен интерес В. Хлебникова к палиндромам — может быть, палиндромы отражают специфическую черту авангарда или важное для авангарда теоретическое воззрение. Уже приводившиеся слова о том, что «мир *вечно юн*», указывают на идеал бессмертия; известно, например, что проблемой бессмертия очень интересовался Маяковский и другие футуристы¹¹ — это типологическая черта всего русского футуризма, а возможно, и всего авангарда).

Это парадоксальный знак, знак, в котором *интерпретанта* и объект фактически совпадают. Такой тип знака описан Ч. Пирсом: это иконический знак, который может не обладать реально существующим объектом¹² (благодаря этому становится возможным сосредоточить внимание воспринимающего на самом знаковом процессе, на процессе коммуникации).

⁹ Ср. в предисловии Ж. Рибмон-Дессеня к пьесе И. Зданевича «лиданти Ю фАрам» (в изложении В. Маркова, — см. указ. соч. С. 303): «Читатель открывает двери и окна в самого себя и дает выход хранящимся в его памяти образам в соответствии со своей способностью вызывать эти образы. Его творческая роль, однако, так же ограничена, как и роль сочинителя зауми, поскольку у зауми с момента ее возникновения хозяина нет».

¹⁰ Показательная терминологическая трудность: традиционное понятие «выразить» обнаруживает свою недостаточность, когда речь идет о таких художественных явлениях, как заумь. Здесь следовало бы воспользоваться более семиотическими строгими терминами, например, «реферировать» или «сигнифицировать».

¹¹ См.: Pomorska K. Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde // Pomorska K. Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn / Ed. by H. Baran. Durham; London: Duke University Press, 1992. P. 158–186.

¹² Ср. в связи с этим у Ч. Пирса: «При созерцании картины возникает момент, когда мы утрачиваем сознание того, что перед нами предмет. Различие между реальностью и копией исчезает, и на одно мгновение восприятие становится чистой иллюзией — не некое специфическое существование, но и не нечто общее. В этот момент мы созерцаем *иконический знак*» (Peirce Ch. S. Collected Papers. Vol. 3. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1939. § 362).

Произведение искусства в некотором отношении сходно с действительностью и поэтому является иконическим знаком этой действительности. Но мы можем видеть, что в случае авангардистского текста появляется еще один, дополнительный аспект иконичности (вернемся к схеме): отношения аналогии или подобия возникают между объектом и интерпретантой, и сходство настолько значительно, что можно говорить о полном тождестве. Строго говоря, трудно определить, что является объектом, а что — интерпретантой: настолько они похожи (направление стрелок на схеме можно перевернуть). Это можно увидеть и в самом процессе анализа заумных текстов: разбирая читательское восприятие, мы пришли к авторскому замыслу, а чтобы понять замысел, нужно обратиться к читательской реакции.

Эстетическая специфика авангарда, на мой взгляд, и заключается в такой иконичности — иконичности особого рода: эстетический знак в авангардистском произведении искусства формирует сходство или тождество между объектом и интерпретантой этого знака (и указывает на это тождество). Это также свидетельствует о том, что задачи, которые ставил перед собой и которые решал авангардизм, выходят за пределы эстетической сферы: речь идет об универсальных механизмах человеческого познания, о тех проблемах, которыми занимался Кант (Ч.С. Пирс начинал занятия философией с тщательного изучения трудов Канта).

Мы только что сказали, что стрелки на нашей схеме можно перевернуть в обратную сторону. Получится другая схема:

становление → смыслы ↔ ЗНАК.

Но эта схема в точности воспроизводит соссюрговскую модель знака: бесконечное множество смыслов в заумном тексте, воспроизводящее постоянное становление мира, — это означаемое, сам заумный текст — означающее. По Соссюру, знак — это соединение материального носителя (набор звуков, или графических символов, или т. п.) и *концепта*, или *идеи*. Мир по ту сторону знаков (или по ту сторону языка, или до языка) для него не существует (точнее, этот мир для него аморфен и потому непознаваем).

Именно такая семиотическая структура и отличает авангардистский текст от неавангардистского, в котором обозначаемый мир всегда сохраняет существенную релевантность. Однако авангардистская структура иная, чем соссюрговская модель знака: «мир по ту сторону знаков» не перестает существовать, не отвергается, но образует единое целое с миром мысленных представлений (концептов).

По этой схеме мы можем видеть, что в авангарде происходит объединение или слияние (совмещение) идеологии и действительности, и подобные заключения уже делались в исследовательской литературе, хотя в другом контексте и в иных формулировках — например, футуристы «видели в художественном тексте не отображение, но продолжение социофизической среды» (*Смирнов И.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. С. 114). Это было неотъемлемой и естественной чертой авангардистской поэтики — речь идет о реализации «трансформационных возможностей системы» (там же. С. 19) — художественной системы футуризма (или постсимволизма).

Осознанным было другое стремление — стремление к предельному сближению этой однородной *социоэстетической* среды и искусства, искусство вовлекается в этот однородный ряд: собственно, знак и социоэстетическая среда становятся однородными, неразрывно связанными. Утверждения вроде слов Д. Бурлюка — «Жизнь и искусство — синоним» (*Бурлюк Д.* Защитникам старого понимания искусства //

Газета футуристов. 1919. Вып. первый (апрель)) — приобретают теперь совершенно иное наполнение, чем в символизме (где можно найти почти такие же высказывания)¹³. Поэтому и возникала необходимость в исключительной теоретической активности авангардистов (нередко можно услышать или прочесть, что манифесты играют в авангардизме большую роль, чем художественные произведения). Манифесты необходимы потому, что читатели слишком инертны, чтобы понять новую красоту, читатели не готовы стать футуристами.

На примере зауми сближение знака и того, что он связывает, особенно очевидно: данное содержание едва ли может быть выражено иным способом; следовательно, знак становится однозначно функциональным — данный знак выполняет только данную функцию, и данная функция может быть выполнена только данным знаком (знаком данного типа — т. е. заумным текстом). По-видимому, не только заумные тексты, но и вся поэзия футуризма стремится быть однозначно функциональной в этом смысле, т. е. главная, центральная ее цель — сближение знака и того, что он связывает, стирание границ между знаком (или языком), идеологией и т. н. объективной действительностью.

Возникает вопрос: а нужен ли в такой системе знак (выполняющий — по Пирсу — функцию опосредования)? Кажется, что не нужен — то, между чем задумывается опосредование, ничем не разделено, а наоборот, представляет собой одно целое: объект и интерпретанта, действительность и идеология — и сам знак (искусство) находится в этом же однородном ряду.

V. Потребность в знаке отпадает

Потому, что необходимость в знаке в такой семиотической системе отпадает, закономерно и естественно появление послереволюционных левовских лозунгов «Искусство в производство»¹⁴, закономерны попытки преобразовать социальную действительность силами художников (такие идеи были, в частности, распространены в Германии в кругу Курта Хиллера) и непосредственно воздействовать на людей силой слова (многие авангардисты работают в сфере социальной и коммерческой рекламы). При предполагаемом перенесении искусства в производство автор и читатель совпадают; вот как эмоционально говорил об этом Н. Чужак: «Искусство — это фронт ...бьющийся за то, чтобы взамен противоположных друг другу — многомиллионной армии пассивных созерцателей, и небольшой группы спецов, изобретателей в искусстве — стало единое, солидарное в труде человечество, просоченное общою для всех радостью постоянного видения мира по-новому» (Чужак Н. Указ. соч. С. 37). (От мысли о возможности непосредственной (пусть в идеале) реализации идеологии в эмпирической или «социофизической» сфере — прямой путь к созданию коммунистической или, шире, тоталитарной утопии.)

¹³ См., например, книгу А. Ханзен-Леве «Русский символизм. Система поэтических мотивов». Указания Д. Чижевского (Anfänge des russischen Futurismus / Hrsg. von D. Tschizewskij. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1963. S. 19–21) и других исследователей на тесную генетическую связь футуризма с символизмом, как представляются, не опровергают мой тезис о специфике авангарда — литературоведческие формулировки (в том числе формулировки, предлагаемые в настоящей статье) чрезвычайно редко позволяют устанавливать четкие границы. Но различие этих двух художественных систем представляется в целом отчетливым. Более тонко эта проблема рассматривается в книге А. Пайман «История русского символизма» (М.: Республика, 1998) (за указание на эту работу благодарю Ю.С. Степанова).

¹⁴ Можно процитировать и сходные высказывания футуристов до революции — например, в 1915 г. Владимир Маяковский в статье «Капля дегтя» писал: «Не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего».

Следует отметить, что отказ от знака как выход за пределы семиотического стал логическим завершением и Пирсовой программы. Речь идет о концепции «финальной интерпретанты»: это «то, что *было бы* определено *в конце* как истинная интерпретация, если бы рассмотрение вопроса продолжалось до тех пор, пока не будет достигнуто окончательное мнение» (*Peirce Ch. S. Collected Papers. Vol. 8. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1958. § 184*). (Уже сама постановка вопроса о конечном звене семиозиса в учении Пирса¹⁵ сближает его семиотическую программу с программой авангарда.) Финальной интерпретантой, по Пирсу, должен быть не новый семиотический феномен — поскольку он порождает бы новую интерпретанту, и так далее — но «целенаправленно формируемый, сам себя анализирующий хабит (self-analyzing habit)» (*Peirce Ch. S. Collected Papers. Vol. 5. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1936. § 491*). Речь идет о переходе от семиотического оперирования, оперирования знаками, к практическому оперированию — оперированию объектами (ср. в этом контексте Пирсову концепцию «прагматизма»).

VI. Перспективы

Остается наметить основные перспективы, или основные направления, семиотического описания авангардизма.

В рамках соссюрсовской концепции знака (отмечу в скобках: до сих пор довлеющей над нашим литературоведением) специфику авангарда увидеть чрезвычайно сложно. Чтобы поставить проблему референции эстетических знаков, точнее, чтобы увидеть своеобразие семиотической структуры авангардизма, чтобы определить специфику авангарда и понять, как возникает такая система, необходима неструктуралистская методология и иная модель знака, в целом соответствующая Пирсовой. А разрабатывать эту проблему придется, очевидно, в основном с опорой на Соссюра, но уже с более широкой перспективой, *на другом уровне*.

Можно попытаться установить, хотя бы приблизительно, семиотическую структуру, типологическую для неавангардистского искусства, и тогда отчетливей увидим специфические черты авангардизма. Можно устанавливать семиотические параллели между авангардом и массовой культурой, и в этом случае, вероятно, станет яснее, в каких конкретно формах, в чем именно авангард оказал влияние на современное искусство (а значит — в какой мере реализовались и реализуются утопии авангарда).

Если понимать теорию не как новое описание известного на известном языке, но как конструирование языка для описания известных явлений, которые в результате описания предстают неизвестными, «новыми», то можно надеяться, что исследование глубинных сходжений между семиотической программой авангарда и семиотической программой, сформулированной Пирсом, откроет новые научные перспективы. Речь идет не столько об изучении такого явления культуры, как авангардистское искусство, сколько о том, чтобы задать рамки для описания совершенно разнородных феноменов (научная или философская теория и художественная программа) на едином языке, то есть сделать первые шаги в деле создания унифицирующего семиотического «автореференциального» научного инструментария, который практически не связан спецификой исследуемого объекта (и приложим практически к любому объекту, который может быть исследован), а значит, описывает универсальные механизмы конструирования действительности человеком.

¹⁵ По замечанию Дж. Дили, обращение к телеологическим представлениям было неизбежным и закономерным результатом всей теории Пирса, его «Великой Утопии» («Grand Vision», см. *Deely J. The Grand Vision // Peirce's Doctrine of Signs: Theory, Applications, and Connections / Ed. by V. M. Colapietro & T. M. Olszewsky. Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 1995. P. 51*).