

На правах рукописи

Сироткин Никита Сергеевич

Поэзия русского и немецкого авангарда
с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса

10.01.03 – литература народов стран зарубежья (Германии)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2003

Работа выполнена в Челябинском государственном университете.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Бент Марк Иосифович.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор Пестова Наталья Васильевна;
кандидат филологических наук, доцент Сейбель Наталья Эдуардовна.

Ведущая организация – Калининградский государственный университет.

Защита состоится 19 июня 2003 г. на заседании диссертационного совета Д 212.283.01 при ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Уральского государственного педагогического университета.

Автореферат разослан «17» мая 2003 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Е. Г. Доценко

Общая характеристика работы

Диссертация задумана как попытка предложить одно из возможных решений вопроса о специфике авангардистского искусства. **Предмет** исследования – особенности, позволяющие говорить о типологической близости поэтики и идеологии некоторых художественных группировок России и Германии 1910-х – начала 1920-х годов (русский футуризм, немецкий экспрессионизм, берлинский (и отчасти цюрихский) дадаизм). Поэтические тексты и иные формы литературной активности (манифесты, выступления) авторов, входивших в эти группы, составляют **объект** исследования.

Высказывания о типологической близости между российским и немецким авангардом неоднократно делались в исследовательской литературе, но до сих пор не получили развёрнутого теоретического обоснования. Таким образом, задачей установить типологические схождения русского и немецкого авангарда обусловлена **актуальность работы**.

Исследования об авангардистской литературе велись и ведутся на материале отдельных национальных литератур. В диссертации предпринимается попытка систематизировать и обобщить выводы, к которым пришло авангардоведение. Основой служит семиотический подход.

В семиотике принято разграничивать два направления: одно – идущее от трудов Ф. де Соссюра (к этому направлению можно отнести, в частности, формальные и структуралистские подходы), другое – опирающееся на семиотическое учение американского мыслителя Ч. С. Пирса (практически не представленное в отечественной науке). В качестве **теоретического и методологического основания** диссертационного исследования избрана семиотика Ч. С. Пирса. Взгляд на эстетику с позиций Пирса, как представляется, особенно актуален и даже необходим сегодня в российской науке. Если на Западе Пирса давно знают, изучают, применяют и развивают его методологию, то в отечественной научной и философской традиции значение семиотики Ч. С. Пирса до сих пор не признано и не оценено.

Отправным пунктом исследования является разграничение двух типов семиотических систем; точнее, следовало бы говорить о двух семиотических полюсах, крайних точках, между которыми располагается спектр семиотических систем. В системах, близких к одному полюсу, (материальный) носитель знака и объект знака не могут быть разграничены, они сливаются друг с другом; в таких системах существование материального носителя знака является условием существования системы. Пример – описанное в ботанике явление тропизма: поворот подсолнуха к солнцу – знак, по которому мы можем судить о положении солнца относительно подсолнуха или о свойствах подсолнуха. Как ни определять объект такого знака, если подсолнух перестанет производить этот знак, то ему грозит гибель. Назовём такие семиотические системы *тропичными*.

В системах, близких к другому семиотическому полюсу, конкретная форма, которую принимает носитель знака, не влияет на существование и функционирование системы. Это, в частности, означает, что носитель знака может принимать любую форму. Примеры знаковых систем, близких к этому полюсу, – логика или *langue* по Соссюру («В языке нет ничего, кроме различий»). Назовём такие семиотические системы *абстрактными*.

В этом разграничении естественный язык взят на семиотической оси в качестве центральной точки, точки отсчёта, одинаково удалённой от обоих полюсов.

В культурологических исследованиях отмечается переворот, произошедший примерно в конце 19 – начале 20 века. Сущность этого переворота можно сформулировать как отказ от онтологического взгляда на мир и замену его взглядом эпистемологическим; немецкий учёный С. Вьетта пишет об этом новом видении мира так: «Изображение не ‘предметов’, а ‘способа познания предметов’».

Существование этого культурного переворота принимается за **исходную аксиому**. **Рабочая гипотеза** заключается в следующем: новая культурная парадигма, о которой идёт речь и ярким проявлением которой стало авангардистское искусство, может быть охарактеризована как тенденция к сближению двух семиотических полюсов. **Цель** диссертационного исследования – показать, как происходит слияние двух семиотических полюсов в авангардистском искусстве. Материалом служит ряд конкретных примеров, к рассмотрению привлекаются как художественные тексты поэтов-авангардистов, так и факты их «художественного поведения», а также программные тексты и манифесты.

Достижение этой цели требует решения следующих **исследовательских задач**:

1. Установить существенные типологические схождения между российским и немецким авангардизмом, теоретически обосновать и доказать на основе конкретных аналитических разборов широко распространённый тезис о родстве русского и немецкого авангарда.
2. Выработать теоретическую базу, позволяющую систематизировать на единой основе те результаты, к которым пришло авангардоведение.
3. Опираясь на эту теоретическую основу, описать самопонимание авангардистского искусства, насколько это возможно в научном исследовании.

Ограничение *поэтическими* текстами объясняется в первую очередь тем, что лирика – род литературы, наиболее активно развивавшийся в эпоху «исторического авангарда» и, следовательно, типичный для авангардистского искусства. Тем не менее выводы, делаемые в диссертации, могут и должны быть проверены на материале прозаических и драматургических произведений авангардистов.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нём впервые разработаны теоретическая база и научный инструментарий, не только позволяющие описать авангардистское искусство России и Германии с особым вниманием к тому, что является самопониманием авангарда, но и – в перспективе – дающие возможность включить это описание в комплекс более широких культурологических проблем.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования ее основных выводов и положений в вузовском преподавании при чтении общего курса лекций по истории русской и зарубежной литературы XX века, при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, учебных пособий.

Апробация работы. Отдельные фрагменты диссертационного исследования и его основные положения обсуждались на научно-методологическом семинаре в Челябинском государственном университете, на аспирантском семинаре при Рабочей площадке по семиотике (Берлинский технический университет), на межвузовской научно-практической конференции «Зарубежная литература 20 в.: итоги и перспективы» (Тюмень, 2000), на

конференции молодых филологов в Калининграде (2001) и на Десятом международном конгрессе Немецкого семиотического общества (Кассель, 2002).

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 211 наименований, приложения. Общий объем – 171 страница.

Краткое содержание работы

Во **введении** проводится обзор исследований, в которых авангардистское искусство служит материалом для теоретических обобщений. Формулируются исходные предпосылки диссертационного исследования. В их числе особенно важны две: концепция «идеального читателя» и понятие «идеальной интерпретации». «Идеальный» читатель – это читатель, который, так сказать, запрограммирован самим текстом, который предполагается текстом и, следовательно, способен к наиболее адекватному – имманентному – пониманию текста. Несомненно, «идеальный читатель» – это абстракция, возможность реального существования такого реципиента сомнительна (хотя и не исключена: вероятно, идеальными читателями конкретных авангардистских текстов были в первую очередь сами авангардисты), но задача диссертации – понять семиотическую систему авангарда «изнутри», так, каким видит и осознаёт себя сам авангард. Существенное условие «идеальной интерпретации» – её целостность: предполагается, что такая интерпретация охватывает *все* элементы данного художественного целого как элементы, относящиеся к единой системе, «адекватная» интерпретация – это интерпретация полная и последовательная. К такой интерпретации способен в первую очередь «идеальный читатель».

Сверхзадача при анализе отдельных текстов в диссертации – приблизиться, насколько это возможно, к «идеальной интерпретации», предложить такую точку зрения на авангардистский текст, которая (в принципе) способна объяснить *все* его элементы. Такой анализ проводится в первой и во второй главах; в третьей главе, где исследуется группа текстов, внимание сосредоточивается лишь на отдельных аспектах.

Важно отметить, что речь идёт не только (и не столько) о полном анализе *отдельного* текста. Поскольку в диссертационном исследовании делается попытка выявить наиболее глубокие уровни авангардистской эстетики и поэтики, предполагается, что последовательный аналитический разбор *любого* отдельного авангардистского текста может дать представление об авангардистской эстетической/идеологической программе в целом – именно потому, что значение имеют в первую очередь наиболее глубокие уровни авангардистского «дискурса», «смыслопорождающие механизмы». Анализ отдельных текстов призван подтвердить, проиллюстрировать высказываемые теоретические положения и – что более важно – придать им историко-литературную конкретность. Таким образом, *вопрос репрезентативности* привлекаемых материалов должен быть решён не в зависимости от той роли, которую эти факты или тексты сыграли в истории авангарда (в этом плане достаточным критерием является принадлежность данного текста или факта к истории авангардизма), но в зависимости от того, насколько успешно решается в диссертационном исследовании задача установления фундаментальных характеристик, общих для русского и немецкого авангарда, задача выявления основополагающих *категорий* авангардного семиозиса. Этим объясняется и то,

что в диссертации речь идёт о сравнительно небольшом круге имён. Если предлагаемая концепция верна, её распространение на другие имена, тексты и факты не должно составить труда.

Далее во введении определяются методологические основания исследования (семиотика Ч. С. Пирса); задаются определения рабочих понятий – «авангард», «знак»; излагается оригинальная концепция двух семиотических полюсов («тропического» и «абстрактного»); формулируется рабочая гипотеза; определяются цель и задачи исследования; отмечаются актуальность и новизна работы.

В первой главе, озаглавленной «Поэтика аналогии, поэтика конструирования. Иконический знак и символ», речь идёт о заумных стихотворениях российских футуристов и аналогичных текстах немецких дадаистов («Lautgedichte», «Plakatgedichte»).

Два из трёх типов знаков, выделенных Ч. С. Пирсом в рамках «наиболее фундаментальной» семиотической классификации, – иконический знак и символ – обнаруживают тесную близость к двум полюсам знаковости, обрисованным во Введении. Иконический знак «абсолютно непосредственно воплощает то свойство, для обозначения которого он служит» (Пирс), и потому наиболее близок «тропическому» семиотическому полюсу – полюсу, на котором сама реальность выступает в качестве знаковой. Знаковый же характер символа, по Ч. С. Пирсу, заключается «именно в том, что символ представляет собой правило, которое определяет его интерпретацию». Это позволяет связать символический знак с «абстрактным» полюсом знаковости – полюсом знака, выступающего в качестве действительности.

Заумные стихотворения (обозначение «заумный» применяется в диссертации не только к текстам футуристов, но и к аналогичным произведениям дадаистов) иногда рассматриваются как «авторереференциальные знаки». Это суждение требует корректировки. Если заумные тексты обладают объектом, то таким объектом является автор, точнее, его эмоциональное состояние (состояния) в момент создания текста. Очевидно, что в этом аспекте заумный текст следует считать *иконическим* знаком, отсылающим к его создателю в момент написания стихотворения.

Поэт-заумник, опираясь на фонетические ассоциации и создавая на их основе иконический знак, адекватно описывающий эмоциональное состояние творца, использует в то же время стабильный, универсальный характер этих ассоциаций, получает таким путём доступ к сознанию читателя и, следовательно, *заставляет иконический знак действовать по принципу символа*. Иными словами, авангардист заставляет знак, который содержит только повод для интерпретации, действовать в роли общего правила, не просто регулирующего интерпретацию данного текста, но формирующего *конвенцию*, на основе которой осуществляется интерпретация и данного, и других подобных знаков.

Эстетический контекст вынуждает реципиента рассматривать текст как знак-символ – такой знак, который сам содержит правила своей интерпретации (концепция «презумпции текстуальности» по Б. М. Гаспарову). Поскольку в «заумной» коммуникации отсутствует ступень индекса (отсылка к «реальной действительности»), но коммуникация тем не менее происходит, можно сказать, что в заумном тексте тематизируется сама эстетическая коммуникация. Авангардист (заумник, художник-беспредметник), переворачивая традиционное представление об искусстве (но опираясь при этом на не менее традиционный

принцип «презумпции текстуальности»), приводит («идеального») читателя к мысли, что одной структуры текста достаточно для того, чтобы воспринимать его как в принципе поддающийся анализу эстетический объект.

Следует отметить ещё один, более глубокий, философский уровень заумного творчества. В программных статьях авангардистов создание заумных текстов более или менее прямо обосновывалось философскими представлениями о действительности. Наше представление о мире, зафиксированное в определённых «застывших» структурных единицах (словах, языковых правилах и нормах) всегда, неизбежно оказывается неадекватным постоянно обновляющемуся, становящемуся миру. «Вдохновенный», т. е. художник, внутренне переживает непрерывное становление мира, и поэтому он может воспринять действительность и выразить своё восприятие без искажений, вне «застывшей» общеязыковой обусловленности.

Замысел в том и заключается, чтобы освободить читателя от заданной, навязанной интерпретационной схемы, освободить от гнёта интерпретации как обязательного условия восприятия текста. Косный естественный язык не может адекватно представлять (репрезентировать) вечно обновляющийся мир, и теоретическую основу заумной поэзии составляет задача создать такую форму искусства, которая соответствовала бы этому основному принципу жизни – принципу вечного обновления. Беспрерывное порождение толкований, как в случае заумного текста, – это и есть вечное изменение, обновление мира, которое теперь происходит и в сознании читателя. Таким образом сознание реципиента приводится в соответствие с состоянием мира – в сознании читателя, воспринявшего заумный текст, происходят те же процессы, что и в вечно становящемся мире. Строение авангардистского (в данном случае – заумного) текста, принципы его организации вызывают в сознании реципиента аналогичный образ мира (иконический аспект – аспект *аналогии*) и подталкивают его к тому, чтобы изменить свои эстетические взгляды и – шире – свой образ мира в целом (символический аспект – аспект *конструирования*).

В иконическом аспекте знак заумного языка целиком определяется своими конкретными физическими характеристиками и в этом смысле не может быть иным, чем он есть на самом деле. Иной знак формировал бы иной объект (иное восприятие). С этой точки зрения заумные тексты обнаруживают значительную близость к «тропичному» полюсу знаковости.

Если же рассматривать заумный знак как символ, то его объектом следует назвать *интерпретацию* этого знака – собственно говоря, прагматические аспекты его восприятия. Рассматриваемое как знак-символ, любое заумное стихотворение (определённого типа зауми – фонетической, морфологической и т.д.) идентично любому другому заумному стихотворению (того же типа зауми), задаёт такую же *интерпретацию*. С этой точки зрения заумные тексты исключительно близки к «абстрактному» полюсу знаковости.

Вторая глава озаглавлена «Поэтика индивидуального, поэтика всеобщего. Знак-экземпляр и знак-тип». По Пирсу, знаки могут существовать только в форме конкретных реализаций – «экземпляров» (token); «чтобы знак-тип можно было использовать, он должен быть реализован в знаке-экземпляре». Знак-тип, по Пирсу, – это «значащая форма», которая не существует сама по себе, но «определяет существующие предметы». Эта дефиниция знака-типа позволяет связать его с «абстрактным» семиотическим полюсом: перед нами знак, который потенциально представляет или потенциально содержит в себе саму действительность (и требует воплощения в конкретных объектах и

событиях). На другом, «тропичном» полюсе находится знак-экземпляр. Это конкретный единичный предмет, или конкретное явление, которое обнаруживает в себе знаковые, т. е. общие, свойства.

Существуют пограничные семиотические явления, когда трудно установить, что является типом и что – токеном данного знака. Ч. С. Пирс высказывает мысль о том, что «весь мир, возможно, состоит из знаков» (концепция пансемиотизма); в таком случае «универсум» (или, по Пирсу, «истину»), т. е. не только существующее, но и то, что может существовать) можно рассматривать как целостный знак. «Универсум» – это, так сказать, «чистый» знак-тип, близкий поэтому к «абстрактному» полюсу знаковости. Другой пример такого «пограничного» знака – слово «я», точнее, концепт, выражаемый этим словом. Отдельному сознанию всегда дан только токен знака 'я' (точнее, знака «концепт 'я'»), причём один-единственный, уникальный токен. Очевидно, что это семиотическое явление обнаруживает близость к «тропичному» полюсу знаковости.

Эти два пограничных знака активно использовались авангардистами.

Показательно такое явление, как футуристическая раскраска лиц. По-видимому, единственным возможным ответом на вопрос о типе знака «Д. Бурлюк с разрисованным лицом» будет «авангардист с раскрашенным лицом» или, точнее, «футурист с раскрашенным лицом» (так как эстетический контекст играет здесь исключительно важную роль; выступление с раскрашенным лицом служило наглядной демонстрацией идеологической программы футуризма). Разрисовывая лицо (своё или соратника), авангардист создавал таким образом конкретный знак, не обладая знанием о типе; или, точнее, *создавал токен, на основании которого позднее возник тип*. Перед нами обращённая, перевёрнутая семиотическая модель.

Более того: сформулированный выше знак-тип сводится лишь к набору конкретных исторических реализаций. Строго говоря, повторить этот знак невозможно, потому что невозможно воспроизвести тот контекст, в котором знак был создан. Функционирование этого знака определялось в первую очередь прагматическим аспектом – в частности, тем, что прежде художники не появлялись на публике с раскрашенными лицами: прагматический (а не семантический) аспект составлял основу рассматриваемого знака. Будь такой знак воспроизведён сегодня, его прагматическая нагруженность была бы иной, а следовательно, перед нами был бы иной знак: он отсылал бы не к идеологеме «слияние искусства и действительности», «прямое вторжение искусства в действительность» (так объясняли футуристический грим И. Зданевич и М. Ларионов в манифесте «Почему мы раскрашиваемся»), а только к предшествующим знакам, был бы лишь реминисценцией. Это объясняется тем, что в случае «футурист с раскрашенным лицом» идентичность знака обеспечивается не семантикой, как это бывает почти всегда в типичных семиотических процессах, а прагматикой, уникальными обстоятельствами использования этого знака. Выступая с раскрашенными лицами, авангардисты создали такие прагматические условия, в которых повторное использование этого знака стало невозможным.

Раскрашенное лицо авангардиста – это пограничный семиотический феномен, где эстетический знак физически связан с телом автора (носителя знака). Можно сказать, что перед нами явление «эстетического тропизма». Раскрашенное лицо обнаруживает те же свойства, что и концепт «я»: это уникальный, невозпроизводимый знак. С другой стороны, наряду с

исключительно индивидуальным характером этого знака следует отметить, что главный фактор семиотизации лица – сам факт его раскраски, независимо от конкретного рисунка или сочетания цветов. *Раскрашенные*, а не *определённым образом раскрашенные* лица демонстрировались авангардистами и воспринимались публикой в качестве знаков. Раскрашенное лицо – это постоянно производимый тип: хотя он и реализован в конкретной форме, тем не менее значение этого знака не зависит от его конкретной реализации, которая в принципе может быть *любой*.

Пример раскрашивания лиц демонстрирует ещё один важный аспект эстетической и идеологической программы авангарда. Речь идёт о тематизации человеческого тела. В программных текстах авангарда постоянно подчёркивается, что чувственные впечатления, телесный опыт играют значительную, если не центральную, роль в создании новых художественных произведений; в этом случае речь идёт о теле самого автора. Однако наиболее значительным представляется то, что человеческое тело в авангардистской поэзии становится источником тропов, сюжета, лейтмотивов; *телесность* – одна из центральных категорий авангардистской поэтики. Конкретное физическое бытие лирического «я» перерастает границы человеческой индивидуальности, «я» становится универсальным, всеохватным существом, подобным Богу. Среди вариантов этого нового всеохватного существования – Природа, Город (тело города или предметный, вещный мир городской цивилизации). Речь может идти и о теле народа или всего человечества – этот вариант наиболее характерен для авангардистской поэтики и идеологии: народ или человечество сливаются в единое целое, в одно коллективное тело (в немецком экспрессионизме наиболее типичные примеры такого слияния – в произведениях так называемых «левых экспрессионистов»). Метаморфоза, которую претерпевает лирическое «я», заключается в том, что «я» получает измерение всей действительности (природы, или цивилизации, или человечества, или, наконец, всего универсума, как, например, в стихотворениях К. Хейнике или О.Лёрке) и наоборот – действительность получает измерение «я».

Создаваемое таким путём лирическое пространство является не только единичным, уникальным, но и единственным в данном лирическом универсуме: говоря от первого лица, лирическое «я» говорит от имени всего мира или говорит «в качестве мира». Анализ текстов К. Хейнике («Gesang»), В. Каменского («Кто я») и Х. Арпа («Ich bin der grosse Derdiedas...») призван подтвердить эти наблюдения.

Таким образом, в авангарде действительность отождествляется с процессами семиозиса. Авангардист рассматривает всю действительность как действительность «я», как действительность своего внутреннего мира, но «я» в этом случае не сводится к частному, индивидуальному «я» конкретного человека с конкретной биографией: авангардистский субъект подобен Богу, объемлющему всю действительность и потому не имеющему личной истории, а действительность авангардистского художественного мира не имеет границ – она объемлет всё существующее. С семиотической точки зрения для такого гомогенного универсума характерно то, что различие типов и экземпляров теряет в нём смысл; будучи гомогенным, такой универсум не поддаётся описанию в привычных нам категориях. В плане разграничения знаков-экземпляров и знаков-типов тенденция к слиянию двух полюсов знаковости

проявляется в авангарде в том, что формируется такой художественный мир, в котором разграничение токенов и типов оказывается нерелевантным.

Исходный пункт **третьей главы**, озаглавленной «Поэтика настоящего, поэтика будущего. Объект и интерпретанта», – акты фатической коммуникации (термин Б. Малиновского), коммуникации, при которой «социальные связи создаются... благодаря обмену слов». Сам факт обращения с призывом типа «пойми меня!» обнаруживает внутреннее противоречие в отношении к адресату этого знака: говоря «пойми», субъект речи исходит из того, что в данном конкретном случае адресат его не понимает (коммуникация нарушена), но в то же время предполагает, что взаимное понимание возможно – что адресат услышит и правильно интерпретирует его призыв (коммуникация не нарушена). В авангардистской поэзии, где знаки такого типа активно используются, они приобретают дополнительный аспект благодаря тому, что авангард тематизирует коммуникативные акты.

Одно из наиболее ярких явлений из этого ряда – эпатаж. Непонимание в этом случае составляет фундамент понимания; возмущение – наиболее адекватная реакция на провокативный текст (с точки зрения авангардиста – наиболее адекватная реакция «прошляка»). Скандальность поведения и художественной практики авангардистов (особенно наглядно – футуристов и дадаистов) настолько очевидна, что смысл этих коммуникативных актов приходится искать на метакоммуникативном уровне: в чём смысл коммуникации, если она ограничивается исключительно самим процессом коммуникации, причём постоянно возобновляемым с обеих сторон? Как принято считать, реципиент авангардистских текстов – это феномен, в принципе конструируемый внутри авангардистского текста, феномен языковой; эта точка зрения принимается и в диссертационном исследовании. Но сам факт эксплицитного обращения к реципиенту, будь то в форме эпатажа или в форме манифеста, предполагает существование реальности, не тождественной реальности данного знака. Речь идёт о том, что Ч. С. Пирс называл «динамическим объектом» знака (понятие «динамического объекта» было положено в основу концепции «тропического» полюса знаковости).

Апеллятивный характер авангардистского искусства нашёл особенно яркое выражение в ряде текстов, написанных футуристами и экспрессионистами; эти тексты можно объединить под общим обозначением «приказ». Проводится анализ авангардистских «приказов», отмечается ряд признаков, характерных для этого жанрового образования. Этот разбор показывает, что авангардистский «приказ» моделирует, воспроизводит *в своей структуре* принципы, на которых построен мир, *о котором идёт речь* в текстах этого жанра. Однако авторефлексивный характер авангардистского приказа (как и авангардистского искусства в целом) противоречит, как кажется, его исключительно выраженному апеллятивному характеру.

Это противоречие соответствует другому, более глубокому противоречию авангардистской программы: с одной стороны, с точки зрения художников-авангардистов, искусство, как было показано (в частности, в гл. 1), призвано адекватно выразить «вечное становление» действительности; с другой стороны, как свидетельствует анализ программных текстов российских и немецких авангардистов, авангардистская утопия представляет собой такое состояние, в котором искусство выполнит свою функцию, своё предназначение и придёт таким образом к самоотмене – в этом смысле авангард энтелехичен. Решение этого противоречия, по-видимому, заключается в следующем:

самоотмена искусства в том и выразится, что человек сможет видеть, осознавать и пере-живать принцип вечного становления в своей повседневной жизни. Авангардист видит свою утопию уже реализованной – в будущем, которое *написано* в авангардистских текстах. Смотри в настоящее, авангардист видит строителей этого будущего мира – свою аудиторию – и из будущего говорит им о том, как строить мир будущего. Это будущее и является «финальной интерпретантой» авангардистского семиозиса, т. е., по Пирсу, «окончательным мнением» об объекте знака, тем, «что было бы определено в конце как истинная интерпретация знака» (понятие «финальной интерпретанты» было положено в основу концепции «абстрактного» полюса знаковости). Для авангарда настоящее ориентировано в будущее и в то же время – на метауровне – ориентировано, детерминировано из будущего. Впрочем, выделение «метауровня» оправданно только как аналитическая процедура: авангардистская картина мира – это картина гомогенного универсума. В гомогенном универсуме авангарда обмен сообщениями не имеет смысла: само установление и поддержание коммуникации обеспечивает существование этого универсума.

Тот не преодоленный авангардом разрыв между будущим и настоящим, о котором писал Р. О. Якобсон в статье «О поколении, растратившем своих поэтов», представляется закономерным и естественным для авангарда. По отношению к авангардистской утопии время речи, реальное время, в котором жили и писали авангардисты, – это вечное прошлое; когда / если утопия будет реализована, необходимость в такой речи отпадёт, действительная жизнь «извергнет» искусство «за ненужностью» (Н. Чужак). И с другой стороны, время утопии – это вечное будущее, которое, таким образом, никогда не может быть достигнуто в рамках речи. Настоящее в этой релятивистской картине времени отсутствует.

Таким образом, авангардистский текст можно рассматривать как *образец действительности*, находящийся с целостным миром в отношениях *экземплификации*, по терминологии Н. Гудмена. Репрезентируя (экземплифицируя) будущее, авангардистский текст является моделью будущего мира; но функционируя в настоящем и обращаясь к реальным читателям настоящего, он тем самым задаёт будущее из настоящего и превращает реальных читателей в «идеальных» – что и позволяет говорить о совпадении динамического объекта и финальной интерпретанты в авангарде. В этом смысле само установление и поддержание коммуникации, фатическая коммуникация, понимается как реализация авангардной программы.

В заключении подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы развития темы.

Ставится вопрос о возможностях и границах (семиотического) описания авангардистского искусства: должно ли и может ли такое описание дать нечто большее, чем сведение фактов в систему на основании ограниченного набора исходных принципов и понятий?

Проведённое исследование позволяет говорить о том, что авангардистская поэзия (авангардистское искусство) стала рефлексией фундаментальных семиотических механизмов. Авангард тематизирует и рефлексивизирует принципы интерпретации художественного текста (гл. 1), активно эксплуатирует пограничные языковые категории и понятия – такие, как ‘я’ и ‘универсум’, – создавая гомогенную картину мира (гомогенную, в частности, и в языковом плане) (гл. 2), тематизирует сам процесс коммуникации (гл. 3). Если

реализуемые в авангардистских текстах семиотические принципы более или менее отчётливо сформулированы в программных и художественных текстах самих авангардистов, то научное описание авангардистского искусства, очевидно, может лишь эксплицировать эти принципы и приводить их в систему. Попытка занять метапозицию противоречит замкнутости и универсальности авангардистской картины мира и противоречит таким образом заявленному в начале работы стремлению к «аутентичному» видению объекта (насколько такое видение возможно). Теоретический аппарат, использованный в настоящей работе, призван служить не столько *объяснению* авангардистского искусства – поскольку оно объясняет себя само, – но лишь *экспликациям* его существенных характеристик и *приведению их в систему*. (Именно поэтому особое значение имеет тот факт, что основой для делаемых выводов является сопоставление двух различных, хотя и близких художественных явлений – русского и немецкого авангарда.)

Очевидно, однако, что понятия полюсов знаковости не входят в идеологическую систему авангардизма. Эти два противопоставленных понятия потребовались для того, чтобы описать и проанализировать сложное единство созданной авангардом утопии. Авангард нельзя отнести ни к одному из семиотических полюсов в отдельности.

В начале работы было высказано предположение о том, что авангард – лишь одна из ряда семиотических систем, в которой проявилась тенденция к слиянию двух семиотических полюсов. Эта тенденция дала о себе знать приблизительно на рубеже веков и, по-видимому, в значительной мере затронула европейскую культуру. Можно предположить, что та же тенденция проявляется и ряде других культурных феноменов. Рассматриваемые с семиотической точки зрения, явления такого рода обнаружат, как можно предположить, ряд глубоких аналогий.

Чтобы прийти к таким результатам, в качестве теоретической и методологической основы потребовалась семиотика Ч. С. Пирса. Естественно, что полученные результаты, в свою очередь, в значительной мере обусловлены этой точкой зрения, принимаемой в работе. Однако можно предположить, что семиотическое учение Ч. С. Пирса также входит в ряд культурных явлений, о которых идёт речь. В таком случае предлагаемое типологическое сопоставление российской и немецкой авангардистской поэзии следует рассматривать лишь как фрагмент этой широкой модели самообъясняющихся систем.

В **приложении** приводится список стихотворений-«приказов», рассмотренных в гл. 2.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях автора:

- 1) Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология. 1999. № 2 (9). С. 119-128
- 2) «Приказ» в авангардистской поэзии (футуризм и левый экспрессионизм) // Филологические науки. 2001. № 4. С. 3-12
- 3) Kommunikation, Sprache und Körper in der Avantgarde // Körper – Verkörperung – Entkörperung: 10. Internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DGS) E. V. 19.-21.7.2002: Abstracts & Infos. Kassel: Universität Kassel, 2002. S. 156-157