

участие в революционных событиях. Экспрессионисты, многие из которых до событий 1918 года входили в левые политические объединения, во время революции становятся членами рабоче-солдатских советов; Э. Толлер, И.Р. Бехер принимали участие в выступлениях группы «Союз Спартака», Толлер, поэт и драматург, некоторое время был председателем Центрального комитета Советской Баварии, командующим армией, и т. д.

В рамках авангардистской картины мира допустимо верить, что сказанное вызовет изменения в незнакомом мире, выражаясь семиотически, — верить, что семиотические операции могут быть проделаны и над элементами несемiotическими (традиционно интерпретируемыми как несемiotические). Иначе говоря, для авангарда не существует такой сферы, в которой семиотические категории и операции оказались бы неэффективными. Ослабляется, или упраздняется, граница между миром объектов и миром знаков.

Один из характерных тропов немецкого авангардистского искусства (главным образом поэзии и живописи) — т. н. «абсолютная метафора», основывающаяся на «на субъективном эмоциональном соположении чужеродных сущностей» (*Пестова Н.В.* Экспрессионизм и «абсолютная метафора» // Поэзия авангарда. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/nr_metafora.htm). Ср. стихотворение А. Вольфенштейна «Странный час»:

Schwarze Farbenscharen,
Kahle Schwaden des Gemaches,
Die aus Ecken mit der Katze kriechen,
Sind nicht Schatten, denn es scheint nichts in den Fenstern.
Unhörbar klingen die Pfoten
Des Tiers in meine Ohren,
Unsichtbar läuft das schräge Dach der Stube
Durch meine Stirnhöhle im Finstern.

Nicht von Körper entspringen meine Schmerzen,
Nicht von Andern, denn es sieht mich niemand,
Nachbarn der Seele kommen, beschatten
Meine Brust auf und ab, schmelzen fruchtlos zu Gespenstern.

Подстрочник Н.В. Пестовой (см. там же):

«Клубы черного чего-то / В голом покое надвигаются на меня, / словно выползающие из всех углов кошки, как странные тени. / Но тенями они быть не могут — ведь в окна ничего не светит. / Никакого звука не издают их лапы, но звук этот проникает мне в уши, / а кривая крыша через отверстие в моем лбу невидимо вливается в меня в этом мраке. / Мне больно, но боль не из тела исходит. / И никто другой причинить мне не может ее — меня ведь не видит никто. / Вот и соседи души заявили, и тоже по телу скользят моему тенями вверх и вниз, тают бесследно, как привидения».

В таком тексте «содержание» (то, о чем говорится) исчерпывается самим языком: реферирование (восстановление референциальных отсылок) в такой семиотической системе не просто необязательно или малореlevantно, как это часто было в поэзии конца XIX—начала XX века, но и просто невозможно. Более того: в тексте, выступающем в качестве «автометатекста», акцент ставится именно на специфическом функционировании языка, заместившего собой действительность, — этому новому состоянию действительности-языка и посвящено стихотворение, и оно же репрезентирует это новое состояние.

Очевидно, выразившееся в немецком экспрессионизме новое отношение к языку, к семиозису, — проявление широкой общекультурной общеевропейской тенденции. В немецкоязычной культуре парадигмальный в этом отношении текст — «Письмо» (1902) Г. фон Гофмансталя (известное в исследовательской литературе как «Письмо лорда Чэндоса»), текст, лежащий у истоков эпохи авангарда (понимаемого в плане «художественной периодизации» — по выражению Ю.С. Степанова — как фрагмент или эпизод модернистской культуры). Авангардный характер «Письма» заключается в первую очередь в том, что в этом тексте проблематизируется глубинный семиотический фундамент (европейской) культуры. Знак как средство, «*aliquid stat pro aliquo*», как нечто, *представляющее* объекты и явления действительности, дискредитируется: «Вокруг меня было море отдельных слов, они сворачивались в студенистые комочки глаз, упорно глядевших на меня, а я вглядывался в них: они были как воронки водоворота, глядя в которые ощущаешь дурноту, а они все кружатся и кружатся, и за ними — пустота». Слова — знаки — перестают быть прозрачными, не обеспечивают больше доступа к действительности, и внимание пользователя знаков неизбежно задерживается на них самих. Медиум затуманивает, затмевает собой сообщение. Это фундаментальное семиотическое сомнение вынуждает искать возможности построения новых семиотических механизмов.

Для лорда Чэндоса, вымышленного автора «Письма», коммуникация становится невозможной. Вместе с ним европейская культура переживает болезненную утрату веры в транслирующие знаки. То, что в европейской науке называют «проектом авангарда» (В. Асхольт / В. Фэндерс), представляет собой проект преодоления пропасти между миром знаковым и миром незнаковым⁶. В такой ситуации необходимо изменить саму природу знака: потребность, оформляющаяся в новой культурной парадигме, заключается в том, чтобы увидеть в знаке не прозрачное средство, а *объект*, свидетельствующий о себе и демонстрирующий себя. (Это также означает, что и любой объект можно увидеть как демонстрирующий себя знак.) Именно эту задачу формулирует и пытается решить авангард, в Германии — в первую очередь (в том числе хронологически) экспрессионизм.

Программные тексты экспрессионизма, вошедшие в настоящую подборку, были написаны в годы, когда экспрессионизм переживал или уже пережил свой расцвет. Это объясняется несколькими причинами. Во-первых, на протяжении XX века на русском языке уже были опубликованы центральные тексты экспрессионизма, в частности, «Об экспрессионизме в поэзии» Казимира Эдшмида (см. этот и другие тексты в сборнике «Называть вещи своими именами» (М.: Прогресс, 1986); см. также: Экспрессионизм: Сборник / Сост. Н. С. Павловой. М.: Радуга, 1986). С другой стороны, в отобранных для этой публикации текстах более отчетливо, в более «чистом виде» формулируются ключевые тезисы эстетической и идеологической программы экспрессионизма — и потому, что к этому времени основные черты течения стали

⁶ Ср. в этом контексте концепцию, предложенную А.А. Пелипенко (Пелипенко А.А. Культурная динамика в зеркале художественного сознания: От авангарда к тоталитарному искусству // Человек. 1994. № 4. С. 58–76). Ср. обсуждение тех же вопросов, но с точки зрения теоретической семиотики (в категориях, предложенных Ч.С. Пирсом): Thellefsen T. Firstness and Thirdness Displacement: Epistemology of Peirce's Sign Trichotomies // Applied Semiotics. Sémiotique appliquée. № 10 (2000.12 / 2001.1). P. 537–541. Если допустить возможность «переключки» между европейским художественным авангардом и разрабатывавшимися в то же время, но на другом конце земного шара теоретическими философскими построениями, то оба эти явления можно рассматривать как симптомы одной становящейся культурной парадигмы.

более явными и зафиксировать их стало легче, и потому, что тексты эти создавались в первую очередь не как аналитические — и в силу этого ретроспективные — разборы, но как манифесты, как программы-проекты. Социальная направленность текстов сыграла также важную роль при отборе: это свидетельство специфической для авангарда тенденции к неразличению социального и эстетического, так что вполне возможна статья под названием «Коммунистическое искусство», начинающаяся словами: «“Коммунистическое искусство” следует понимать в том же смысле, что и христианское или египетское искусство [...] Ибо искусство (в таком масштабе) — это всегда обнажение сущности, раскрытие идеала. Вариация религии» (*Goll I. Kommunistische Kunst // Schrei in die Welt: Expressionismus in Dresden / Hrsg. von P. Ludewig. Berlin: Der Morgen, 1988. S. 50*). Не только эстетическое трактуется как социальное, но и наоборот, социальное — как эстетическое, и потому обращение с политическим воззванием (например, в случае Л. Рубинера, известного не только как художник, но и как общественный деятель) — также художественное действие.

Качественно иное явление представляет собой дадаизм. Вероятно, дадаизм — это первая ступень перехода от авангарда к поставангарду. В диссертации Е.А. Попова специфика авангарда описывается так: «Потенциал авангардистской культуры столь велик, что она постепенно преодолевает рубежи эстетической реальности, организованной по принципам художественного строительства, и входит в открытое духовно-культурное, а затем культурно-социальное пространство» (*Попов Е.А. Динамика жизненных форм русского авангарда начала XX века: Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2003. С. 14*). Хотя речь здесь идет о русском авангарде, думается, что эти суждения верны и в отношении авангарда международного. «Постепенное преодоление» рубежей эстетической реальности приводит к тому, что по авангардной модели начинает формироваться и «культурное пространство» (Там же. С. 3). Противоречие между знаковым и незнаковым, послужившее главным импульсом развития авангардистской программы, ослабевает, действительность теперь (благодаря авангарду, а точнее — благодаря утверждению новой культурной парадигмы, провозвестником и частью которой был и авангард) в гораздо большей степени, чем прежде, интерпретируется в семиотических категориях, а значит, проективная семиотическая энергия авангарда не находит себе применения. Авангард перестает быть «метасемиотической системой», т. е. не сосредоточивается больше на художественной рефлексии границ между знаковым и незнаковым. Дадаизм утверждает абсолютно знаковый характер мира — семиозис хотя и разрушен, но замкнут на себе и не предоставляет нам выхода к несемиотическому.