

УДК 7; 8

ББК 81; 85.1

Злыднева Наталья Витальевна

Доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культуры,
Институт славяноведения РАН, 119991, Россия, Москва, Ленинский пр-т,
32А; ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной
Европы, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия,
Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0000-7153-3101
ResearcherID: B-2211-2015
Scopus Author ID: 1580821132407
natzlydneva@gmail.com

Ключевые слова: абсурд, живопись, авангард, фигуры речи, катахреза,
семантика, мифопоэтика

Злыднева Наталья Витальевна

Абсурд в искусстве: концепт и контекст



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2026-1-332-351

Для цит.: Злыднева Н.В. Абсурд в искусстве: концепт
и контекст // Художественная культура. 2026. № 1. С. 332–351.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-332-351>.

For cit.: Zlydneva N.V. Absurdity in Art: Concept and Context.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2026, no. 1, pp. 332–351.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2026-1-332-351>. (In Russian)

Zlydneva Nataliya V.

D.Sc. (in Art History), Head of the Cultural History Department, Institute
of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, 32A Leninsky
Av., Moscow, 119991, Russia; Leading Researcher, Central Europe Art
Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow,
125375, Russia
ORCID ID: 0000-0000-7153-3101
ResearcherID: B-2211-2015
Scopus Author ID: 1580821132407
natzlydneva@gmail.com

Keywords: absurdity, painting, avant-garde, figures of speech, catachresis,
semantics, mythopoetics

Zlydneva Nataliya V.

Absurdity in Art: Concept and Context

Аннотация. В статье рассматривается проблема применимости понятия абсурда к анализу изобразительного искусства. На основе структурно-семиотического анализа текста, разработанного в теоретическом литературоведении, предложен опыт анализа поэтики авангарда с точки зрения фигур речи, в частности катахрезы как репрезентанта категории противоречия, наиболее полно описывающей особенности этой художественной формации. Представлены характерные свойства семантики и синтактики авангарда в живописи и графике: разрывы пространственно-временных связей, принципы метаморфозы форм, случайности фрагментированной композиции, семантических сдвигов, а также элементы мифологического типа мышления и ряд других. Намечены типологически сходные с авангардом явления в истории искусства. Поставлена проблема парадокса в семиотической природе художественного изображения.

Abstract. This article examines the applicability of the concept of absurdity to the analysis of visual art. Based on a structural-semiotic text analysis developed in literary theory, the avant-garde is analyzed from the perspective of figures of speech. In particular, catachresis is examined as a representative of the category of contradiction, which best describes the characteristics of this artistic movement. The article presents the characteristic features of the semantics and syntax of the avant-garde in painting and graphic art, including breaks in space-time connections, the metamorphosis of forms, the randomness of fragmented compositions, semantic shifts and elements of mythological thinking. The author outlines the phenomena in art history that are typologically similar to the avant-garde, and addresses the problem of paradox in the semiotic nature of visual representation.

Введение. Понятие абсурда в искусстве

Абсурду в художественной литературе посвящено много общих и частных исследований по отношению к тому или иному явлению и писателю⁽¹⁾. Что касается изобразительного искусства — здесь понятие *абсурд* употребляется гораздо реже. Попытаемся разобраться в границах применимости этого концепта к художественному изображению, исходя из общих принципов анализа текста, разработанных, прежде всего, в теоретическом литературоведении.

Настоящая статья служит частью более обстоятельного исследования, касающегося проблем коммуникации в искусстве. В нем рассматриваются, в частности, возможности приложения языковых категорий к анализу художественного (преимущественно в живописи) изображения. В фокусе внимания — основные фигуры речи (метафора, метонимия и катахреза) и их специфическое преломление в визуальном «сообщении». В рамках проблематики абсурда нас будет интересовать главным образом третья из названных фигур, а именно — катахреза.

Но сначала обратимся к самому слову *абсурд*. Если исходить из его латинского значения как *ad absurdum*, то есть «ответ от глухого», то становится понятным, что речь идет о процессе общения и его пределах: глухой не может понять сказанное ему, и потому его ответ — с точки зрения отправителя сообщения — нелеп, ибо ни само сообщение, ни его код не были получены, так что реакция глухого — это не ответ, а собственное сообщение, основанное на другом коде.

Задавшись целью найти подобие такого рода ситуации в области визуального, можно построить цепочку по аналогичному принципу: слепой зрит изображение, и само его восприятие есть явление абсурда как недопустимое с точки зрения здравого смысла. Если принять, что изображение — картина — является своего рода сообщением, то факт восприятия ее слепым человеком есть коммуникационный акт с нулевым результатом, то есть а-коммуникация, или коммуникационный тупик. Разумеется, подобное механическое перенесение словесного

значения в пространство художественное с точки зрения линейной логики нерезультативно. Между тем оно открывает окно возможностей по отношению к искусству, где на смену линейности приходит принцип, согласно которому сообщение должно быть закодировано как минимум в двух системах [Лотман, 1970]. Тупик — это край, граница, предел. Но именно преодоление предела, выход за границы банального (как отвечающего логике) и составляет энергетику художественного произведения. В. Шкловский посвятил энергии заблуждения — как движущей силе человеческой цивилизации применительно к научному знанию и литературному творчеству — целую книгу [Шкловский, 1981]. Но эту идею можно отнести и к искусству, с той только разницей, что речь может идти о знании другого рода — знании, основанном на зрительном восприятии мира и соответственном моделировании особого мира, отдельного от реальности⁽²⁾. В этом отношении слепого участника визуальной коммуникации следует воспринимать как полноправного участника «диалога», который не столько не знает информационную цепочку (глухотой=слепотой), сколько обладает ино-знанием, то есть выстраивающего эту цепочку независимо от отправителя сообщения. Таким образом, диалог все же следует признать совершившимся, хотя он состоит из двух частей, сумма которых парадоксальным образом не равна целому.

Вот именно такого рода принцип, когда выделение части чего-либо не отражает/выражает существа целого, не отсылает к нему, и наоборот, когда целое не сводимо к части как ее репрезентанту, и составляет существо *катахрезы*, а именно фигуры речи, основанной на противоречии. В многочисленных определениях абсурда, наряду с таким рядом значений, как нелепость, бессмыслица, всегда присутствует и понятие *противоречие*: абсурд мыслится как противоречивое высказывание. Если логическое содержание понятия противоречия неприменимо к художественному произведению в силу ино-природности последнего, то все же с точки зрения контрадикторности как конструктивного принципа можно рассмотреть устройство любого текста, и потому произведение живописи (графики и т.п.) — не

(1) Назовем лишь немногие и те, в название которых входит ключевое слово: [Токарев, 2002; Абсурд, 2004].

(2) В связи с когнитивной функцией знаков справедливо отмечалось, что в европейской традиции «зрение служит метафорой знания» [Зенкин, 2023, с. 114].

исключение⁽³⁾. Внутренняя противоречивость его проявляется на различных уровнях организации целого, которые — по примеру естественного языка — можно уподобить семантике, синтактике и прагматике. Важно иметь в виду, что эти противоречия коммуникативной структуры изображения заданы типом поэтики и потому являются не коммуникативным сбоем (как нарушением некой нормы), а частью изначальной художественной программы, в рамках которой существует данное «высказывание».

Катахреза в живописи авангарда

Программа, о которой прежде всего следует говорить в связи с абсурдом, хорошо изучена в истории искусства: это авангард, или постсимволизм, а именно — европейское (и русское как его неотъемлемая часть) искусство 1910–1930-х годов, задавшее парадигму всему XX веку и потому распространяемое и на целый ряд близкородственных и/или генетически с ним связанных явлений более позднего времени [см.: Дёринг-Смирнова, Смирнов, 1980]. Другими словами, абсурд можно понимать как частный случай фигуры катахрезы в поэтике авангарда. Живопись авангарда при этом необходимо рассматривать в рамках всей художественной системы авангарда, выделяя ряд специфических особенностей, присущих ей онтологически.

В свете предложенной нами ре-формулировки латинского *ad absurdum* (от глухого) в некое *a caeco* (= от слепого) и значимости фигуры катахрезы для авангарда, следует обратить внимание на то, что искусство этой поры было сосредоточено на проблематизации зрения как такового. Так, в живописи Михаила Ларионова периода его «лучизма» овеществлялась субстанция света — луч — то есть тот фактор физического мира, который делает предметы различимыми для глаза. Кубофутуристы дробили предмет на его составные части, как бы заглядывая с разных сторон, а затем соединяли их вместе, фиксируя движения глаза, который оптически как бы ошупывает предметный мир одновременно со всех сторон. Режиссер Сергей

Эйзенштейн, обосновывая свою технику киномонтажа, сравнивал ее с фасетным зрением мухи [см.: Иванов, 1995]. Михаил Матюшин искал возможности активизировать так называемый «третий глаз», якобы располагающийся в области затылка. Павел Филонов ввел понятия «глаз знающий» и «глаз видящий» и стремился в своей практике живописца проникнуть в невидимые слои материи. В этом художник был близок к наследию символизма, сделавшего идею поиска непостижимого для чувств, невидимого мира важной частью своей художественной программы (вспомним Владимира Соловьева: «все *видимое* нами... только отблеск... от *незримого* очами»⁽⁴⁾ [курсив наш. — Н.З.]). Если символисты подвергали сомнению достоверность зримого, то авангард 1910-х годов настаивал на опредмечивании самого зрения, намеренно сепарируя глаз от того, что им воспринимается. Как известно, принцип остранения как важная часть художественной конструкции был выдвинут в литературоведении формалистами (в первую очередь Виктором Шкловским) под влиянием именно новой живописи⁽⁵⁾. Таким образом, глаз для художника эпохи авангарда настроен на парадоксальную задачу видеть, не видя, или видеть не то, что видно, а не видеть видимое, и это обуславливает основу противоречия в этой поэтике, схематически описываемой фигурой катахрезы. То есть, повторяюсь, говоря о катахрезе — фигуре, основанной на внутреннем противоречии, мы и будем иметь в виду принцип абсурда.

В исследовании художественных систем в литературе, о котором упоминалось выше, И.Р. Дёринг-Смирнова и И.П. Смирнов обозначили признаки катахрестического мышления, характерного преимущественно для авангарда, но имеющего типологические соответствия и во многих других художественных системах. Они выделили эти признаки в области семантики, синтактики и прагматики литературного авангарда. Опираясь на логику представленных ими рассуждений, зададимся целью обнаружить соответствия в искусстве, прежде всего в живописи авангарда.

(3) Текст понимается в широком смысле и соответствует его трактовке в Московско-тартуской семиотической школе, где под текстом подразумевается любая система знаков в культуре, связанная внутренним единством на разных уровнях.

(4) Соловьев В. Милый друг, иль ты не видишь...: 1892 // Culture.ru. URL: <https://www.culture.ru/poems/21923/milyi-drug-il-ty-ne-vidish> (дата обращения 14.05.2025).

(5) Об этом писал и Р. Якобсон, это звучит и в призыве В. Хлебникова: «Я хочу, чтобы слово смело пошло за живописью» (набросок «Девы слова», 1912).

По аналогии с литературой, где катахрестическое мышление проявляется в нарушении единства пространства и естественной протяженности времени, применительно к семантике изображения эта специфика обнаруживается в композициях с узким, нарочито стесненным пространством, а изображаемая сцена представлена в ночное, сумеречное время. Эти разрывы/границы пространства и времени находят отражение в эффекте затрудненного зрения — очертания едва считываются в пейзаже, погруженном в туман и сумерки, густая заштрихованность фигур делает их неясными, смазанные очертания предметов не дают представления об их объеме и взаимном расположении. Такого рода изобразительная стратегия характерна для экспрессионизма, где она проявляется в пастозной манере живописи и/или акварели по мокрой бумаге, в литографических техниках пятном или штрихом, лаконичном линейном рисунке. Живопись барокко с акцентированными прорывами центрирования (зрительные иллюзии прорванного свода в росписях барочных храмов) или центробежного пространства (ввинчивающиеся вглубь полотна энергетические потоки в живописи позднего Рембрандта) также обнаруживает катахрестический тип мышления. Предметом художественного осмысления становится «неправильная», нереальная топология (архитектурная графика М. Эшера). Принцип затрудненного зрительного восприятия лежит в основе анаморфических изображений, берущих начало в европейском Ренессансе (Г. Гольбейн Младший, «Послы», 1533, Национальная галерея, Лондон) и через столетия подхваченных сюрреализмом (С. Дали, «Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера», 1940, Музей Сальвадора Дали, Сент-Питерсберг).

Если в литературном произведении на первый план выходит немотивированность действия персонажа, «события мыслятся как самозарождающиеся» [Дёринг-Смирнова, Смирнов, 1980, с. 407] и чудесные, в изобразительной композиции начинает доминировать принцип случайности, уводящей прочь от законов формообразования классического образца: симметрии, тектоники, баланса диагоналей. Преобладание взвихренного движения, акцентированная и не уравновешенная своей противофазой диагональ характерна для таких стилистических формаций, как маньеризм, барокко и романтизм (Т. Жерико, «Плот Медузы», 1818–1819, Лувр, Париж; Э. Делакруа

«Марокканец, седлающий коня», 1855, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). В авангарде диагональ обретает семантику борьбы в рамках левой политической программы (*фигурины* Эль Лисицкого в сценографии оперы «Победа над Солнцем», 1913; его же плакат «Клином красным бей белых», 1919–1920, Российская государственная библиотека, Москва). Каталог чудачеств и маний в литературе (раскрывающих еще одну грань семантики пограничья) — в изобразительном искусстве соответствуют мотивы девиальной телесности: гротеск в творчестве позднего Ф. Гойи (серия гравюр «Ужасы войны», 1810–1820), гротеск в экспрессионизме (графика А. Кубина, Г. Гросса, О. Дикса, Э. Вийралья), беспредметные портреты в русском кубофутуризме. В рамках катахрестической семантики, очевидно, следует рассмотреть и визуализацию концов и начал жизни, репрезентацию крайних экзистенциальных состояний: в мотивах покойника (графика Г. Бёкля, рисунки П. Митурича) — в том числе мертвых детей (К. Хегедушич, В. Величкович), растерзанной плоти (от Рембрандта до Ф. Бекона), страдающей и насилюемой телесности (Б. Голополосов, А. Тышлер), в том числе с метафорическими смещениями (А. Глускин, М. Соколов).

На уровне синтаксиса (взаимоположения отдельных частей) в литературе отмечается дробность материального мира, составленного из хаотического набора элементов, мотивы раздробления чего-то, что было единым. Этому в известной мере соответствует разложение предмета на составные части в практике кубофутуристов и беспредметников. Позднее, в 1920-е годы возникает мотив расчлененного (и расчленяемого) тела (А. Тышлер, «Демонстрация инвалидов», 1925, Екатеринбургский музей изобразительных искусств; Х. Сутин, «Туша быка», 1924, Художественный музей АКГ в Буффало). Значимым становится гипертрофическое выделение отдельных частей тела, в частности гениталий (Э. Шиле, «Автопортрет», 1910, музей Леопольда, Вена), а также необычный ракурс, который делает предмет трудно идентифицируемым, что дезавтоматизирует зрительное восприятие (фотография А. Родченко). Появляется практика монтажа, а также коллаж, соотношение частей которого намеренно хаотично, немотивировано или мотивировано на основе далеких ассоциаций (коллаж в творчестве чешской группы 1920-х годов «Девятсил»). Катахрестичность в отношении синтаксиса

выражается также в нарушении привычных видовых границ искусства: возникает выход двумерного изображения в третье измерение (контррельефы В. Татлина), идет поиск четвертого измерения, то есть имеет место темпорализация живописи — попытка внедрения в двумерную плоскость изображения категории времени (в супрематизме К. Малевича).

Коммуникация художника со зрителем обретает острую контрадикторность, вплоть до провокации, парадоксально направленной на обнуление художественного сообщения: это прежде всего проявляется в типологии объектов реди-мейда (М. Дюшан, «Фонтан», 1917, Художественный музей Филадельфии; П. Пикассо, серия литографий «Бык», 1945–1946, Музей современного искусства, Нью-Йорк). На первый план выступает прагматика изображения, а именно — проблематизация соотношения изображенного предмета с внеположенным миром реальности (Р. Магритт, «Это не трубка», 1929, Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес), провоцируя последовательность силлогических заключений [Фуко, 1999]. Катахреза в области визуального сообщения выступает в форме нарушенного ожидания, которое состоит в превращении обыденного предмета во вне-функциональный объект (М. Оппенгейм, «Меховой кофейный прибор», 1936, Музей современного искусства, Нью-Йорк) или в визуально расподобленную метафору (С. Дали, «Постоянство памяти», 1931, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Идея контрадикторности подчинено такое явление литературы, основанное на принципе катахрестического мышления, как неуместное, намеренно неправильно употребленное чужое слово. В искусстве это явление обрело наиболее яркие формы выражения в деятельности М. Дюшана, пририсовавшего на репродукции усы Моне Лизе, а через много десятилетий — в обыгрывании иконографических моделей соцреализма в произведениях соц-арта В. Комара и А. Меламида, в ироническом пародировании А. Виноградовым и В. Дубосарским так называемого советского менталитета (картина «Деррида», 1994, серия «Русская литература», 1996, и др.), а также многих других. Создавалась анти-цитата, коммуникационная функция которой состояла в установлении прямого контакта со зрителем, принадлежавшим к определенной социальной группе и разделявшим фронту художника по отношению к тем или иным идеологическим клише

власти. В рамках нашего исследования важно, что в таком способе цитирования конструировалась гетерогенная среда, вобравшая в себя разнородные знаковые системы. Последнее — характерная особенность интермедиальных конструкций в искусстве авангарда, использовавших синестезию и/или взаимное наложение различных видов искусства. В связи с синестезией речь идет, разумеется, не о нейрофизиологическом синдроме, а о художественном приеме. В отличие от символизма, где синестезия основана на симуляции одним искусством другого (поэзия симулирует музыку и пр.), а следовательно, *отношении-замещении* как принципе построения формы, в историческом авангарде ведущим становится принцип *отождествления*, при котором возникают абсурдные сращивания разнородных сфер [Злыднева, 2020, с. 46–47]. Характерным образцом в этом плане выступает поэзия раннего В. Маяковского, где «шевелит ногами непрожеванный крик» (стихотворение «А все-таки», 1914) [Маяковский, 1955, с. 62].

На смену символистской метафоре в авангарде приходит метонимия. Катахрестическая метонимия авангарда предполагает алогичную каталогизацию разнородных элементов, принцип повтора как таковой, при котором часть репрезентирует целое так, что парадоксальным образом его оспаривает. В литературе авангарда линейный повтор одного и того же элемента приводит к его целенаправленной десемантизации (повторы лексемы и/или сюжетного фрагмента в «Случаях» (1933–1939) Д. Хармса). В изобразительном искусстве организация формы на основе пространственного ритма является по природе присущим ему свойством. Однако в живописи и графике авангарда порой возникает немотивированный или особо акцентированный повтор не столько как композиционный прием, сколько как своего рода обнажение этого приема, пользуясь терминологией формализма. Частным, но характерным проявлением этого явления можно, например, считать участвовавший в позднем символизме и перешедший в авангард мотив *забора* в жанровой и пейзажной живописи, где изгородь, плетень, балюстрада выступают не как периферийная часть композиции, а как ее центральное звено, как самостоятельный объект (И. Грабарь, П. Митурич, М. Ларионов). Мотив забора, построенный на тиражировании, монотонном повторении вертикальных элементов (прутьев, дощечек, колонок),

зрительно воспроизводит ритуальную формулу медитации, обозначая таким образом родство поэтики позднего символизма и авангарда с архаическими пластами культуры [см.: Злыднева, 2015].

Идее линейного развертывания повтора близок и принцип метаморфозы, превращения форм — особенно природных в культурные и наоборот. В литературе примером может служить стихотворение Маяковского «Вот так я сделался собакой» (1915), а также поэзия Н. Заболоцкого (поэма «Торжество земледелия», 1933), в живописи — картины Фриды Кало (автопортреты в виде оленя с человеческой головой (1946, частное собрание) или руками, переходящими в ветви дерева (1943, частное собрание)), а также произведения некоторых «наивных» художников (в Словении — картины Г. Печник с изображением матери-земли («Земля», 1970, Галерея самодеятельных художников, Требне) и И. Рабузина — с изображением девушки-цветка («Королева цветов», 1969, частное собрание, Новара)). Другой формой метаморфозы является ситуация, когда изображения наплывают друг на друга, контуры делаются прозрачными, формы множатся и растворяются в общем калейдоскопе превращений. Этот синтаксический принцип можно обнаружить у мастеров самой разной ориентации, но принадлежащих единой формации постсимволизма, в частности в составленной как бы из атомов, складывающихся в грандиозное целое, форме в живописи П. Филонова, а также его поздней графике, где контуры не отграничивают отдельную фигуру от других, а образуют сплошную сеть взаимных наложений (серия «Головы»). В других случаях этот феномен проявляется в живописи С. Дали, Р. Магритта, сербского «парижанина» Дадо (Дадо Джурича).

В метаморфозах проявляется специфическая обращенность авангарда к мифу, мифопоэтическая природа этой поэтики. Ведь логика мифа может быть описана в тех же понятиях катахрестического мышления, о которых речь шла выше применительно к авангарду XX века: противоречия между целым и частью, взаимное перетекание пространства и времени, немотивированное (или по-иному мотивированное) поведение персонажей, — все это находит соответствие в любой исторической реализации абсурда. То есть абсурдистский тип поэтики можно найти в искусстве самых разных эпох.

Абсурд в истории искусства. Типологические параллели

Рациональное и иррациональное, то есть склонное к абсурду, в истории европейского искусства образуют череду сменяющих друг друга тенденций. Разумеется, это чередование условно и опирается на конструкт — абстрактное понятие нормы, по отношению к которой возникает некая противофаза. Так, маньеризм выступает противофазой на фоне Ренессанса, выдвигая тип визуальной поэтики, основанной на неустойчивом равновесии (в диапазоне от цветовой палитры и композиции до психического состояния персонажа); с Ренессансом вступает в спор барокко с его поэтикой лабиринтов и прорывов пространства; классицизму противопоставляет себя романтизм как поэтика стихий и мятежа; реалистическая школа и академизм сметается поэтикой невидимого, которую выдвигает символизм. Наконец, в бой идет авангард, сменивший символизм и утвердившийся в произвольности соотношений предметного мира и его означивания. Здесь понятие нормы смещается и вследствие новых технологий. В фотографии происходит разотождествление предметности благодаря резким ракурсам и столкновении масштабов изображаемого у А. Родченко; в кино введение реального времени нарушает принцип условности повествования. Сюрреализм довершает разгром идеалов символизма, выстраивая свой космос фантазмагорий. Наконец, в технологиях искусственного интеллекта меняются местами автор и зритель, объект и субъект, зримое и зрящее.

Если отвлечься от предложенных категорий смены стилей или художественных формаций, можно наметить последовательную смену фаз в понятиях аполлонической и дионисийской традиций, где идеалы разума и упорядоченности космоса сменяются воззванием к низовым, взрывным силам. В этой связи абсурд следует рассматривать как манифестацию дионисийского начала, хаотического бурления и беспорядка. Столкновение космоса и хаоса составляет мифопоэтическую подоплеку алогизма как абсурда и задает энергию его мифотворчества. Мир абсурда, подчиняясь специфической логике мифа, актуализирует противопоставление природы, органического начала — культуре как началу, направленному на сохранение памяти и преодоления энтропии (конечности человеческого существования).

Абсурд и самоименования в авангарде

В предложенном нами широком диапазоне описания катахрестической поэтики авангарда и его аналогов в истории искусства есть опасность утратить специфику феномена собственно абсурда, в связи с чем заявленная проблема, казалось бы, вовсе затушевывается. Дело, однако, в том, что понятие и механизмы, образующие его структуру, порой заслоняются вошедшими в обиход искусствоведов историческими самоименованиями, поэтому абсурд институциализируется и видится только в тех явлениях, которые закреплены в названиях соответствующих художественных группировок. Внутреннее противоречие, на котором базируется фигура катахрезы, фиксируется словом *алогизм* в автокомментариях К. Малевича времени создания картины «Англичанин в Москве» (1914, Стеделик музей, Амстердам): «Алогическое сопоставление форм как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками» (авторская надпись на обороте картины Малевича «Корова и скрипка», 1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Принцип случайности, развиваемый в русле катахрестического мышления, определяет самоназвание художественной группы «Ослиный хвост» и одноименной выставки 1912 года. Детский язык, как свободный от логической каузальности, определил этимологию швейцарской группы Дада. К русскому варианту дадаизма исследователи относят группу поэтов с характерным своей алогичностью самоназванием «Ничевоки», существовавшую в России в 1920–1922 годах [Dada Russo, 1984, p. 35–38, 193–197]. Самоназвание группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства, 1927–1931) соответствует так называемой цисфинитной логике Даниила Хармса (самоназвание теории), по мысли одного из наиболее авторитетных исследователей этого поэта, состоящей в том, чтобы «воспринимать мир как сумму независимых друг от друга частей, которые необходимо рассматривать вне сети связей, сотканной привычкой» [Жаккар, 1995, с. 91]. В этом ряду «театр абсурда», театральное и литературное направление, возникшее во Франции 1950-х, не столько задает одноименность рассматриваемому феномену, сколько встраивается в длинный ряд авангардных практик и теорий, как мы увидели, существовавших ко времени его возникновения (и само-называния) уже не одно десятилетие.

Последовавшие с приходом концептуализма на Западе, а позднее и в России термины-самоописания, такие как *пустота* [Словарь терминов, 1999], смещение фокуса внимания к исчезающе малому (в этом ряду — так называемая «мусорная» поэтика московского концептуализма), стали естественными звеньями в последовательном развертывании автохарактеристик авангардной парадигмы второй половины XX века.

Заключение. Абсурд и природа изобразительности

Ход предыдущих рассуждений имел целью убедить читателя в том, что абсурд, а вернее — абсурдизм как художественный прием и тип организации материала, то есть поэтики, присущ авангарду, где он выступает в форме катахрестического (основанного на внутреннем противоречии) мышления. Но следует учитывать, что на первый план выдвигается фигура противоречия в связке со специфической метонимией, где часть представляет целое по негативному признаку (представляет не представляя, как в случае созерцания слепым). В поэтике авангарда слово превратилось в вещь, последовав за ставшей вещью картиной во всех ее составляющих — раме, носителе изображения (холсте и/или бумаге), красочных пигментах и пр. Авангардистская композиция отважно режет на части то, что со времен Ренессанса являло собой целостное «окно в мир»: в европейском кубизме и русском кубофутуризме этот мир, подобно расколотому зеркалу, отразился в каждом из его осколков. Но эти осколки — не просто части целого предмета, они оспаривают необходимость принадлежать целому, бунтуют против этого подчинения. И в этом неподчиненном подчинении — зерно абсурдизма живописи.

Но есть и другая проблема абсурда применительно к художественному изображению. Она относится к общей семиотической природе визуального знака, то есть его коммуникативной функции. Фотографическое изображение Р. Барт называл сообщением без кода [Barthes, 1961]. Художественное произведение или его репродукция в известной мере тоже являются сообщением без кода, коль скоро зритель с первого взгляда «считывает» его целиком аналогично тому, как он опознает предметы вне-художественной действительности. Однако далее включается механизм, направляющий это восприятие

в определенное русло в соответствии с «узнаванием» кода — стиля, эпохи, руки мастера и пр. Таким образом, изображение обладает парадоксальной двойственностью: независимо от степени «реальности» представленного художником, оно и принадлежит миру предметности, и лежит вне его. Этой двойственностью внутренняя противоречивость изображения как класса текстов, то есть системы означиваний, не ограничивается.

В изобразительном искусстве в большей мере, чем в литературе и музыке (как более абстрактных видах), типы отношения означающих к означаемым находятся между собой в тесной, почти амальгамированной связке. Так, иконические значения (по сходству/смежности с изображаемым предметом) напрямую соприкасаются с индексальными значениями (след руки мастера в живописи, подпись под композицией, сами материальные носители цвета). Иконические и индексальные знаки, в свою очередь, неотделимы от символических значений, переводящих изображение в план образности. Эта взаимопереходность означиваний есть острый спор материи и смыслов. Последние задают тип отношений между художественной практикой и внеположенной искусству реальностью. На уровне прагматики противоречия обнажают модальность произведения, передающую нарушенное ожидание зрителя. В игру включаются также и парадоксы человеческого зрения: с близкого расстояния возникает оптическое искажение «нормальной формы», воспринимаемое как ирония (на этом основаны гротеск и карикатура); замутненное зрение сеет туман и рождает чудовищ, вызывая страх; девиантное зрение со сдвинутого угла влечет за собой анаморфические изображения.

Значит ли все вышесказанное, что применительно к искусству можно говорить об абсурде без берегов, как когда-то говорилось о реализме? И да и нет. Очевидно, что бывают времена, когда общество позволяет энтропии, хаосу и подземным монстрам выползать на свет божий, и культура отчаянно пытается овладеть стихией, отразив ее в своем зазеркалье. Но очевидно и то, что исследовательская оптика — подобно возможностям самого человеческого зрения — фокусируясь на предмете исследования, способна вычленять фигуры из фона, отмечая характерные черты. Поэтому абсурд в живописи следует трактовать двояко — и как умозрительный конструкт аналитика, и как конструирующий субъектность последнего.

Список литературы:

- 1 Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. 444 с.
- 2 Дёринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // *Russian Literature*. 1980. Вып. VIII. С. 403–468.
- 3 Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. СПб.: Академический проект, 1995. 472 с.
- 4 Зенкин С.Н. Семиотика культуры: Учебное пособие. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2023. 176 с.
- 5 Злыднева Н.В. Об одном классе «апофатических» изображений // *Wiener Slavistischer Almanach*. 2014. Band 73: *Wie nicht sprechen...? Apophatik des Unsagbaren im (russischen) Kustdenken* / Hrg. A.A. Hansen-Löve, T. Reuther. Verlag Otto Sagner, 2015. S. 425–447.
- 6 Злыднева Н.В. Синестезия как меченый атом // Проблемы синестезии и поэтика авангарда: Сборник статей / Ред.-сост. Н.В. Злыднева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 39–56.
- 7 Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна // *Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. I: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 141–378.
- 8 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- 9 Маяковский В.В. А все-таки // *Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т.* Т. 1: 1912–1917 / Подгот. текста и прим. В.А. Катаняна. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 62.
- 10 Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и авт. предисл. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. 224 с.
- 11 Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 333 с.
- 12 Фуко М. Это не трубка / Пер. с фр. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999. 143 с.
- 13 Шкловский В.Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. 354 с.
- 14 Barthes R. *Le message photographique* // *Communications*. 1961. № 1. P. 127–138.
- 15 Dada Russo: *L'avanguardia fuori della Rivoluzione* / A cura di M. Marzaduri. Bologna: Il cavaliere azzuro, 1984. 258 p.

References:

- 1 *Absurd i vokrug: Sbornik statei* [Absurdity and Around: Collection of Articles], ed. O. Burenina. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2004. 444 s. (In Russian)
- 2 Döring-Smirnova I.R., Smirnov I.P. "Istoricheskii Avangard" s tochki zreniya ehvolutsii khudozhestvennykh sistem ["Historical Avant-Garde" from the View Point of Art Systems Evolution]. *Russian Literature*, 1980, issue VIII, pp. 403–468. (In Russian)
- 3 Jaccard J.-Ph. *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda* [Kharms and the End of Russian Avant-Garde], transl. from French. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1995. 472 s. (In Russian)
- 4 Zenkin S.N. *Semiotika kul'tury: Uchebnoe posobie* [Semiotics of Culture: Textbook]. Moscow, Izd. dom Vyshei shkoly ehkonomiki Publ., 2023. 176 s. (In Russian)
- 5 Zlydneva N.V. Ob odnom klasse "apofaticheskikh" izobrazhenii [On a Type of 'Apophatic' Image]. *Wiener Slawistischer Almanach*. 2014. Band 73: Wie nicht sprechen...? Apophatik des Unsagbaren im (russischen) Kunstdenken, hrg. A.A. Hansen-Löve, T. Reuther. Verlag Otto Sagner, 2015, s. 425–447. (In Russian)
- 6 Zlydneva N.V. Sinesteziya kak mechenyi atom [Synesthesia as a Labeled Atom]. *Problemy sinestezii i poehtika avangarda: Sbornik statei* [Problems of Synesthesia and the Poetics of the Avant-Garde: Collection of Articles], ed., comp. N.V. Zlydneva. Moscow, Gosudarstvennyi institut inskusstvoznaniya Publ., 2020, pp. 39–56. (In Russian)
- 7 Ivanov Vyach.Vs. Eshetika Eisenshteina [Aesthetics of Eisenstein]. Ivanov Vyach.Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. Vol. I: Znakovye sistemy. Kino. Poehtika [Sign Systems. Cinema. Poetics]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1995, pp. 141–378. (In Russian)
- 8 Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 s. (In Russian)
- 9 Mayakovsky V.V. A vse taki [And Yet]. Mayakovsky V.V. *Polnoe sobranie sochinenii: V 13 t.* [Complete Works: In 13 vols.]. Vol 1: 1912–1917, text's prep., notes V.A. Katanyan. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1955, p. 62. (In Russian)
- 10 *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Lexicon of Terms of Moscow Conceptualism], comp., preface A. Monastyrsky. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 224 p. (In Russian)
- 11 Tokarev D.V. *Kurs na khudshee: Absurd kak kategoriya teksta u D. Kharmsa i S. Bekketa* [Heading to the Worst: Absurd as a Text Category in D. Kharms and S. Bekket]. Moscow, Novoe literaturnoe obozreniye Publ., 2002. 333 p. (In Russian)
- 12 Foucault M. *Ehto ne trubka* [This Is Not a Pipe], transl. from French I. Kulik. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 1999. 143 p. (In Russian)
- 13 Shklovsky V.B. *Energiya zabluzhdeniya. Kniga o syuzhete* [Energy of Delusion: Book about a Plot]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1981. 354 p. (In Russian)
- 14 Barthes R. Le message photographique. *Communications*, 1961, no. 1, pp. 127–138.
- 15 *Dada Russo: L'avanguardia fuori della Rivoluzione*, a cura di M. Marzaduri. Bologna, Il cavaliere azzuro, 1984. 258 p.