

Ю. А. Лень

(Минск, Белорусский государственный университет)

МОДЕРНИСТСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАТЕГОРИИ АБСУРДА

Проблема потери и обретения смысла является центральной в культуре первой половины XX в. Это, во-первых, связано с таким явлением, как «Jahrhundertwende», т. е. рубеж веков, поворот столетий, имеющий место на стыке эпох и время от времени повторяющийся. Для него свойственны: переосмысление предшествующего исторического опыта, переоценка прежних ценностей, выработка новых социокультурных парадигм. Рубеж XIX–XX вв. не стал исключением: тенденции к отказу от традиций, обесценивание смыслов, кризисное мышление декадентствующей культуры – типичные признаки рубежа эпох. Однако кризис преодолевался слишком долго, выражением чего в художественной культуре стало модернистское искусство. Под модернизмом в данной работе мы будем понимать новый тип художественного кодирования, который заявил о себе в первой половине XX в. и включал модернистское и авангардистское искусство, а также философию этого периода. Появление модернизма в некотором роде оказалось закономерным: «... *стремительные изменения пластического языка – не столько дерзкий эксперимент, сколько исторически обусловленная, естественная реакция на новые реалии XX в.*» [1, с. 11].

Категория абсурда является во многом знаковой в искусстве и философии XX в. Это связано с кризисом новоевропейского рационализма, приведшего к кардинальной переоценке ценностей и

пересмотру картины мира. Кризис рационализма, однако, не означает, с нашей точки зрения, отказ от его принципов. Мы придерживаемся мнения, что искусство модернизма является генетически связанным с эпохой модерна, что обуславливает его рациональную направленность. Внимание к проблемам иррационального, его осмысления в художественных произведениях, философских текстах имеет, на наш взгляд, рационалистический характер. В связи с этим категория абсурда носит негативные коннотации в модернистской философии и искусстве. Это восходит еще к античному пониманию абсурда как категории, воплощающей отрицательные свойства мира: хаос, бессмыслицу, безумие. Если быть точнее, то в Античности эти признаки характеризовали небытие, т. е. то, что неправильно или не существует. С нашей точки зрения, искусство модернизма выразило все три негативных значения категории абсурда. Исходя из этого, мы условно выделяем три способа создания эффекта абсурдности в модернистском искусстве:

1. Логический. Выражается в нарушении правил организации отдельных элементов, описывающих Бытие. Нарушение грамматики, синтаксиса, логики изображения.

2. Гносеологический. Заключается в невозможности понять и осознать действительность.

3. Онто-телеологический. Отражает кризис ценностей и смыслов новоевропейской культуры.

Логический абсурд

В первом случае смысл представляется синонимом значения и выполняет, с одной стороны, коммуникативную функцию, с другой, мироописательную. Но с помощью языка мы не только описываем мир, мы его также конструируем, поскольку в нашем сознании мир – это наше представление о нем. Язык, его структура определяют в значительной степени наш образ мира. Бессмысленность речи тождественна бессмысленности бытия, описанного ею. Нарушение грамматических связей (семантическое и синтаксическое) – это одновременно и онтологическая деконструкция. Вследствие этого нарушаются коммуникативная и описательная функции языка. Данная тенденция ярко выразилась в поэзии и драматургии ОБЭРИУтов, в частности, А.И. Введенского. В его произведениях эффект бессмыслицы может порождаться нарушением грамматической правильности (например, категории переходности): «Лежите меня» («Елка у Ивановых»). Роль порождающей матрицы бессмыслицы может играть также рифма. «Реплика образует рифмованные строки и представляет пример сведения осмысленного текста до абсурда через ступени, оформленные в плане выражения, в данном

случае с помощью повтора (с изменением значения повторяемого а еще), синтаксиса и рифмы» [2, с. 55]. Зачастую с этой же целью используются обесмысливающие эллипсы [2, с. 98]. Доведение до абсурда может также осуществляться за счет игры значениями: мгновенный переход от переносного метафорического значения к прямому создает семантическую бессмыслицу и в то же время нарушает коммуникативную функцию языка. Например, когда вслед за решением лишить человека голоса (права голоса), человек действительно лишается физической возможности говорить.

Важна для модернизма идея о бессмысленности слов как таковых, исходя из их бесполезности для понимания мира. А. И. Введенский писал: *«Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени»* [3, с. 275]. Та же мысль выражается в «Манифесте к первому вечеру дадаистов в Цюрихе». Ее автор, Х. Балль, призывает отказываться от слов. В этом – отказ от фоноцентризма, от логоцентризма, от преемственности культуры – отказ от прошлого. Это призыв творить жизнь и слова здесь и сейчас, это призыв вообще отказаться от слов. Начав с желания нарушить связи (т. е. синтаксис) дада-поэт отказывается от чужих слов, затем звуков, дойдя до абсолютного нигилизма и аннигиляции смысла. *«Все дело в связях, в том, чтобы их вначале слегка нарушить. Я не хочу слов, которые изобретены другими. Все слова изобретены другими. Я хочу совершать собственные безумные поступки, хочу иметь для этого соответствующие гласные и согласные... Я просто воспроизвожу звуки... Стих – это повод по возможности обойтись без слов и языка... Я хочу владеть словом в тот момент, когда оно исчезает и когда оно начинается. У каждого дела свое слово; здесь слово стало делом... Слово, слово, вся боль сосредоточилась в нем, слово, господи, – общественная проблема первостепенной важности»* [цит. по: 4, с. 160].

Для дадаистической поэзии характерны такие приемы, как синхронизация, повтор, прием «должного» узнавания, отрицательный параллелизм, тавтология, алогизмы, сдвиги смысла, заумь. Добавим, что дадаисты также пытались создать и новую фактуру звучания стиха, и новую орфографию.

Отказ от смысла, от какой-либо семантики проявляется не только в литературе. Например, объекты М. Дюшана зачастую имели довольно абсурдные названия: клетка птицы с куском сахара называлась «Почему я не чихаю?», а лопата – «Продолжение обрубленных рук» [4, с. 162].

Абстрактное искусство дало пример логического абсурда. Нефигуративная живопись нарушала «грамматику» так же, как

поэты-абсурдисты. Как поэты зауми сводили язык до слогов, отдельных звуков, из которых потом творили новые слова, новый язык, новое искусство, так Малевич, Кандинский взяли у классического искусства простейшие составляющие элементы: линию, точку, геометрическую фигуру. Из этих «живописных» звуков они создавали произведения, которые описывали, а вернее, стремились создавать иной мир. Как считает В.С. Турчин, абстрактное искусство представляет собой синтаксическое поле при полной деструкции семантики [4, с. 125]. Однако не следует объяснять эту тенденцию только лишь стремлением к художественному эксперименту. Е. К. Сидорина отмечает, что *«он [Малевич] потому отрицал изобразительность, что хотел видеть художника в ином качестве... Установка эта была внутренне противоречивой [“абсурдной”]. Она как бы стягивала к одной точке, сталкивала, обостряла противопоставленность, изображенное и преобразованное, беспредметное и предметное начала творчества... 1. Идея творчества, преобразующего хаос в космос; 2. Идея творчества как создания целого из множества частей, элементов; 3. Творчество как формообразующее начало»* [5, с. 34–35].

В модернистской музыке можно проследить схожие тенденции. Композиторы-авангардисты, например, А. Шёнберг, И. Стравинский, представители новой Венской школы отказываются от устоявшейся, ставшей классической (а значит, нормативной) тональной системы, системы двух ладов, традиционных правил построения музыкальных фрагментов и произведения в целом. Они ввели двенадцатитоновую технику (взамен классических семи тонов), «отменили» тональность, а также изменили понимание длительности как основного содержания музыкального произведения. *«В немецкой музыке, начиная с Бетховена, произведение строилось по принципу выражения метафизического содержания, иначе говоря, смысл выражаемого – гораздо глубже и больше, чем то, что номинально вмещает в себя звукоинтонационная фигура, которая в то же самое время реализуется как печать субъективной мысли»* [6, с. 9]. Изменение музыкальной «грамматики», однако, не означает аннигиляции смысла музыкального произведения. Скорее, это ведет к его предельному обобщению, к абстракции. Музыкальное время в музыке Стравинского и Шёнберга обретает новую реальность: оно выражается не в горизонтальном плане, но в вертикальном, таким образом, оно становится более концентрированным. Происходит *«концептуальная интенсификация времени произведения. Причем, это было вовсе не коренное его изменение, но усугубление того, к чему стремилась австро-немецкая музыка на протяжении всей своей истории. А именно: к предельному обоб-*

щению смысла, его абстрактности» [6, с. 12]. В каком-то смысле это неслышимая, а порой лишь видимая музыка. Это лишает ее фоноцентричности и делает абсурдной в самом древнем значении этого слова, восходящего к греческому слову, обозначающему глухоту (неслышимость), неблагозвучие. Поэтому додекафоническая музыка «абсурдна» с традиционной точки зрения.

Гносеологический абсурд

Второй способ создания эффекта абсурдности, с нашей точки зрения, связан с представлением о мире, его упорядоченности, и вследствие этого, понятности. В художественной форме это выражается в создании ирреального, фантастического мира, в котором нарушены привычные для нас логические, причинно-следственные связи; предметы находятся в неадекватных отношениях, как и люди. Это кафкианский мир, похожий на дурной сон. В романе «Процесс», например, он принимает форму страшной бюрократической машины, которая работает по ведомому лишь ей закону. В сюрреалистическом романе А. Бретона «Надя» присутствуют парадоксальные, порой абсурдные образы. Например, главной героине, сумасшедшей Надежде, в видениях является рука, горящая в воде.

Сюрреализм в живописи наиболее близок к абсурдистской литературе. Бретон, «отец сюрреализма», взял на вооружение концепцию пансексуализма и бессознательного З. Фрейда, соединив ее с символистской идеей непостижимости мира. В сюрреализме обнаруживается абсурдность ассоциаций, художественных связей. Сюрреализм действовал в рамках предметного искусства, однако это не означает, что он продолжал традиции классики. Сюрреалисты отказывались от клиширования образов, стремились взрывать любые стереотипы. Художники создавали неожиданные, парадоксальные образы, используя так называемый принцип «удвоения»: человек-руина, человек-шкаф, слон-насекомое и т. п. Одни формы перетекали в другие в свободных ассоциациях. «Не менее характерен «принцип натуралистической пермутации», т. е. соединения в одном изобразительном объекте разнородных элементов, как живых, так и взятых из мира техники и мертвой природы» [4, с. 191]. В картинах Дали «Раскрашенные удовольствия» и «Мрачная игра» мы обнаруживаем элементы фарса, взаимопроникновения реального и сущего, иронию, гротеск [4, с. 203]. Дали наиболее ярко и наглядно выразил суть сюрреализма. Он на практике использовал метод, введенный Бретоном, – психический автоматизм, обогатив его своим собственным – «параноико-критическим». Будучи лично знакомым с З. Фрейдом, Дали воплотил психоаналитические

приемы на своих полотнах. Он стремился изобразить мир бессознательного, этот «ящик Пандоры» человеческой психики. Его картины полны странных, фантазмагорических образов, парадоксально переплетающихся, создающих атмосферу абсурдного мира. Создается впечатление, что это мир, не поддающийся пониманию и объяснению.

Экспрессионизм также создавал образы на грани безумия. Живописцы сталкивали яркие краски, писали людей ядовитыми цветами. Как отмечает В. С. Турчин, «они – талантливые организаторы напряженных форм. Их творчество – «комбинаторика «обломков» старого языка и новых, авангардных изобразительных элементов» [4, с. 78]. Это особенно заметно в картинах Мейднера «Я и город», «На баррикадах». Бекман создавал в своих картинах особые живописные спектакли, смысл которых сложно до конца прояснить.

В творчестве М. Эрнста также наблюдаются тенденции, свойственные сюрреализму. В его произведениях часто присутствуют иррациональные образы, фрагменты сновидений, абсурдные на первый взгляд комбинации изобразительных элементов. Художник использует также технику коллажа, с помощью которой затейливо соединяет вырезки из старых газет и журналов. «Слон Салеб» Макса Эрнста – фантастическое видение в пустыне, некий кувшин времен древних ацтеков и одновременно одушевленный механизм.

Деятели дада самым своим существованием, способом бытия демонстрировали «непонимание» (неприятие) окружающего мира: они не разделяли искусство и жизнь, вели себя как дети, еще не знающие правил; нарушая законы общества, они отрицали их существование. В дадаистском манифесте 1918 г., объясняя, что такое дада, Р. Гюльзенбек пишет: «Слово «дада» символизирует примитивнейшее отношение к окружающей действительности, вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность. Жизнь предстает как одновременная путаница шорохов, красок, ритмов духовной жизни... Дадаизм не противостоит эстетически жизни, но рвет на части все понятия этики, культуры и внутренней жизни, являющейся лишь одеждой для слабых мышц» [цит. по: 4, с. 153].

С одной стороны, такие произведения искусства не имели прямых корреляций с «реальным» миром, с историческими событиями, свидетелями которых были их авторы. С другой же, они были призваны отобразить дух времени, его атмосферу. Не изображая действительность, они выражали реакцию человека на нее.

Онто-телеологический абсурд

Третий способ создания эффекта абсурдного связан с экзистенциальной проблематикой, вопросами смысла человеческой жизни в рамках конечного и во многом детерминированного существования – экзистенции. Литература экзистенциализма создала образы героев, объятых иррациональным страхом, тотальным отчаянием и апатией, вызванных потерявшим смысл и упорядоченность мироощущением. Например, герой повести А. Камю «Посторонний» Мерсо – посторонний в своем судебном процессе. Его жизнь – цепь случайных событий, причины которых находятся вне его воли и сознания. Это создает впечатление обсессии – психологического состояния, выражающегося в ощущении вынужденности мыслей, действий и чувств. В иных случаях, например, Калигула из одноименной пьесы А. Камю, напротив, не видит смысла в жизни, ограниченной смертью, не принимает мира, который вынуждает его жить по «чужим» законам. Таким образом, создается эффект абсурдности человеческой жизни, тщеты его надежд и иллюзорности свободы.

Экзистенциализм оказал определенное влияние на сюрреализм. Например, Джакометти создавал свои произведения под впечатлением от экзистенциализма Ж.-П. Сартра. «Его тонкие фигурки, напоминающие сухие ветви деревьев, мелькают, как тени, и свидетельствуют, что мир полон боли и жизнь хрупка» [4, с. 194].

Для авангардистских течений модернизма характерно слияние жизни и искусства, художественных практик и экзистенциального выбора. В частности, дадаисты и сюрреалисты строили свою жизнь по законам (ими же придуманным) искусства, поэзии. Сюрреалисты мечтали о том, чтобы все люди стали «сюрреалистами» и своей жизнью доказывали возможность этого. Самоубийство было предметом рассуждений в журнальных публикациях сюрреалистов. Бретон рассматривал его как «высший сюрреалистический акт», отражающий «интегральный пессимизм» [4, с. 194]. Для многих из них это были не просто красивые и ужасные слова. Покончили с собой Ж. Ваше, Ж. Риго, Р. Кревель, А. Горки, О. Домингуэз, Ф. Паален, К. Зелигман. Как полагает А.К. Якимович, *«радикальные экстремисты искусств отказались от смыслов и ценностей общества... их целью были ... либо антиценности (негативные стратегии), либо «иноценности» (дистанцированные от человеческих норм и ценностей артистические стратегии)»* [7, с. 19].

Практика дада тоже была конгломератом жизни и искусства. Их способ мыслить, образ мысли был реакцией на кризис науки и искусства, философии и политики. Их скандалы и дебоши вкуче с абсурдными выступлениями и бессмысленными на первый взгляд

акциями, поэзией и живописью лишь выражали смятение и отчаяние человека, очутившегося в этом мире. «Дадаисты полагают, что не они приводят мир к абсурду, но он уже подошел к нему, что видно на примере Первой мировой войны, полностью деморализовавшей интеллигенцию; в человеческой бойне попрано все» [4, с. 153]. «Глава» дадистов Т. Тцара считал, что норм, которые они якобы нарушают, не существует; что любое утверждение становится своей противоположностью как раз в момент его произнесения.

Онто-телеологический абсурд проявляет себя как выражение кризиса ценностей европейского общества. На наш взгляд, модернизм не отрицает старые ценности. Напротив, он утверждает своей деятельностью гуманистические ценности. Модернистское искусство выступает против политической демагогии и утраты этих ценностей на деле: ценности жизни, красоты, смысла.

Литература

1. *Герман, М. Ю.* Модернизм: искусство первой половины XX в. / М. Ю. Герман. М., 2007.
2. *Мейлах, М. Б.* Предисловие / М. Б. Мейлах // Введенский А. И. Полное собрание сочинений. М., 1993. Т. 2.
3. *Введенский, А. И.* Полное собрание сочинений / А. И. Введенский. М., 1993. Т. 2.
4. *Турчин, В. С.* По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. М., 1990.
5. *Сидорина, Е. К.* Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда / Е. К. Сидорина. М., 1994.
6. *Чухрукидзе, К.* Интродукция / К. Чухрукидзе // Т. Адорно. Философия новой музыки. М., 2001.
7. *Якимович, А. К.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990 / А. К. Якимович. М., 2009.