

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории западноевропейского искусства, доцент

Председатель ГАК,
профессор

_____ /ДМИТРИЕВА А.А./

_____ /КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

***ИСКУССТВО ДАДАИЗМА В ГЕРМАНИИ В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ
АВАНГАРДА***

по направлению 035400 – История искусств
профиль истории западноевропейского искусства

Рецензент:

Хранитель фонда
изоматериалов СПбГБУК
«Музей Анны Ахматовой в Фонтанном
доме»
Бобкова Светлана Александровна
_____ (подпись)

Выполнила:

студентка 4 курса
очной формы обучения
по направлению бакалавриата
Колечкова Анастасия Дмитриевна
_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию

«_____» _____ 2016 г.

Секретарь комиссии:

_____ (подпись)

Научный руководитель:

д.филос. н., к. иск., доцент,
профессор кафедры истории
западноевропейского искусства
Института истории СПбГУ,
Рыков Анатолий Владимирович
_____ (подпись)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Историография.....	7
Глава 1. Общая теория авангарда	
1.1. Западноевропейские исследования	18
1.2. Отечественные исследования.....	27
Глава 2. Теории дадаизма	
2.1. Цюрихский дадаизм.....	33
2.2. Берлинский дадаизм.....	41
Глава 3. Практика немецкого дадаизма	
3.1. Фотомонтаж Джона Хартфилда.....	49
3.2. Коллаж Ханны Хёх.....	63
Заключение.....	72
Список используемой литературы.....	75
Список иллюстраций.....	78
Иллюстрации.....	79

ВВЕДЕНИЕ

XX век – век становления неклассической философии, науки, искусства. Это время ознаменовано множеством инноваций в области художественного творчества. Появление и бурное развитие принципиально новых художественных форм выявили высочайший потенциал искусства. Произошло расширение его видового, жанрового, стилевого разнообразия. Изменились не только границы художественности, но и само понятие произведения искусства. Их смысловое наполнение и интерпретация стала одной из актуальнейших проблем искусствознания. В связи с этим переосмыслению подвергается и сама наука об искусстве: ее методы, функции, задачи и даже сам предмет.

В первой половине XX века единые представления о достоверном и истинном рушились, а субъективность в искусстве постепенно становилась всё более неизбежной данностью. В контексте этих кризисных для теории искусства условий начали возникать многочисленные искусствоведческие и эстетические концепции, направленные на разработку внутренних проблем и поиски комплексных универсальных подходов к анализу искусства. Широкое распространение получают теоретические работы, посвященные авангарду. В настоящее время вопросы соотношения искусства и жизни, границ художественного творчества, самоопределения всё так же актуальны. Потребность исследования современных процессов культуры ведет за собой необходимость изучения того этапа, который называют модернизмом или авангардом.

Авангард – совокупность новаторских, экспериментальных направлений первой половины XX века, таких как кубизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, конструктивизм. Одним из наиболее бунтарских, скандальных течений авангарда, культивировавшим пафос разрушения старого, является дадаизм. Движение дада породило большое количество новых подходов в понимании искусства, оказало влияние на другие направления модернизма и постмодернизма.

Проблематика современного искусства не представляется возможной без изучения авангарда в целом и дадаизма в частности. История изучения авангардных движений относительно молода. Только во второй половине XX века начинают появляться крупные теоретики, чьи труды до сих пор остаются ведущими. Поле исследования проблематики авангарда на сегодняшний день также широко. Дадаизм, как самое радикальное проявление авангарда, безусловно, значим в понимании всего искусства XX века и века нынешнего.

Исследования по истории дадаизма отдают предпочтение самому общему взгляду на внутренние процессы. В отечественной историографии проблематика дадаизма мало изучена. Наиболее обширны исследования касаются вопросов швейцарского, американского и французского дадаизма. Однако не менее значимым является дада в Германии, которое имело свои специфические особенности. Редким является рассмотрение особенностей немецкого дадаизма с точки зрения эстетики авангарда в целом.

Цель работы - выявить концепцию искусства дадаизма Германии в контексте общей теории западного авангардизма.

Для достижения цели необходимо решить следующие *задачи*:

1. провести анализ источников, посвященных исследованию дадаизма в целом и немецкого дадаизма в частности;
2. изучить теоретические работы по авангарду;
3. ознакомиться с теоретическими концепциями дадаистов;
4. на основе общей теории авангарда и дадаизма проанализировать творчество немецких дадаистов;
5. вывести закономерности развития немецкого дадаизма и его роль в общей картине авангарда.

Предметом исследования является творчество немецких дадаистов как цельный и самостоятельный эстетический феномен в культуре авангарда. Особым предметом исследования становится генезис дадаизма, процесс его развития и окончательного формирования, а также комплекс

идейно-мировоззренческих установок, обрамляющий это художественное направление.

Объект исследования – программные выступления и манифесты лидеров немецкого и швейцарского дадаизма Хуго Балля, Тристана Тцара, Рауля Хаусмана, Рихарда Хююльзенбека, отражающие теоретические аспекты движения; художественные произведения берлинских дадаистов Джона Хартфилда и Ханны Хёх.

Хронологические рамки исследования. В работе предполагается рассматривать, прежде всего, первую треть XX века, так как в дальнейшем можно говорить о переходе авангарда в модернизм и постмодернизм, о продолжении тенденций, намеченных в авангарде, но в более слабом варианте. Траектория движения немецкого дадаизма датируется 1918-1923 годами, а творчество рассматриваемых художников изучается в совокупности, выходя за рамки дада.

Географические рамки исследования соответствуют территории Германии. Немецкий дадаизм является самостоятельным направлением внутри общего движения дада в мире. Несколько иные предпосылки возникновения, особая политическая ситуация, отразившаяся на идеях, специфические методы борьбы позволяют выделить эту страну в самостоятельный регион исследования. Отдельно стоит рассматривать Берлин, как центр политического дадаизма. В рамках исследования также будут упоминаться и частично рассматриваться швейцарский, американский и французский дадаизмы в целях сравнения и ознакомления с общей картиной движения.

Методология работы носит комплексный характер и предполагает единство трёх исследовательских установок. Культурно-исторический метод используется для изучения исторического процесса становления авангарда и дадаизма как культурного феномен. Философско-антропологический подход позволяет рассмотреть особенности познания и самопознания, присущие художникам-авангардистам. Художественно-

эстетический метод предполагает анализ художественных произведений и постижение их образной природы. Совокупность этих методов делает возможным исследовать конкретные культурные феномены с привлечением мировоззренческих концепций для воссоздания духовного и культурного контекста эпохи.

Источниками для написания работы являются теоретические труды о проблемах авангарда; литература, посвященная истории и теории дадаизма; документы и письменные свидетельства дадаистов и их современников; монографии о творчестве конкретных художников.

Структура дипломной работы обусловлена целью и задачами настоящей работы и состоит из введения, историографического обзора, трёх глав, заключения, списка использованных источников и иллюстраций, приложения.

ИСТОРИОГРАФИЯ

Для раскрытия проблемы данной работы, прежде всего, важными являются общие труды по теории и истории дадаизма. На начальной стадии изучения представление о том, что такое дада, было весьма расплывчатым. Интерпретация содержания этого феномена не поддавалась традиционным методам исследования. Новая художественная этика, отсутствие единых формальных признаков, нарочитый эпатаж, отсутствие какого-либо смысла на первый взгляд – всё это делает дадаизм противоречивым и сложным явлением. Многие исследователи описывали дада как переходную стадию искусства.

Первая попытка историзации дадаизма как самостоятельного направления искусства была сделана одним из участников швейцарского и немецкого дада – Ричардом Хюльзенбеком ещё в 1920 г. в книге «En Avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus» («В начале Дада. История дадаизма»)¹. Хюльзенбек также является автором следующих работ: «Dada Almanach» («Альманах Дада»)², «Dada siegt» («Дада побеждает»)³, «Манифест 1918 года»⁴. Дневники и манифесты Хуго Балля, Рауля Хаусмана и других дадаистов – свидетельства эстетических, моральных и философских источников течения. Они будут подробнее рассмотрены во второй главе, посвященной теории дадаизма.

Среди общих трудов по дадаизму стоит отметить книгу «Дада. Искусство и Антиискусство» немецкого художника-авангардиста, активного участника движения Ханса Рихтера. Он повествует о месте и времени возникновения дада в Америке, Швейцарии, Германии и Франции, приводит свидетельства различных выставок, отрывки манифестов, анализирует произведения, говорит о причинах окончания

¹ *Huelsenbeck R.* En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus. Hannover-Leipzig. 1920. Reprint Hamburg 1984. S. 48.

² *Хюльзенбек Р.* Альманах Дада. М., 2000. С.206.

³ *Huelsenbeck R.* Dada siegt. Berlin, 1920. S.43

⁴ Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года // Крещатик. – 2012. – №3.

течения и вытекающих из этого последствиях, проявившихся в постмодернизме. Его исследование стало одним из самых фундаментальных для всей последующей литературы о дадаизме.

Главной идеей дадаизма, по Рихтеру, был синтез искусств. Художественные выставки связывались с прочими видами представлений, танцами, чтениями литературы, стихосложениями, импровизациями. Искусство рассматривалось как возможность критики времени и правдивого восприятия действительности. Автор книги утверждает, что дадаизм был антипрограммным, провозглашающим абсолютную свободу в форме и выражении. Все функционирующие художественные принципы оказались непригодными. Свобода от правил стала превосходным стимулом к созданию нового. Революционные изменения претерпел новый тип художественного произведения – фотомонтаж. Немецкие дадаисты внесли большой вклад в развитие монтажной фотографии, приспособив её лучшие качества для передачи своих идей⁵.

Ханс Рихтер акцентирует внимание на более бунтарском характере берлинского дадаизма в отличие от швейцарского, американского и французского. Безуспешность революции, четырехлетняя бессмысленная война, высокий уровень смертности и безработица – всё это создавало революционную атмосферу немецкой столицы. Эти обстоятельства обусловили острую политическую направленность берлинского дада. Большой популярностью пользовались левые газеты среди молодых художников. Многие дадаисты были членами партий⁶.

Среди берлинских новшеств автор отдельно пишет о фотомонтаже. В данной технике творили многие берлинские дадаисты. Спорным является вопрос о его первооткрывателе. Таковыми себя считали Рауль Хасуман, Георг Гросс, Джон Хартфилд. В пользу каждого приводится своя история создания. В основном, все исследователи сходятся на том, что фотомонтаж

⁵ Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014. С. 56-59.

⁶ Там же. С.141-149.

был «народным изобретением». Абсолютно очевидно, что это открытие побудило развить совершенную технику фоторабот Джона Хартфилда, которая сильно выделялась среди прочих. Именно Хартфилд получил звание фотомонтажера в берлинском Клубе Дада.⁷

Дадаизм относит к философской категории немецкий философ Петер Слотердайк. В своей статье «Дадаистская хаотология. Семантические цинизмы» он называет дада первым неокинизмом XX века. «Его атака направлена на всё, что принимает себя всерьез, будь то в сфере культуры и искусств или в сфере политической и буржуазной жизни. Ничто другое в нашем столетии не поражало с такой злостью, как беглый дадаистский огонь по нему. Дада по сути своей не течение в искусстве и не течение в антиискусстве, а радикальная «философская акция». Здесь впервые проявляется почерк кинического модерна: сказать «да» действительности как действительности, чтобы оказаться в состоянии нанести пощечину всему, что является всего лишь «прекраснодушным мышлением»⁸. «Дада» стремится, по мнению философа, существовать в атмосфере хаоса, соответствовать своему времени, то есть «экзистенциальному авангарду».⁹

Часто дадаизм рассматривается параллельно с сюрреализмом. Дэвид Хопкинс проводит сравнительный анализ двух этих направлений: перечисляет их сходства и различия, раскрывает проблематику каждого по отдельности. Центральной концепцией его исследования являются проблемы антихудожественности и вопросы эстетики на примере дадаистской поэзии, коллажа и фотомонтажа. Хопкинс приходит к выводу, что дада стремилось к синтезу общественно-политического радикализма и художественных реформ. «Задача художника – выйти за пределы эстетического удовольствия и влиять на жизнь людей, заставив их видеть и

⁷ Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014. С.157-161.

⁸ Слотердайк П. Дадаистская хаотология Семантические цинизмы. // Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001. С. 433.

⁹ Там же. С. 436.

чувствовать мир по-новому».¹⁰ Исследователь пишет о стратегиях рекламы, которыми пользовались дадаисты. В контексте рассмотрения немецкого дадаизма также отмечается оригинальность техники фотомонтажа, анализируется творчество Джона Хартфилда. Фотомонтаж, по его мнению, стал выдающимся изобразительным нововведением берлинцев. Соединение несовместимых фрагментарных кусочков изображений символизировало «разрез ткани социальной реальности»¹¹.

В отечественной историографии проблематика дадаизма изучена относительно мало. Владимир Седельник, один из немногих русских исследователей дадаизма, передал всю сложность феномена. Он разделяет понятия «дада» и «дадаизм». По его мнению, дада – особое явление, которое как энергия протеста проявляется в различные исторические периоды. Дадаизм же – конкретное художественное направление с точной хронологией. Седельник много внимания уделяет вопросу литературно-художественных источников движения, каковыми он считает теории Ницше и Фрейда, христианскую мистику, русский анархизм и отчасти коммунизм. Своеобразие жанровых форм исследователь объясняет методом случайности, ненамеренным соединением контрастных элементов. К основным художественно-эстетическим принципам дадаизма он относит независимость, протест и презентизм¹².

Немецкому и швейцарскому дадаизму посвящена книга «Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне», выпущенная под редакторством Клауса Шумана. Она предоставляет возможность ознакомиться с течением непосредственно на основе первоисточников, так как включает в себя многочисленные статьи, личные дневники, заявления, манифесты, доклады участников дадаизма.

¹⁰ Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. М., 2009. С.15.

¹¹ Там же. С.111.

¹² Седельник В. Дадаизм и дадаисты. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty5.html> (дата обращения: 17.04.2016).

Клаус Шуман отмечает особую активность дадаизма именно в Германии, так как проигрыш страны в Первой мировой войне сильно повлиял на духовную жизнь. Программа дадаизма рассматривается как «открытая, непримиримая борьба с буржуазным искусством»¹³. Поднимается вопрос преемственности экспрессионизма и дадаизма, однако в то же время приводятся принципиальные разногласия, говорящие о борьбе двух направлений. Дадаисты были свободны от иллюзий экспрессионизма, они преследовали иные цели, так как отождествляли действительность и искусство. Тем самым дадаизм шагнул вперёд эстетизма 19 века, который отгораживал искусство от действительности¹⁴.

Работы русского искусствоведа Екатерины Андреевой посвящены проблемам искусства XX и XXI вв. Современное искусство, по мнению исследователя, начинается с нового отношения к вещам. И происходит это на Всемирных выставках XIX века, когда вещь экспонируется наравне с произведениями искусства. Заслуга авангардистов в том, что вещь становится самоценным эстетическим объектом. Цель появления «Фонтана» Марселя Дюшана – провокация общества, публичная критика сферы художественного творчества. «В эпоху модернизма главная функция искусства отождествляется с критикой эстетического суждения, искусство прирастает за счет таких произведений, которые сообщают новую силу форме философского вопроса о сути творчества»¹⁵. Авангард поднимает вопросы искусства и не-искусства. Внедрение вещи в искусство расширяет художественные средства.

В рамках исследования большое внимание уделяется литературе о конкретных художниках. Исключительно иностранные источники повествуют о творчестве Ханны Хёх. Книга «*Aller Anfang ist DADA*», выпущенная под редакцией Ральфа Бурмайстера, включает ключевые

¹³ Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С.5.

¹⁴ Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С.8.

¹⁵ Андреева Е. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб, 2011. С.199.

работы всех творческих периодов художницы. Подробно рассматривается фотомонтаж, как главный путь дадаистки к беспрепятственной свободе в жизни и в искусстве. В книге говорится о специфических методах, используемых Хёх при создании своих коллажей¹⁶.

Одной из самых известных исследователей творчества Ханны Хёх является Мод Лавин. В своей книге «Cut with the kitchen knife. The Weimar photomontages of Hannah Höch» («Разрез кухонным ножом. Веймарские фотомонтажи Ханны Хёх») она проводит связь между производством авангардного фотомонтажа и переломным периодом в ежедневной жизни Веймарской Германии на примере творчества художницы. Монтаж рассматривается в двух значениях: как одинокое изображение из сопоставленных фрагментов (как, например, фотомонтажи Джона Хартфилда) и как организованная система разных вырезок, взятых из прессы, изображающих различные явления современной действительности¹⁷. Ханна Хёх приняла участие во всех крупных выставках дадаистов. Её ранние работы оцениваются именно как дадаистские. Однако она выделялась среди своих коллег-художников заинтересованностью в аллегорическом развитии фотомонтажа, демонстрирующего проблемы общества, особенно гендерной роли современной женщины в Веймарской Германии¹⁸.

Творчество Джона Хартфилда, ещё одного крупнейшего представителя фотомонтажа, изначально было не популярно среди историков искусства. Причина в нестандартности и новизне его средств, под которые не подходили традиционные художественные методики. Одним из первых, кто писал о Хартфилде, был его брат, писатель, представитель берлинского дадаизма Виланд Херцфельде. Его книга стала основным источником информации для будущих исследователей.

¹⁶ *Burmeister R.* Aller Anfang ist Dada. Bonn, 2007.

¹⁷ *Lavin M.* Cut with the kitchen knife. The Weimar photomontages of Hannah Höch New Haven. London, 1993. P. 9.

¹⁸ *Ibid.* P. 16.

Предшественником фотомонтажа Херцфельде определяет коллаж титульной страницы каталога «Первой интернациональной дада ярмарки», созданный Хартфилдом. Коллаж имел очень мало деталей, связанных с фотографией. Осознанное служение политической агитации с помощью фотографии началось у него с работы в журнале «Jedermann sein eigener Fussball» («Каждый имеет свой собственный мяч»).¹⁹ Херцфельде приводит слова критика искусства Альфреда Дуруса, которые стали широко распространенным мнением о творчестве его брата: «В его политическом искусстве объединяются страсть и политическое остроумие решительного революционера и оригинальность с грандиозностью гениального художника. Оно соединяет политическую актуальность и художественное увековечивание с истинной организацией эпохи. Это произведения, которые и в позднее время не потеряют своей актуальности».²⁰

Одним из первых исследований о фотомонтаже Хартфилда стала книга Бодо Уше «John Heartfield und die Kunst der Fotomontage» («Джон Хартфилд и искусство фотомонтажа»). Беглый биографический обзор приводит к изучению специфики фотомонтажа. Приводятся причины его возникновения, выраженные самим Хартфилдом. В военное время очень строгой была почтовая цензура. Чтобы обойти её, солдаты наклеивали на открытки вырезки из журналов и газет. Этот пример показывает возможности фотомонтажа как простого и доступного массам средства.²¹ Бодо Уше характеризует его работы, пишет о методах и материале, которые придавали его творчеству изобличительную силу.²²

Магдалена Дабровски, исследовательница конца XX века, отзывается о Хартфилде как о политически активном художнике. Фотомонтаж стал его смертоносным оружием в протесте против ужаса социальной несправедливости репрессивного политического режима. Дадаист был

¹⁹ Herzfelde W. John Heartfield. Leben und Werk. Dresden, 1962. S. 17-23.

²⁰ Ibid. S. 25-31.

²¹ Ushe B. John Heartfield und die Kunst der Fotomontage. Berlin, 1957. S. 9.

²² Ibid. S. 11-16.

одним из немногих художников, исследующим фотографическое изображение человека и его окружения как сырой необработанный материал искусства.²³

Богатейшим источником для работы представляется книга «John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen» («Джон Хартфилд. Разрез вдоль времени. Свидетельства, воспоминания, интерпретации»), выпущенная под редакцией Роланд Мэрц. Она включает крупное собрание статей искусствоведов XX века, личных записей художника и воспоминания его друзей и знакомых. По мнению Мэрц, отправной точкой творчества Хартфилда является борьба социализма с капитализмом. Она определила его художественную концепцию – изменение общества на пути к светлому социалистическому будущему. Его работа была обусловлена постоянной конфронтацией с буржуазной культурой. Для Мэрц фотомонтажи Хартфилда были произведением искусства и одновременно документом времени, в которых проявилась «историческая правда противоречивой эпохи на высоте новой художественной формы».²⁴

Б.Этингин видит в Хартфилде истинного новатора. Автор считает, что до него никто не пытался синтезом различных частей создать произведение искусства, который не обобщает действительность, а даёт её отражение. Поэтому критики искусства часто не видели художественную ценность в его произведениях, так как у них отсутствует присущее всем видам искусства обобщение, и занесли фотомонтаж в низшие ступени жанров.²⁵ Янос Райсман в статье о Джоне Хартфилде сравнивает его с Оноре Домье, великим революционным художником и графиком, стоявшим перед теми же задачами, что и дадаист: тот же интерес к разоблачению, та же пронизательность в распознавании типичного и

²³ *Dabrowski M.* Photomonteur: John Heartfield. // The Museum of Modern Art. 1993. No.13. P.12.

²⁴ *März R.* John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Dresden, 1981. S. 27.

²⁵ *Etingin B.* John Heartfield – grosse Kunst grosser Meister. // Internationale Literatur. Moskau. - 1937. - Nr.3. S.207-208.

особенного, тот же краткий путь.²⁶ Вольф Райс видит главное назначение фотомонтажей Хартфилда в борьбе против эксплуататорского класса.²⁷ И.Дукор также пишет о силе разоблачения буржуазной западной системы.²⁸ Адольф Бебне называет миссию Хартфилда освободительной. Дадаист вырвал фотографическую технику камеры из застоя, сделав её «думающей».²⁹

Ричард Хипи пишет о развитии политического фотомонтажа Хартфилда: обложка журнала «Jedermann sein eignes Fussball» от 15 февраля 1919 года предшествовала позднейшим политическим фотомонтажам и выходит за пределы его уже существующих дадаистских работ. Ранние произведения Хартфилда, менее политические, выполненные в традиции дадаизма, подготовили переход к монтажам поздних лет.³⁰ Гертруда Хартфилд в традициях социалистических теорий видит в художнике борца против капитализма и фашизма, защитника социализма³¹.

Среди работ русских исследователей о Джоне Хартфилде самой известной является монография С.Третьякова. Он раскрывает понятие фотомонтажа как средство классовой борьбы. Биография Хартфилда и анализ его работ рассматривается параллельно с историей развития коммунистической агитации. Фотография стала орудием пропаганды огромной силы. Она обладала массой достоинств: интернациональная, объективная, дешевая и быстрая. Постепенно фотографии стали тесниться друг к другу, создавалась обстановка, содействующая как бы самопроизвольному зарождению фотомонтажа. Этой способностью воспользуется фотомонтёр, беря очевидность и превращая её в

²⁶ *Reismann J.* John Heartfield. // *Das Wort*. Moskau. -1937. - Heft 7. S.102-104.

²⁷ *Reiss W.* Als ich mit John Heartfield zusammenarbeitete. // *Internationale Literatur*. Moskau. - 1934. - Nr. 5. S. 186-188.

²⁸ *Dukor I.* Heartfield. // *Literaturnaja Gaseta*. - 1937. - Nr.21.

²⁹ *Bebne A.* John Heartfield Künstler des Proletariats. // *Eulenspiegel*. - 1931. - Nr.6. S. 95.

³⁰ *Hiepe R.* Die Entwicklung der politischen Fotomontage bei Heartfield // *Die Fotomontage – Geschichte und Wesen einer Kunstform*. Ausstellungskatalog. Ingolstadt, 1969. Без пагинации.

³¹ *Heartfield G.* John Heartfield – 33 Fotomontagen. Dresden, 1974. Без пагинации.

невероятность и, таким образом, показывая истинные законы и соотношения действительности³².

Необходимыми для понимания технической стороны создания фотомонтажа служит книга В.Т.Грюнталья «Фотоиллюстрация, светопись, трансформация, фотомонтаж». Автор разделяет фотомонтаж на механический, проекционный и смешанный. Важным является, по его мнению, правильное определение пропорций снимков и сочетание их как по композиции, так и по тональности.³³

На вопрос «Что такое фотомонтаж?» отвечает Отто Крой в книге «Fotomontage. Der Weg zu den Grenzen der Fotografie» («Фотомонтаж. Путь к границам фотографии»). Он пишет, что фотомонтаж не является чем-то новым или старым, а видит в нем средство на пути к цели, позволяющее расширить фотографические возможности. Автор не считает, что есть конкретный создатель фотомонтажа, этот способ возник в результате естественных процессов при работе с фотографией, при поиске новых форм и выражений. «Кому непосредственность фотографии кажется недостаточной и кто не терпит для себя границ, сделал из фотографии то, что она с самой фотографией больше не имеет ничего общего. Тот создал фотомонтажи и вместе с тем новую форму выразительности, которая теперь больше не техническое средство, а самоцель»³⁴.

Форму монтажа Отто Крой объясняет на примере фильма. Как и он, фотомонтаж имеет сюжет, развитие действий. Цельное впечатление от общей картинки делится на отдельные периоды, части. Назначение фотомонтажа автор видит в убедительной силе пропаганды³⁵.

Подводя итог, нужно отметить определённое однообразие в интерпретации творчества дадаистов, в толковании их произведений. Исследования о немецком дадаизме и его художественных формах, а

³² Третьяков С. Телингатер С. Джон Хартфильд. М., 1936. С. 64.

³³ Грюнталь В.Т. Фотоиллюстрация, светопись, трансформация, фотомонтаж. М., 1966. С. 201-205.

³⁴ Croy O. Fotomontage. Der Weg zu den Grenzen der Fotografie. Halle, 1948. S. 6.

³⁵ Ibid. S. 12.

именно коллаже и фотомонтаже Хартфилда и Хёх, встречаются редко и выражены преимущественно иностранными авторами. Общие труды по истории движения и его специфики не многочисленны.

ГЛАВА 1. ОБЩАЯ ТЕОРИЯ АВАНГАРДА

1.1. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Дадаизм имеет определенные основания, которые позволяют отнести его к искусству авангарда. Эти основания объединяют его с другими авангардными течениями в цельный художественный феномен. Проследить их можно в теориях авангарда.

Концептуальное освоение авангардного искусства началось в 60-е годы XX века, когда его движения постепенно угасли. Именно в это время на Западе появляются исследования, посвященные его осмыслению в контексте современности, в свете актуальных социо-культурных и политических изменений.

Автор одной из первых общих теорий авангарда – Ренато Поджоли. Его теория, опубликованная в 1962 году, учитывает не столько исторические условия развития искусства, сколько идеологические. Идеология авангарда – социальный феномен, так как манифестации художников ориентированы на общество. Авангардисты принимали активное участие в политических преобразованиях. Поджоли ставит целью решить проблему соотношения авангарда и общества. Социально-политическая роль авангарда анализируется им на основе эстетики и психологии, то есть он связывает её с личностью художника. Именно особое психологическое состояние формирует дух авангарда, в результате этого образуются эстетические практики, которые, в свою очередь, формируют неконформистские качества авангардиста.

В работе рассматриваются дадаизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, а также символизм, который обычно не относят к авангардным движениям. Но, по мнению исследователя, он является идейным вдохновителем авангарда. Также важную роль в формировании концепции авангарда играет романтизм. Именно романтики культивируют традицию сосредоточения художника на своем собственном способе

выражения. Авангардист использует это, чтобы создать свой мир, который отражает реальный.

Значительное место в исследовании занимает характеристика категорий авангардистского искусства, таких как «активизм» (энтузиазм, отсутствие чёткой цели, футуристическое устремление в будущее), «трансцендентальный антагонизм» (постоянная оппозиция, дух враждебности), «нигилизм» (отрицание традиционных ценностей), «агонизм» (патетичность, наслаждение саморазрушением во имя высших целей)³⁶.

Второй крупнейшей фундаментальной работой по осмыслению авангарда является культурологическая теория Петера Бюргера, представителя франкфуртской школы. Бюргер подчеркивает историческую перспективу развития искусства, где авангард выступает определенным генератором. Он выдвигает вопрос о взаимовлиянии искусства и жизни, поэтому его теория имеет социально-политическую окраску.

По его мнению, авангард является ответом на эстетизм, которого достигло искусство в конце 19 века. Главной целью искусства стало само искусство в результате утраты им общественной функции. Оно вступило в стадию самокритики. Дадаизм, по Бюргеру, – самое радикальное из течений авангарда. Он критикует сам институт искусства. Искусство буржуазного общества обособляется от жизненной практики. Цель авангарда – разрушить искусство, объединив его с жизнью. Однако всецелая погруженность в жизненную практику теряет способность объективной критики³⁷.

С приходом авангарда доступными стали художественные средства в их совокупности, тогда как ранее они были ограничены стилем эпохи или традицией. Авангард раскрыл характер категорий произведений искусства, поэтому всё, что существовало ранее, стало возможным понять исходя из

³⁶ Poggioli R. The theory of the avant-garde. Cambridge, 1968. P. 250.

³⁷ Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С. 195.

него. Более того, категория произведения кардинально меняется в результате отрицания индивидуального производства и индивидуальной рецепции. Она расширяется, случайно найденные находки перестают быть антиискусством, а становятся автономными произведениями. Примером могут служить рэди-мейды Дюшана, который подписывает своим именем предметы массового производства. Тем самым он провоцирует общество, разоблачает законы художественного рынка. Его произведения – это «манифестации». Он ставит под сомнение традиционное представление о том, что такое искусство. Однако Бюргер приходит к выводу, что современные художники скорее подстраиваются такими действиями под художественный рынок, утверждая «идею индивидуальной креативности». Авангардистский план по снятию искусства, таким образом, терпит крах. Сам момент протеста дадаизма против искусства воспринимается как искусство. Институт искусства продолжил существовать изолированно от жизненной практики.

Бюргер сравнивает органическое (классическое) и неорганическое (авангардное) произведения на примере разного отношения к материалу. Классический художник ценит именно функцию материала, а авангардист убивает его значение, вырывает из контекста и, соединяя в разном порядке, придает фрагментам новый смысл. Категория случайности становится ведущей. В ней обнаруживается «объективно заданный смысл». По такому принципу построены коллажи и фотомонтажи дадаистов. Наделение знаков, вырванных из реальности, новым значением становится аллегорией. Аллегорические символы авангарда противостоят органическим.

Различаются произведения и в самом принципе построения. Классическое произведение цельное, оно представляет собой живой образ действительности или некое настроение. «Понять части можно лишь

исходя из целого, а целое – лишь исходя из частей»³⁸. А авангардистское включает в себя соединение различных частей и тем самым подталкивает реципиента на собственную интерпретацию смысла. «Части эмансипируются от тяготеющего над ними целого, в которое они должны включаться как необходимые составляющие. Но это не значит, что части становятся необязательными. Мы не внесем в текст существенных изменений, если добавим новые или уберем имеющиеся. Допустимы и перестановки»³⁹.

Различия между классикой и авангардом сказываются на рецепции. «Авангардное произведение не производит общего впечатления, делающего возможным толкование его смысла, а если такое впечатление и начнет складываться, то при обращении к отдельным частям оно не обретет ясности, потому что они больше не подчиняются общему замыслу. Реципиент переживает подобный отказ от смысла как шок. Этого и добивается художник авангарда – в надежде, что подобное изъятие смысла укажет реципиенту на сомнительность его собственной жизненной практики и на необходимость ее изменить. Шок рассматривается как стимул к изменению поведения, он предстает средством, которым можно проломить эстетическую имманентность и инициировать перемены в жизненной практике реципиента»⁴⁰. Внимание зрителя направлено, таким образом, на принцип построения произведения.

У истоков франкфуртской школы искусствознания стоял Вальтер Беньямин. Бюргер и последующие исследователи во многом опирались на его теорию. Немецкий философ понимает возникновение искусства ради искусства как реакцию на появление фотографии. В результате роста технических возможностей изменилась вся сфера прекрасного, процесс создания произведения и само понятие искусства. Средства технической репродукции стали самостоятельным видом художественной

³⁸ Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С. 195.

³⁹ Там же. С. 125.

⁴⁰ Там же. С. 123.

деятельности⁴¹. Объектив фиксирует изображения, которые недоступны обычному взгляду. Фотография переносит фрагменты реальности, оригинала в ситуацию, недоступную оригиналу. «В эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Репродукционная техника выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции»⁴².

Беньямин пишет о природе кино, которая возникает в результате монтажа. Если классическое произведение целостно, то картина оператора состоит из множества фрагментов, объединенных по новым законам. Именно дадаизм стремился достичь эффектов, которые стали возможными в искусстве кино. Кино, произведения дадаизма построены на законах монтажа, использующего шок для изменения в рецепции. Шок – центральная категория в эстетике Беньямина и дадаистов. Шок лишает произведение ауры. Шок – главный принцип художественного производства в технологическую эпоху.

В дадаизме, как и в кино, проявляется категория развлечения как разновидность социального поведения. Скандалы и абсурд вызывают общественное раздражение и вместе с тем расширяют границы восприятия. При изменении традиционных способов рецепции меняются отношения художественного производства. Подлинный художник-авангардист пересоздаёт художественные средства и формы, превращая реципиентов в соучастников. Это способствовало превращению искусства в политический инструмент, что было реализовано фотомонтажом Джона Хартфилда⁴³.

Фотография стала первым революционным репродуцирующим средством, искусство вступило в стадию кризиса и в качестве ответной реакции стало производить искусство ради искусства. Фашистская

⁴¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.19.

⁴² Там же. С.22.

⁴³ Беньямин В. Автор как производитель // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012. С.144.

эстетизация политики и коммунистическая политизация искусства доводят принцип *l'art pour l'art* до предела: собственное уничтожение воспринимается как высшее эстетическое удовольствие.

Общая теория авангарда Вернера Хоффмана, австрийского искусствоведа, основывается на трёх основных принципах, представляющих три символические формы искусства XX века. Для данной работы важным является один из них - художественная программа кубизма. Благодаря кубистическим коллажам стало возможным опредмечивание плоскостного произведения искусства, что породило монтаж. При соединении различных слоев реальности появляется раздражитель, который связан с образами нашей памяти. Этот раздражитель организует структуру произведения, схематизирует абстрактные линии, а также рождает эффект случайности. Случайные фрагменты реальности создают эффект отчуждения и впечатление шока. Рождается искусство, которому свойственны многослойность и третье измерение. Эти открытия были восприняты дадаистами⁴⁴.

Включение в произведение фрагмента внешней реальности разрушает «гомогенность живописного полотна», снимаются границы между плоскостной и предметной структурой, что влияет на «объединение живописи и пластики» и подготавливает изменение категорий произведения искусства⁴⁵.

Хоффман также видит стремление дадаизма к слиянию искусства и жизни через объединение «возвышенной художественной реальности» и «банальной профанной действительности» в единое поле. Творчество дадаистов сливается с жизненной практикой, происходит самоуничтожение искусства. Во главе художественной эстетики дадаизма – случай. Само слово дада возникло по воле случая. Случай расширяет границы мировоззрения и миротворчества, обуславливает безграничность

⁴⁴ Хоффман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб., 2004. С.58.

⁴⁵ Там же. С.60.

в средствах и замыслах, ставит под сомнение привычные устаревшие нормы, разрушает стереотипы. Дадаизм, по мнению Хофмана, представляет собой мировоззрение, согласно которому скованность художественных средств и представлений традиционного классического искусства позволяет охватить лишь часть действительности. А объединение жизненной практики и искусства дает основание включить в искусство любое проявление жизнедеятельности человека и найти в этом смысл.

Крупнейший теоретик американского неоавангарда Клемент Гринберг анализирует авангард и связанное с ним явление современного искусства – китч. Появление авангарда Гринберг связывает с более осознанным пониманием истории, то есть с историческим критицизмом. Сама историческая ситуация, атмосфера революции и идеологического смятения подтолкнула художников на борьбу с господствующими общественными нормами. И главная цель авангарда, по Гринбергу, состоит не в «экспериментировании», а в поисках и создании такого искусства, которое бы смогло существовать в этих нестабильных исторических условиях. «Полностью удаляясь от публики, поэт-авангардист или художник-авангардист стремился высоко поднять уровень своего искусства, одновременно сужая и вознося его до воплощения абсолюта, в котором все относительности и противоречия либо нашли бы своё разрешение, либо утратили бы смысл»⁴⁶. Авангард – это искусство ради искусства. Содержание растворяется в форме так, что его нельзя интерпретировать иначе, чем как саму сущность произведения искусства. Авангард становится тем, что стремится преодолеть, но в отличие от предыдущих застывших стилей, типа александризма, он постоянно развивается и рождает новые методы

Ганс Зедльмайр, австрийский искусствовед, рассматривает историю искусства как историю духа, сравнивая критические периоды в истории с

⁴⁶ Гринберг К. Авангард и китч. // Художественный журнал. – 2005. - №60. – С.2.

душевной болезнью. Авангардные течения он сближает с депрессивным состоянием, с шизофренией, с утратой чувства реальности. Эпоха авангарда для Зедльмайра – обострение болезни человечества. Воцаряются страх, отчуждение, что ведёт к разложению художественных форм, к невозможности связно мыслить. Нестабильность, метания между отчаянием и надеждой, быстрая смена течений, гонка, паника, беспокойство. Однако в этом трагическом опыте историк видит пути возможного обновления искусства.

Художественные произведения становятся разрозненными, лишёнными объединяющего компонента, какими являлись архитектура и природное начало, что связано с пропастью между Богом и человеком, с появлением новых культов. Лихорадочная смена методов и подходов возникает как реакция на отсутствие единого стиля. Душевное равновесие утрачено, как и классическое представление красоты и идеала. Зедльмайр называет искусство XX века декадентским, далёким от гуманистических традиций прошлого. Модернизм перестаёт быть подлинным искусством. Он несёт с собой автономизацию, который приводит к распаду и регрессу. Искусство отделяется от жизненной практики и отдаляется от религии. Новый идол человечества – машина, посредством которой человек надеется стать подобным богу. Возникает культ абсолютно автономного человека, утратившего бога, человека, ставшего творцом и использующего технику как инструмент творчества, созидания среды. Однако в этой среде он находит отныне только собственные творения. Господство машины не может удовлетворить духовные потребности. Ни одно из многочисленных направлений современной живописи, которую Зедльмайр называет освобожденным от оков хаосом, не несет более ничего человеческого⁴⁷.

Тимоти Кларк, используя методы спекулятивной истории на анализе конкретных работ художников самых переломных моментов в истории искусства двух последних столетий, начиная с Жак-Луи-Давида и

⁴⁷ Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб., 2000. С. 272.

заканчивая Джексоном Поллоком, представляет своё понимание современного искусства. Он сравнивает модернизм с социализмом, ищет точки соприкосновения и стремится уловить их взаимосвязь. Общее для обоих критический аспект, который направлен на освобождение. Тимоти Кларк приходит к выводу, что оба явления не достигли своих целей⁴⁸.

⁴⁸ *Clark T. Farewall to an Idea Episodes from a History of Modernism. Yale, 2001. P.460.*

2.1. ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Опираясь на теории Бенямина и Бюргера, анализирует авангард Владимир Седельник. Он сравнивает дадаизм с модернизмом и постмодернизмом. Все понятия объединены стремлением избегать классическую гармонию, цельность, симметрию. Дадаизм более тесно связан с эстетикой модернизма. В постмодерне нет приверженности к манифестации и программным заявлениям. Однако постмодернисты выступают прямыми предшественниками дадаистов. Представители обоих движений признавали только недифференцированную жизнь, не имеющую ничего общего с ее интеллектуальным постижением. Выдвигая на передний план вместо разума бессознательное, случайное, они ставили под сомнение необходимость разделения между предметом и понятием, идеальным и материальным, причиной и следствием⁴⁹.

Исходной точкой Седельник берет идею «иконоклазма», что означает сокрушение кумиров, культов и канонов, которое происходит на протяжении всей истории ради постоянной модернизации и прогресса. И особо активен этот процесс в переломные периоды истории. Исследователь также подчеркивает, что любой культурный феномен можно понять только в контексте определенной исторической эпохи. Дадаизм он называет самым яростным авангардизмом, который выходит за пределы традиционной культуры Европы к универсальному мировому искусству, возникнув в ситуации, благоприятной для иконоборчества. Культурные тенденции стали отрицаться. «Дадаизм подвел искусство к нулевой точке, чтобы обновить его и в то же время поставить под сомнение само его существование, лишить эстетической определенности и онтологической устойчивости»⁵⁰. Именно дадаизм громче всех заявил о сомнениях на право существования искусства, сделав принцип сомнения традицией нового искусства. «Одновременно благодаря стремлению

⁴⁹ Седельник В. Дадаизм и постмодерн // Германия. XX век : модернизм, авангард, постмодернизм : литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. М., 2008. С.604.

⁵⁰ Там же. С. 49.

избегать любой системности, и, следовательно, возможной канонизации, дадаизм – не столько в творчестве своих экспонентов, сколько в манифестах и призывах, - старался дистанцироваться от этой универсальной традиции, опасаясь оказаться в роли ее жертвы»⁵¹. В конечном счете, деструктивность и креативность авангардных произведений приводит к тому, что они становятся полноправными произведениями искусства. То есть они становятся тем, против чего были направлены.

Исследователь пишет, что основы искусства критиковались и ранее, но только дадаисты выразили эту критику в своей художественной практике. Дадаисты не просто низвергают устоявшиеся идыолов искусства, а делают этот процесс главным приемом художественного творчества. Наибольшего воздействия на рецепцию они оказывают через шок, который стимулирует зрителя сомневаться в устойчивых нормах и рождает желание расширять возможности восприятия. Но шок имеет большой недостаток – с повторением он теряет эффективность. Седелник также согласен с Бюргером, что авангард повлиял на возникновение нового типа рецепции, когда внимание уделяется принципу конструктивности частей произведений, а не их смысловой цельности⁵².

Вопросам общей теории авангарда посвящена статья российского искусствоведа, Анатолия Рыкова. Он анализирует проблемы, связанные с происхождением авангарда и тоталитарного мышления. Автор исследует свойства эстетизма, негативная сторона которого, по его мнению, в отчуждении от всего человеческого, что способствовало отдалению человека от общества и природы. Авангард рассматривается в тесной связи с политической сферой. Сближаются понятия искусства, политики и философии. Исследователь утверждает, что эстетизм с его концепциями

⁵¹ Седелник В. Дадаизм и постмодерн // Германия. XX век : модернизм, авангард, постмодернизм : литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. М., 2008. С.28.

⁵² Там же. С.51-55.

является важной частью как авангардистского, так и тоталитарного проектов.

Исследователь пишет о коллаже как антитезе «эстетического» восприятия. Исходя из теории Беньямина, приводится два образа фотомонтажа. Первый противопоставляет коллаж тоталитарному мышлению, по которому произведение искусства является органическим, единым, цельным. А коллаж своей дробностью отражает фрагментарность жизни, поэтому более реалистичен, заставляет задуматься. С другой стороны, коллаж вызывает рассеянность восприятия, что подавляет способность критики. Рыков приходит к выводу, что оба образа связаны с бессознательным, отражая феномены современного «общество спектакля»⁵³.

Борис Гройс, советский и немецкий искусствовед и философ, рассматривает искусство тоталитарного государства, Советского союза, как продолжение авангарда. В книге «Gesamtkunstwerk Сталин» философ представляет советское искусство как особый тип произведения, автором которого был Сталин. В соцреализме Гройс видит не преодоление, а завершение авангарда. Оба движения стремились к новой форме жизни, к построению нового общества и претендовали на политическую власть. Соцреализм возник как альтернатива авангарда, противника в борьбе за власть. Таким образом, исследователь опровергает безобидность авангарда, подчеркивая его претенциозность. Соцреализм стал результатом исторического развития авангарда, также как искусство нацистской Германии и фашистской Италии, проявилось это и во французском неоклассицизме и в живописи американского регионализма⁵⁴.

Философ пишет, что классический художник ставит перед собой задачи, ограниченные природой, которая представляет для него завершенную целостность. А художник-авангардист стремится создать

⁵³ Рыков А.В. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып.4. СПб., 2014. С.381-391.

⁵⁴ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013. С.83.

свой особый мир, отличный от существующего. Следовательно, для этого ему требуется неограниченная власть над миром, в том числе политическая, способная подчинить всё человечество или население хотя бы одной страны. «Требование власти художника над художественным материалом, лежащее в основе современного понимания искусства, имплицитно содержит в себе требование власти над миром, поскольку сам мир признается материальным. Эта власть не может признавать над собой никаких ограничений и не может ставиться под сомнение какой-либо иной, нехудожественной инстанцией, поскольку сам человек, все его мышление, все его науки, традиции, институты и т. д. провозглашаются подсознательно или, иначе говоря, материально детерминированными и потому, в свою очередь, подлежащими перестройке по единому художественному плану»⁵⁵.

Валерий Турчин даёт развёрнутое объяснение, что представляет собой авангард, в книге с характерным названием «По лабиринтам авангарда». Он отмечает субъективный, некомплексный подход в изучении различных направлений. Отсутствуют четкие критерии начала и конца их существования. По его мнению, для поиска примерной даты возникновения необходимо понять, что такое авангардизм в целом. Авангард часто называют формализмом, но он никогда не поднимал проблемы чистого формотворчества. Форма в произведениях авангарда несёт в себе, прежде всего, информацию, помогает понять заданные художником концепции. В результате отсутствия понятия формы нельзя говорить и о стиле. Главное в авангарде — концентрация идей. При авангарде отменяется категория качества произведения. Оно становится внекачественным. Турчин предлагает следующие критерии оценивания художественного произведения: оценка качества идей и определение универсальности творчества художника относительно его области деятельности. В авангарде исследователь видит попытку создания

⁵⁵ Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М., 2013. С.22.

неискусства. Но добившись в определенной степени отказа от искусства, всё, что порождает авангард и неоавангард является по своей функции близким к искусству⁵⁶.

Никита Сироткин, специалист по семиотике в области авангарда, считает, что назначение авангардистского произведения – это не создать модель мира и не скопировать действительность, а сформировать новую действительность новыми категориями языка, литературного или художественного. Формируются новые параметры значений, иная семантика. Принцип «полагание языка вместо полагания значений» является центральным в искусстве авангарда, по мнению учёного. Центральным звеном в новом искусстве он видит каждого отдельного субъекта. Авангардное произведение устраняет категорию объективного. Ready-made – это не объект, а индивидуальное восприятие. Авангардистские течения были направлены на стирание противоречий между субъектом и объектом: «авангардисты стремились создать некое новое единство, в котором человек приобретал качества Бога, присваивая себе весь мир и получая возможность управлять этим новым миром, но утрачивал при этом свою определённую, свою индивидуальную уникальность»⁵⁷.

Рассмотренные теории авангарда отечественных и западноевропейских ученых выявляют широкое поле для исследования исторических, культурологических, идеологических, эстетических, социальных, политических и философских проблем. Одна из причин в том, что авангард нельзя исследовать, ограничиваясь методами искусствоведения.

Исследователи по-разному интерпретируют картину авангарда в истории искусства, выделяя позитивные и негативные особенности развития и последствия, привязывая к политике и эстетизму или же,

⁵⁶ Турчин В. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С.246.

⁵⁷ Сироткин Н. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/> (дата обращения: 15.05.2016).

напротив, подчеркивая независимость авангардизма от различных институций. На основе различных теоретических подходов возможно провести анализ теории и практики художников-дадаистов.

ГЛАВА 2. ТЕОРИИ ДАДАИЗМА

2.1. ЦЮРИХСКИЙ ДАДАИЗМ

Отличие дадаизма от других авангардных движений состоит в том, что у него нет программы. Это искусство изначально было антипрограммным. Оно выступало против любых ограничений. Отсутствие предписаний сделало его гибким, универсальным, интернациональным художественным течением. Один из представителей швейцарского дадаизма Тристан Тцара пишет в своём манифесте: «ДАДА возник из стремления к независимости, из потребности не доверять обществу. Тот, кто не с нами, то всё равно свободен. Мы не признаем никаких теорий. С нас хватит академий, кубизма и футуризма: это лаборатории для нормальных идей»⁵⁸. Не существует определённой теории дадаизма, однако возможно выделить теоретические положения из манифестов отдельных дадаистов и рассмотреть их в контексте теории авангарда.

Для авангарда более, чем для других направлений истории искусства, свойственно выражение своих идей в многочисленных манифестах, декларациях, высказываниях. Форма манифеста была популярна среди дадаистов. Манифест утверждается как произведение искусства сам по себе. Он двойственен по своей натуре: прокламирует программу движения и одновременно отрицает всё сказанное. «Быть против этого манифеста – значит быть дадаистом!»⁵⁹, – заканчивает свой манифест Ричард Хюльзенбек. Таким образом, подразумевается, что важно не содержание, а сам способ построения.

Дадаизм берет своё начало в разнообразии течений авангарда. Каждый художник испытал на себе их влияние. Тристан Тцара имел отношение к символизму, Хуго Балль издавал экспрессионистические

⁵⁸ Тцара Т. Манифест Дада // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 133.

⁵⁹ Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 208.

журналы, Ганс Арп примыкал к немецкому экспрессионизму⁶⁰. Многие сближает их с футуристами: simultaneity, прямое агрессивное обращение к публике, провокация, форма манифеста, динамика, сближение искусства и жизни, роль бессознательного и интуиции. Однако дадаизм иначе относился к войне. В дадаизме уживались самые разные по дарованию и мировоззрению художники, но никто из них никогда не поступался своими антицивилизационными настроениями. Внутреннее единство дадаистов в том, что ужасу войны они противопоставили новое мироощущение, общее для людей из разных стран. Дадаисты последовательно пришли через импрессионизм, кубизм, футуризм, абстракционизм, экспрессионизм и прочие опыты авангарда к собственной идеологии, к уникальности каждого отдельного художника, каждого из которых объединяли не столько теории, сколько дух дада, особое мироощущение.

На мировоззрение дадаистов повлияли различные литературно-художественные источники, философские идеи, теории Фрейда и Ницше, Бодлера и Кандинского, программы коммунизма, марксизма, мистические и нигилистические взгляды. Большую роль на формирование теории дадаизма оказал анархизм, в особенности, сочинения Макса Штирнера и его последователя - Саломо Фридендера, который считался теоретиком берлинской группы интеллектуалов. Дадаистов привлекло понятие «творческое ничто». «Ничто» как отдельная субстанция в мире хаоса, начальная точка для создания новой вселенной, стремление к чистоте, свободе, абсолюту. «Ничто» как избавление от избитых формул и навязанных представлений о всевластии высших сил. «Ничто» как самоидентификация, признание своей уникальности. Индивид осознаёт себя творцом новой вселенной. Достижение божественной воли возможно, по Фридендеру, через равнодушие к мировым проблемам. Но безразличие

⁶⁰ Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014. С.60.

это не пассивное, а активное. Субъект использует «творческую индифферентность» как свободу в самовыражении⁶¹.

Одним из основателей теории дадаизма был Карл Генрих Дёман. Он продолжает развивать идеи анархизма, выраженные Фридрлендером. Цель дадаизма, по его мнению, заключается в уничтожении иллюзорных представлений о мире. Необходимо свести их к нулю, подчеркнуть их бессмысленность посредством абсурда. При этом «абсурд указывает на универсальные, космические априорные антиномии, и таким образом, нераздельно принадлежит методу дадаистской космографии»⁶².

Анархических взглядов придерживались основатели идеологических принципов дадаизма в Швейцарии, а затем в Германии: Хуго Балль, Тристан Тцара, Ричард Хюльзенбек, Рауль Хаусман. Первоначально в дадаизме доминирует концепция Балля, философа, журналиста, музыканта. Он стал негласным лидером дадаистских дебютов в швейцарской столице, когда дада только набирало обороты. Первые представления, которые организовывал Балль, стали выражением духа нового радикального искусства. В работах Балля заложены фундаментальные положения дадаизма: «...понятие дадаистского примитивизма и, как необходимое следствие, - поиски творческой непосредственности, стихийности, противодействия любого рода рутине в искусстве; осознание художником своей тесной зависимости от презираемого им внешнего мира; и особенно начало демарша дада против языка»⁶³. Анархизм Балля был формой протеста против приспособленчества культуры, условностей и догм. Освобождение от них становится борьбой с враждебностью окружающей действительности. Он развивает понятие «ничто», называя дадаизм – игрой с ним. «Дадаист любит необычное, даже абсурдное. Он знает, что жизнь

⁶¹ *Седелник В.* Дадаизм и постмодерн // Германия. XX век: модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. М., 2008. С.63.

⁶² Там же. С.65.

⁶³ *Балль Х.* Манифест к первому вечеру дада в Цюрихе в 1916 году. // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. / Под ред. К.Шумана. М., 2002. С.112.

утверждает себя в противоречиях и что его эпоха, как никакая другая, нацелена на уничтожение великодушия. Поэтому ему подходит любая маска. Любая игра в прятки, наделенная способностью к мистификации. Непосредственное и примитивное кажется совершенно невероятным посреди чудовищной неестественности»⁶⁴.

Под влиянием Бодлера Балль интересуется таинственным, сверхъестественным, мистическим. Его притягивало всё возвышенное, так называемое «четвёртое измерение». Он стремился к соединению самых невероятных вещей с обыденными и банальными. Именно так, по его мнению, возможно познание действительности и самопознание. О «теории» Бодлера, одновременно политической и художественной, пишет А.Рыков. Поэт был против буржуазии и демократии, противопоставляя им аристократию, как идеал разумного правления. Сила духа, по Бодлеру, заложена именно в героизме и аристократизме. А.Рыков сближает Бодлера с Ницше, который также под высоким искусством подразумевал «аристократическую волю к власти». Искусствовед относит Бодлера и Ницше к создателям милитаристской риторики авангарда, которая направлена против конформизма обывателя⁶⁵.

Помимо Бодлера Балль увлекался русской философской мыслью, изучал раннехристианскую мистику, читал Дионисия Ареопагита, чье мироощущение стало актуальным для дадаиста в контексте современности. Искусство для него уподобляется магии: процесс творчества он рассматривает как заклинание, а эффект воздействия произведения сравнивает с волшебством.

Искусство он связывает с религией, так как оба феномена основаны на парадоксах. Чтобы достигнуть первоначала, этого самого «ничто», он обращается к «технике экстатической концентрации». Мир построен на

⁶⁴ Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С.12.

⁶⁵ Рыков А. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда)//Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб.науч.статей. Вып.4./ Под ред. А.В.Захаровой, С.В.Мальцевой. СПб., 2014. С.382.

парадоксах, а предназначение истинного искусства – твердить о них. Дадаизм позволил художникам проявить свою безграничную фантазию и создать парадоксальные, необыкновенные образы, чтобы, главным образом, «маскировать, излечивать, вводить в заблуждение и отвлекать от полученных ран»⁶⁶.

После отъезда из Швейцарии Балля теория дадаистов несколько изменилась. Инициатива лидерства перешла к румынскому поэту Тристану Тцара. Он привнёс полную свободу проявления формотворчества. В отличие от Балля, который стремился к постижению высшего смысла, Тцара во главе движения ставит нигилизм, деструкцию. Понятие «ничто» воспринимается пессимистично, как пустота, за которым нет жизни. Поэтому и абсолютные ценности он отождествляет с бессмысленными звуками и междометиями.

Принцип парадоксальности начинает применяться с новой силой. Под ним подразумевается двусмысленность и самоотрицание: «Порядок = беспорядок, я = не я, утверждение = отрицание. То есть высшие излучения абсолютного искусства. Абсолютного в чистоте космического и стройного хаоса, вечного в кровавом шарике секунды без длительности без дыхания без сета без контроля. Только контраст связывает нас с прошлым»⁶⁷. Тцара, как и Балль, стремится выйти в сферу парадоксов, в реальность, построенную на инстинктах и чутье. Именно она отражает истинную жизнь, которая не имеет ничего общего со здравым смыслом.

Тцара в своём манифесте рассуждает о категории произведения искусства. Признавая относительность всех в мире понятий, он утверждает, что произведение не имеет причин, оно бесполезно, поэтому его нужно воспринимать субъективно. Поэтому художник-дадаист не ищет доводов для своего творения, он руководствуется внутренними

⁶⁶ Балль Х. Манифест к первому вечеру дада в Цюрихе в 1916 году. // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. / Под ред. К.Шумана. М., 2002. С.113.

⁶⁷ Тцара Т. Манифест Дада // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 134.

ощущениями, которые невозможно объяснить рассудком. Релятивизм теории Тцара можно, по мнению Седельника, объяснить влиянием идей Ницше. Проблема субъекта и объекта в авангарде – центральная в «теории» Сироткина. «Для европейского христианского мира понятие Бога выполняло функцию порождающего и организующего центра. В авангардизме единственным центром мира становится субъект, занимающий таким образом место Бога»⁶⁸. Сироткин пишет о субъекте как об абсолютном центре вселенной, который в своей деятельности руководствовался внутренними импульсами, «инстинктами», играющими важную роль в эстетике дада.

Манифест Тцара – гимн дадаизму. Несмотря на убеждение в относительности и бессмысленности всего происходящего, поэт заканчивает своё произведение тем, что главная цель дада – «жизнь и ее значительность». Этот вывод демонстрирует очередное противоречие теории дада.

По принципу оксюморона построено значение слова «дада». Тцара пишет, что «дада ничего не означает»⁶⁹. Но за внешней абсурдностью скрывается сущность дадаистского мировоззрения. В каждой версии толкования и происхождения дада есть связь с различными ассоциациями, которые можно интерпретировать по-разному. Дада существует во всех языках, оно интернационально. Дада – это образы детства, материнства, воспитания. Дада – это двойное утверждение, как признание любого самовыражения в искусстве. В этом слове есть звукоподражательная острота, краткость и меткость. Оно элементарно и примитивно, но в то же время несёт в себе нечто сакральное и всеобщее. Само возникновение названия «дада» было случайным.

⁶⁸ Сироткин Н. О проблеме субъекта и объекта в авангардизме. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/> (дата обращения: 15.05.2016).

⁶⁹ Тцара Т. Манифест Дада // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 134

Случайность – один из главных постулатов дадаистской теории. Через случайность искусство сближалось с реальностью, ведь именно по законам случая живет природа. Дадаизм обращается к брюттизму. Случайность стирала любые границы и догмы, открывала возможности свободного выбора средств и приёмов и позволила таким образом расширить творческий потенциал, выйти за пределы обыденного и передать импульсы подсознательного. Случай, по мнению Вернера Хоффмана, ставит под сомнение привычные нормы и разрушает стереотипы⁷⁰. Через случайность творческому процессу возвращалась непосредственность и спонтанность, искусство оживлялось и обновлялось. Ханс Рихтер видит в случайности новый стимулятор художественного творчества и относит её к центральному понятию дадаизма, отделяющим его от остальных авангардных движений⁷¹.

В теоретических подходах к дадаизму, как правило, всегда уделено внимание феномену случайности. Кёллер пишет, что случайность единственная в современном обществе не тронута ложным сознанием. Бюргер выделяет категорию случайности, которая кроется не в самой действительности, а в произведении искусства, то есть не воспринята, а произведена художником⁷². Несмотря на расчет при производстве, результат получается непредсказуемым. Адорно, на которого опирался Бюргер, пишет: «прогресс искусства как процесс изготовления произведений, «делания» их сопровождается тенденцией к абсолютной произвольности ... с полным основанием констатируется соединение технически целостного, полностью «сделанного» произведения искусства с абсолютно случайным»⁷³. Отказ от субъективного воображения в пользу

⁷⁰ Хоффман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб., 2004. С.413.

⁷¹ Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014.С.73.

⁷² Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С. 104.

⁷³ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 42.

случайности конструкции объясняется историко-философски – как реакция на лишение буржуазного индивида власти⁷⁴.

Непредвзятость по отношению к художественным средствам позволила совмещать разновременные и разнопространственные моменты в одном изображении, что повлияло на многообразие в выборе материалов и форм, на появление новых и совмещение разных неожиданных техник, на синтез различных видов искусства.

⁷⁴ Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С.105.

2.2. БЕРЛИНСКИЙ ДАДАИЗМ

Феномен случайности волновал не только дадаистов, но и психологов, философов, ученых. К. Юнг называет случайность «беспричинной упорядоченностью». Случайность как выражение бессознательного рассматривается З.Фрейдом. Рауль Хаусман, берлинский дадаист, опирается на теорию бессознательного, разработанную Отто Гроссом, учеником З.Фрейда. «Случайность освобождает индивидуальность из плена собственного бессознательного»⁷⁵. И в этом Гросс видит предтечу революции, а художники-радикалы – импульс для переворота в искусстве. Особенно восприимчивы к идеям Гросса были дадаисты Берлина, поскольку их цель – политическая борьба. Таким образом, Гросс сумел аргументировать психическую составляющую дадаистской теории, расширить её новыми аргументами и дать основание для бунта искусства против искусства.

Идеи Гросса были важны именно для берлинских дадаистов из-за своей политической направленности. Его методика психологии бессознательного подразумевала освобождение позитивной душевной энергии у индивида ради независимости от любых общественных институтов. Берлинские дадаисты восприняли это призыв не просто как борьбу против монархии Вильгельма, а против парламентаризма⁷⁶.

Дадаистская идеология идеально подходила для борьбы не просто со старым искусством, но и с ненавистным политическим режимом. В немецкой столице теории швейцарских дадаистов развивали Ричард Хюльзенбек, Рауль Хаусманн. Совместно с Ефимом Голышевым они издали манифест «Что такое дадаизм и чего он хочет в Германии?». Дадаисты требуют введения безработицы, которая якобы сможет помочь человеку самому постичь истину жизни. Во всех требованиях звучит

⁷⁵ Гросс О. О преодолении кризиса культуры // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 35.

⁷⁶ Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С.7.

призыв к радикальному социализму. Однако все положения носят абсурдный характер, скорее с целью испугать и спровоцировать публику⁷⁷.

Политический радикализм берлинского движения подтверждает теорию Бориса Гройса, согласно которой авангард, стремясь к новой форме искусства, к новой реальности, к новому человеку, претендовал на тотальную, неограниченную власть над художественным материалом, и, следовательно, над всем материальным миром. Сюда относится и политическая власть, способная конкурировать с существующими государственными институтами. В этом состоит опасность авангарда. Поэтому тоталитарные режимы, существующие в XX веке, провозглашали авангард анти тоталитарным, видя в нем соперника. Хотя, на самом деле, как пишет Анатолий Рыков, «авангард не обладал иммунитетом к вирусам тоталитаризма. Метафоры насилия, воли к власти, расизма, классицизма и сексизма легко сопрягаются с модернистским формализмом и эстетизмом»⁷⁸. Не случайно Тимоти Кларк сравнивает модернизм с социализмом, выдвигая критическое отношение к существующим режимам – общим признаком двух явлений.

Рихард Хюльзенбек, как «посланник оригинала-дада в Цюрихе и тем самым как представитель дада-религии»⁷⁹, написал манифест в 1918 году, который стал программным документом немецкого дадаизма. Он провозгласил отказ от абстракционизма, а также экспрессионизма, кубизма и футуризма, заявив, что все эти направления преодолены дадаизмом. «Экспрессионизм, возникший за рубежом, превратился в Германии, согласно старой доброй традиции в сытую идиллию и ожидание достойной пенсии и не имеет ничего общего с высокими посылами людей энергичных

⁷⁷ Хюльзенбек Р., Хаусман Р., Гольшев Е. Что такое дадаизм и чего он хочет в Германии? // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 213.

⁷⁸ Рыков А. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда)//Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб.науч.статей. Вып.4. СПб., 2014. С.381.

⁷⁹ Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014. С.147.

и деятельных»⁸⁰. Абстракционизм экспрессионизма для Хюльзенбека не несёт в себе жизни. В «Альманахе дада» он пишет о независимости дадаизма от иных теорий, противопоставляет его всем прочим идеологиям. «Дадаизм – первое из художественных направлений, которое не противостоит жизни эстетически, но рвет в клочья все понятия этики, культуры и внутренней жизни, являющиеся лишь одеждой для слабых мышц»⁸¹. Новая духовная позиция берлинской группы дада отличалась тем, что вечера с докладами преследовали агрессивные намерения, направленные на революцию: политическую, социальную и культурную. Вместе с дадаизмом, по Хюльзенбеку, наступает новая реальность.

Хюльзенбек подчеркивает зависимость искусства от эпохи. «Формы воплощения и художественные направления в искусстве зависят от времени, в котором оно живет, а художники являются порождением этого времени. Высочайшим искусством станет то, в сознании которого найдут отражение тысячи проблем эпохи, по которому видно, что его потрясли бурные события последней недели, и которые вновь и вновь собираются с духом, подчиняясь насущным требованиям дня»⁸². Клемент Гринберг подчёркивает обусловленность искусства историческим периодом, утверждая, что авангард возник в результате исторического критицизма. «Этот критицизм не противопоставлял нашему современному обществу вневременные утопии, но подверг трезвому историческому причинно-следственному анализу лежащие в основе любого общества предпосылки, оправдания и функции. Так, стало очевидным, что наш современный буржуазный общественный строй – не извечное, «естественное» условие жизни, а всего лишь последний в череде сменявших друг друга социальных порядков. Возникшие благодаря этим открытиям перспективы, став частью передового сознания интеллектуалов 50-60-х

⁸⁰ Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 206.

⁸¹ Там же. С. 207.

⁸² Там же. С. 208.

годов XIX столетия, вскоре были усвоены – хоть и по большей части бессознательно – художниками и поэтами. Поэтому не случайно, что рождение авангарда хронологически – и географически – совпало в Европе с первым прорывом революционной научной мысли»⁸³. Дадаизм как порождение эпохи рассматривает В.Седельник. Как чрезвычайно радикальное направление в искусстве, сокрушающее каноны и культы, оно возникает именно в период, переломный для всей истории.

Рауль Хаусманн и Рихард Хюльзенбек – оба считаются основателями дада в Берлине. И оба они были едины в том, что дадаизм – это антиискусство. Как гласит манифест Хюльзенбека: «Говорить «да – значит говорить «нет». «Быть против этого манифеста – значит быть дадаистом!»⁸⁴. И в этих лозунгах звучат те же двойственность, противоречивость, парадоксальность и анархизм. Эти категории объединяют все дадаистские программы.

Рауль Хаусман, автор многочисленных статей и теоретических работ по дадаизму, называет его не художественным движением, а «новым видом бытия». Дадаизм Хаусмана носит ярко выраженный антибуржуазный характер, о чём он часто пишет в своих работах. «Клуб Дада» представлял во время войны интернациональной мира и является единственным международным антибуржуазным движением!»⁸⁵ Как и Хюльзенбек, он подчеркивает отличие дадаизма от экспрессионизма, говоря об ином мировосприятии, которому свойственно разочарование, горечь, жажда разрушения и нигилизм. Вспомним категории авангардистского искусства Ренато Поджоли, такие как «антагонизм», «нигилизм» и «агонизм». Постоянная оппозиция, враждебный дух,

⁸³ Гринберг К. Авангард и китч. // Художественный журнал. – 2005. - №60. – С.3.

⁸⁴ Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 208.

⁸⁵ Хаусман Р. Анархия года // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 282.

наслаждение саморазрушением, аннулирование традиционных ценностей доминируют в теории Хаусмана.

Дадаист выступает против аристократизма и безжизненного покоя мещан: «Мы желаем видеть мир взволнованным и подвижным, хотим беспокойства, а не покоя – долой все кресла, долой чувства и благородные манеры! И мы – антидадаисты, потому что в дадаисте, на наш взгляд, слишком много чувства и эстетики. Мы имеем право на любые развлечения, будь то в словах, формах, красках или шумах; все это великолепная глупость, прекрасная чушь, которую мы любим и которой сознательно занимаемся, - величайшая ирония, как и сама жизнь: точная техника преподнесения окончательно осознанной бессмыслицы в качестве смысла мира!⁸⁶» Понятие дадаизма как игры с реальностью отсылает к игре с «ничто» Тристана Тцара, основанной на руководстве внутренних инстинктов. Игровое начало в творчестве, искусство как игра рассматривались Поджоли как одна из ведущих в теории авангарда. Категория развлечения наблюдается в дадаизме, а также в кино, являясь новой формой социального поведения, по мнению Беньямина.

Хаусман пишет, что дадаизм рождает нового человека, свободного от навязанной власти и опирающегося на авторитет собственной личности. «Необходимо разрушить бытие и ликвидировать власть (чуждых) законов, довлеющих над человеком»⁸⁷. Такой подход соответствует идее радикального субъективизма, описанной А.Рыковым⁸⁸. Антропоцентризм авангарда становится причиной тоталитарных тенденций, стремления индивида быть всемогущим и, следовательно, далеким от природного, чувственного, человеческого. Искусство, освобожденное от оков, лишается гуманности. Независимый и всемогущий человек, который приравнивает

⁸⁶ Хаусман Р. Немецкий обыватель сердится // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 282.

⁸⁷ Хаусман Р. Жизнь людей состоит из переживаний // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 276.

⁸⁸ Рыков А. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда)//Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб.науч.статей. Вып.4. СПб., 2014. С.381.

себя с богом, утрачивает связь с религией, с природой и, соответственно, с духовностью. Такова суть любого авангардистского движения в теории Зедльмайра.

«Дада – это совершенное милосердное зло, которое, наряду с точной фотографией, является единственной оправданной образной формой передачи информации и балансом в общем переживании»⁸⁹, - пишет Хаусман. Роли новых технических средств в искусстве также посвятил свою статью Виланд Херцфельде, ещё один яркий представитель берлинского «Клуба Дада». Фотография и кинематограф переняли на себя функции живописи, которая, тем не менее, не умерла, а претерпела изменения в своём назначении. Поэтому все художественные направления объединены стремлением к независимости от действительности. Вместо живописи дадаисты вырезают фотографии, картинки или берут сами вещи из реального мира и делают из них самоценное произведение искусства. Херцфельде задаётся вопросом, свойственна ли такому искусству духовность? Ведь ранее художник тратил большое количество времени, энергии и любви в процессе создания своего живописного полотна⁹⁰. Беньямин утверждает, что дадаисты тем самым подвергнули искусство испытанию на подлинность: «крошечный подлинный кусок повседневной жизни говорит больше, чем живопись»⁹¹. В этих переменах заключалась революционная сила дадаизма. Фотография, несмотря на утрату «ауры творения», являясь продуктом механического орудия, всё же показывает явления окружающего мира как нечто прекрасное, делая из непримечательных на первый взгляд вещей нечто наполненное духовностью. Появление фотографии и других технических возможностей изменили художественную сферу, само понятие прекрасного.

⁸⁹ Хаусман Р. Синтетическое кино живописи // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 296.

⁹⁰ Херцфельде В. Первая международная дада-ярмарка. Введение // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 200.

⁹¹ Беньямин В. Автор как производитель // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012. С.144.

Теория дадаизма неоднозначна. В самом названии «дада» заложено утверждение и приятие всех происходящих явлений. «Дадаист – это человек, любящий жизнь во всех ее проявлениях; дадаист с уверенностью заявляет: «Да, да, да! Жизнь есть не только здесь, но и там, там и там!» Таким образом, истинный дадаист в совершенстве владеет всей палитрой проявления жизни на земном шаре, который достиг уже зрелого возраста и принадлежит всем людям – от гротескного смеха над самим собой до священных слов божественной мессы. И я позабочусь о том, чтобы на этой Земле люди жили и впредь. Люди, которые контролируют свой разум и силой всего разума создают новое человечество»⁹², – пишет Иоганнес Баадер.

Дадистская теория изначально направлена на самоопровержение. Но через отрицание, которое является программным, дадаизм приходит к утверждению нового искусства. «Паутина рвется от прикосновения руки; жизни, стремящейся к совершенству через отрицание, говорят «да». Говорить «да» - значит говорить «нет»: непревзойденный фокус бытия будоражит нервы истинного дадаиста – вот он лежит, вот он мчится, вот он едет на велосипеде; Полупантагрюэль, Полуфранциск – и смеется, и хохочет»⁹³. «Дадаистское отрицание воспроизводит непрекращающееся становление, бесконечное самообновление мира»⁹⁴.

В теориях дадаистов прослеживаются некоторые противоречия и непоследовательность, но они не принципиальны. Отличается выбор доминирующих средств или художественных форм. Каждый акцентирует те аспекты дадаизма, которые ближе его личности, стране, политической

⁹² Баадер И. Кто такой дадаист? // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 213.

⁹³ Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года. // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне./ Под ред. К.Шумана. М., 2002. С. 208.

⁹⁴ Сироткин Н. О проблеме субъекта и объекта в авангардизме. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/> (дата обращения: 15.05.2016).

ситуации. Несколько различаются источники теорий. Однако в совокупности они дополняют друг друга, стремятся к одной цели разными способами, а именно – ликвидировать привычные схемы мышления, разбудить обывателя, расширить его мировосприятие, объединить разум и чувства, искусство и антиискусство, чтобы обновить картину мира, в которой откроются невиданные грани и возможности.

Обобщая вышесказанное, можно заключить, что идеологическая программа берлинского дадаизма основывается на теориях швейцарских дадаистов, которые, в свою очередь, берут своё начало в анархизме Штирнера, Фридлиндера, Дёмана, в романтизме Бодлера, нигилизме Бакунина, релятивизме Ницше, теории бессознательного Отто Гросса, опирающегося на учения Юнга и Фрейда. Ведущие категории теории дадаизма, такие как идеи случайности, игры, шока, абсурда, аллегории, сарказма, бунта, провокации, выражены и развиты в соответствии с различными мировоззрениями в теориях авангарда.

ГЛАВА 3. ПРАКТИКА НЕМЕЦКОГО ДАДАИЗМА

3.1. ФОТОМОНТАЖ ДЖОНА ХАРТФИЛДА

Берлинский дадаизм в связи с иным политическим контекстом является леворадикальным движением. Историческая ситуация в Германии была особенно тяжелой. Поражение в первой мировой войне, безработица, экономическая нестабильность, политические конфронтации – всё создавало атмосферу неизбежной революции, что отражалось непосредственно на духовной жизни страны. Дадаисты вступили в открытую оппозицию нынешней власти и предыдущему поколению художников. Вследствие этого немцы предпочитают другие изобразительные приёмы и техники, нежели швейцарцы. Авангардные движения одновременно используют радикально различные методы и стили, что привело к тому, что ни одно художественное средство не считается прогрессивнее других⁹⁵. Смешение совершенно разных приёмов характерно и для дадаизма. Немецкие дадаисты совершенствуют цюрихский абстрактный коллаж. Кроме того, благодаря берлинцам новые функции приобрёл фотомонтаж, став самостоятельным художественным средством: «в результате метаморфозы фотографического материала (как у Джона Хартфилда, Рауля Хаусмана, Ханны Хёх и Георга Гросса) возник жанр особого рода – «политическая фотосатира»⁹⁶.

Берлинский фотомонтаж намного нагляднее символизировал общественные отношения, нежели живопись. Теперь никто не пытался создать спокойное жизнеподобное изображение. Главной целью стало стремление вызвать яркий эмоциональный отклик, шокировать публику, оглушить её неожиданными контрастами, невероятными сопоставлениями.

«Цель монтажа и коллажа – вернуть былое значение «действительности», подвергающейся в большинстве видов искусства XX

⁹⁵ Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С.46.

⁹⁶ Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С.7.

века искажению, показать, как в процессе разрушения действительность чудесным образом возрождается в новом продукте»⁹⁷.

Фотография как гарантия объективности обладала наисильнейшей силой убеждения, а её сопоставление с документами, газетными заголовками и прочими свидетельствами времени выражало сильное пропагандистское воздействие. Широкое употребление фотомонтаж нашел в оформлении журналов и обложек книг, выполненных Джоном Хартфилдом, одним из лидеров берлинского дадаизма. Он внёс крупный вклад в развитие этой новой формы искусства, создав свой уникальный художественный метод и совершенную технику. Монтажи Хартфилда были более классическими, по сравнению с произведениями Хаусмана, менее злобными и вольными, более прямодушными⁹⁸.

Дадаист говорит об истоках фотомонтажа: «...под влиянием империалистической войны 1914-1918 гг. один за другим стали рушиться устои буржуазной культуры и морали. Художники перестали поспевать за событиями. Карандаш оказался слишком медлительным: ложь, распространенная буржуазной прессой, обгоняла его. Революционные художники не попадали в темп, они отставали и не успевали запечатлеть все этапы борьбы пролетариата»⁹⁹. Фотомонтаж позволил быстро реагировать на события современности, четко документировать их, пропагандировать политические взгляды и эффективно воздействовать на массы.

Джон Хартфилд ввёл фотомонтаж в книжные обложки. Во время первой мировой войны он работал в журнале «Neue Jugend» («Новая молодежь»), затем в издательстве «Malik» («Малик»), которым руководил его брат, писатель, дадаист Виланд Херцфельде. Хартфилд являлся главной опорой и руководителем в сатирических журналах, таких как

⁹⁷ Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С.8.

⁹⁸ Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014. С.156.

⁹⁹ Третьяков С. Телингатер С. Джон Хартфильд. М., 1936. С. 62.

«Pleite» («Крах»), «Knüppel» («Дубинка»), «Arbeiter Illustrierte Zeitung» («Рабочая иллюстрированная газета»)¹⁰⁰.

Хартфилд, как график, воплощал свои фотомонтажные работы также посредством плаката. Этот вид графического искусства постоянно находится в поиске новых средств выражения, поэтому всегда актуален. Его специфика связана с прямым и быстрым воздействием на зрителя. Плакат соединял в себе не только художественную, но и информационную, рекламную, агитационную функцию, что было подходящим для пропаганды дадаистских идей.

Одним из первых фотомонтажей Хартфилда стал плакат «Nach zehn Jahren: Väter und Söhne» («Через 10 лет: отцы и сыновья») 1924 года. Он является отправной точкой дальнейшего творчества дадаиста. Его следует рассматривать как начало развития технических и композиционных приёмов, политических и философских взглядов художника. Исследователь Третьяков пишет, что первые дадаистские фотомонтажи Хартфилда отличаются беспредметностью: фрагменты смонтированы не столько по смыслу, сколько исходя из эстетической направленности. Они состояли из большого количества мелких деталей. Но в дальнейшем художественный язык Хартфилда делается более лаконичным и вместе с тем более выразительным¹⁰¹.

На плакате горизонтальной формы изображены два поколения нации. На заднем плане представлен ряд скелетов, олицетворяющий предков, погибших в войну. На переднем плане – новое поколение, шеренга юных солдат. Скелеты занимают большую часть изображения, доминируя над остальными фигурами. Хартфилд применяет приём контраста в противопоставлении двух поколений, в разнице их масштабов. Спор древних и новых наглядно продемонстрирован в данном монтаже. Культ молодости – одна из ведущих категорий, характерных для

¹⁰⁰ Третьяков С. Джон Хартфильд. М., 1936. С. 4.

¹⁰¹ Третьяков С. Телингатер С. Джон Хартфильд. М., 1936. С. 64.

авангарда, по мнению Ренато Поджоли. Разномасштабность, тема дистанции отсылает к ницшеанской теме сверхчеловека, к антропоцентризму Возрождения¹⁰².

Согласно теории Поджоли на развитие авангарда повлиял символизм¹⁰³. Несмотря на документальный характер монтажа, он представляет собой символическое изображение¹⁰⁴. Скелеты символизируют смерть. А их большой размер указывает на всеильное могущество и людскую обреченность. Раскрывается тема маленького человека, беспомощного перед силой рока, перед властью государства. В правой части монтажа на переднем плане изображён генерал-фельдмаршал, главнокомандующий в первой мировой войне, рейхспрезидент Гинденбург. Он единственный персонаж, который стоит анфас. Тем самым подобен эмблеме, олицетворяющей немецкий милитаризм. Фигура президента взята того же размера, что и скелеты. Сила его власти сравнивается с могуществом смерти. Важно перспективное действие различных элементов. Гинденбург - главный композиционный центр фотомонтажа. Косая перспектива солдат отходит от него, всё сильнее уменьшаясь в глубину. Эта диагональ придает композиции динамику.

Смысловой контраст подчеркивается цветовым решением. Темный фон – основа фигурной композиции. Скелеты как главный акцент изображены самыми светлыми, солдаты в более темных тонах, а Гинденбург, словно связующее звено между жизнью и смертью, показан в промежуточном цвете. Дадаист применяет приём симультанности, объединяя события, происходящие в разное время и в разных местах.

Монтаж носит явно выраженный политический характер, охватывая общенациональные и интернациональные проблемы. В плакате звучит

¹⁰² Рыков А. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда)//Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб.науч.статей. Вып.4. СПб., 2014. С.388.

¹⁰³ Poggioli R. The theory of the avant-garde. Cambridge, 1968. P.21.

¹⁰⁴ Ushe B. John Heartfield und die Kunst der Fotomontage. Berlin, 1957. S. 15.

пророчество художника о наступлении новой мировой войны. Художник демонстрирует свою оппозицию государственной системе, милитаризму и эксплуатации. Начиная с этой работы дух враждебности будет свойственен всему творчеству дадаиста. Антагонизм – один из ключевых аспектов авангарда по Поджоли¹⁰⁵.

Уве М.Шнеде исследовала, насколько фотомонтажи отдалены от исходного пункта дадаистских коллажей на примере данного плаката. Работа представляет собой совершенно иную технику: фигуры и скелеты эффектно выделяются на темном фоне, созданном тремя негативами. Метод стал более реалистичным, понятным и логически воздействующим по сравнению с обычными дадаистскими коллажами.¹⁰⁶

Фотомонтаж построен на конфликте жизни и смерти, власти и подчинения, который выражается разными композиционными приемами, такими как разномасштабность, контраст черного и белого цветов, ритм повторяющихся элементов, параллельность диагоналей, разнонаправленность перспектив. Конфликт, основной признак теории дадаизма, раскрывает противоречие не столько конкретной исторической ситуации, сколько ставит вечные вопросы о смысле жизни, о добре и зле. И через этот конфликт художник приходит к согласованности противоречий. Они объединяются в духе дадаизма в единое целое, одновременно отрицают и дополняют друг друга.

Фотомонтажи Хартфилда можно разделить на две группы. Более ранние плакаты посвящены социальным проблемам, рабочему вопросу. Они дополнены призывными лозунгами. Вторая группа его работ высмеивает и разоблачает политических лидеров. В них применены саркастические фразы.

Политическая функция в искусстве авангарда, по Беньямину, появляется, когда теряется ритуальная. Происходит это в ситуации, когда

¹⁰⁵ Poggioli R. The theory of the avant-garde. Cambridge, 1968. P.25.

¹⁰⁶ Schneede-Sezeny, Schneede U. Zur Technik und Kunstform der Fotomontage bei Heartfield. // Ausstellungskatalog John Heartfield (und George Grosz).. Stuttgart 1968 S. 5-10

закон подлинности перестаёт работать в процессе создания произведения, как можно наблюдать в технике фотомонтажа. Теряется «аура творения». Художник с помощью репродукций выводит произведение искусства из сферы традиции, уникальность заменяется массовостью. Перестраивается вся социальная функция искусства. Репродукционная техника фотомонтажей и плакатов Хартфилда позволяют приблизить его искусство к массовому зрителю, сделать передачу художественных замыслов и политических идей более доступными. Причиной этих перемен является не только стремление искусства к пропаганде, но и качественное изменение его природы. Различные методы технической репродукции произведения искусства расширили экспозиционные возможности настолько, что количественный сдвиг перешёл в качественный¹⁰⁷. Деструктивное проявление этой тенденции, по теории Беньямина, становится «ликвидация традиционной ценности в составе культурного наследия»¹⁰⁸, что усилилось с началом использования техники монтажа при создании кино.

Примером массового социального искусства можно считать предвыборный плакат коммунистической партии «5 Finger hat die Hand - Mit 5 packst Du den Feind! Wählt Liste 5 – kommunistische Partei» («5 пальцев имеет рука – пятерней ты за горло ухватишь врага! Голосуй за список номер 5 коммунистической партии») 1928 года состоит из единственного элемента: во весь лист изображена рука рабочего. Лаконизм, чёткость силуэта, условность изображения создают политический стиль плаката. Простота жеста соединяется с меткой силой его воздействия. Образ руки становится художественной метафорой, подразумевая тяжёлый труд. Она трактована предельно реалистично. Важна каждая деталь: мозоли, грубые линии на ладони, грязь. Несмотря на

¹⁰⁷ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.32.

¹⁰⁸ Там же. С.22.

использование двух цветов, благодаря контрастной светотени и выделению на белом фоне, есть ощущение объёма.

Хартфилд ввёл в плакат фрагмент реальности и превратил его в художественный образ. Это целиком изменило характер произведения. Роль художника-авангардиста принципиально иная. Он перестаёт традиционно создавать образное целое, копируя действительность. Его главная задача – выбрать некое явление окружающего мира в качестве знака, которое само уже является действительностью. В этом революционное новшество коллажа как художественной формы, которое повлекло за собой изменение рецепции. В этом парадокс дадаизма: художники разрушают коммуникацию произведения искусства со зрителем, а это приводит к изобретению нового языка, который изменяет механизмы восприятия. Формирование новой действительности возможно за счёт новой художественной семантики¹⁰⁹.

На изобразительном поле авангардного произведения появляется текст, который не возможен в классическом живописном полотне. Шрифтовое решение органически дополняет плакат. Хартфилд был новатором в сфере типографики. Авангард отрицал принцип гармонии и симметрии шрифта. Ханс Рихтер пишет, что отдельная буква, слово, фраза образовали новые связи, оживили печатную страницу для демонстрации нового понимания свободы.¹¹⁰ Текст подчиняется смыслу произведения. Появляются акцентные выделения цветом, как, например, красные цифры пять. Но всё это стремится к некоторому упорядочиванию. Сохраняется лаконичность.

Игра со шрифтом, дополненная рисунками и фотографиями, газетными и журнальными вырезками применена Хартфилдом в полиграфии. Журналы и суперобложки, оформленные дадаистом, стали не менее новаторскими и противоречивыми к традиционному восприятию

¹⁰⁹ Сироткин Н. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/> (дата обращения: 15.05.2016).

¹¹⁰ Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014.С.156.

искусства. Новое расположение букв, иное отношение иллюстраций и текста, переносит внимание реципиента не на информативный аспект, а на художественное оформление, которому ранее отводилась второстепенная роль. Строчки пляшут, фрагменты заслоняют друг друга, образуя абсурдные сочетания.

Информативно-художественные композиции из синтеза букв и изображений заменяет классическую типографику, позволяя более наглядно донести послание для читателя. Реципиент теперь обращает внимание не на смысл информации, а на то, что делает художник из имеющегося материала и что отличает его произведение от традиционного искусства: игра, случайность, непредсказуемость¹¹¹. Беньямин объяснил воздействие подобных сочетаний: «Когда видишь картину Арпа или читаешь стихотворение Августа Штрамма, то у тебя нет времени, чтобы собраться с мыслями и сформулировать свое отношение, как если бы ты рассматривал полотно Дерена или читал стихи Рильке. Проникновению, которое при вырождении буржуазных взглядов становится школой асоциального поведения, противопоставляется отвлечение как разновидность социального поведения»¹¹². Примерами могут служить оформления страниц газеты «Neue Jugend» («Новое поколение») 1917, 1919 годов. Игра форм и фактур наблюдается в коллаже 1919 года «dada merika».

Об игровом начале в искусстве говорят Поджоли и Беньямин. Искусство как игра способствует возникновению такой формы общественного поведения как развлечение. Расслабляющее искусство выступает в качестве проверки возможностей новых рецептивных задач. Рассеянное восприятие становится всё более заметным в результате

¹¹¹ Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С.9.

¹¹² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.57.

шокового воздействия, которое возможно именно посредством техники монтажа, а в дальнейшем будет развито в кино.¹¹³

Развлекательная функция сочетается с политической. Хартфилд использует игровое начало в плакатном искусстве. Оно пронизано пафосом борьбы, волевого усилия. Для большего эффекта дадаист повторяет элементы. Мотив поднятой вверх руки встречается во многих его работах. С серпом и молотом в руках изображены двое молодых рабочих на предвыборном плакате «Für Brot und Freiheit!» («За хлеб и свободу!»). Хартфилд создает идеализированных героев современности, пропагандируя социалистические идеи светлого будущего, процветающего общества, трудолюбия, здорового образа жизни. К жесту поднятой в небо руки Хартфилд прибегает в плакате «Ob schwarz, ob weiss – im Kampf vereint!» («Чёрный ли, белый ли – в борьбе едины!»). Вновь использован приём контраста: художник соединяет в одном фрагменте руки афроамериканца и белокожего. Через противопоставление достигается единство. Несмотря на разный цвет, руки одинаковы по форме и силуэту. Будучи единственными композиционными элементами, они рисуют две прямые вертикали. И снова художественный язык Хартфилда предельно лаконичен. С помощью него убедительно раскрывается тема расовой дискриминации.

В духе эстетики дадаизма художник выступает против капитализма в фотомонтаже «Krieg und Leichen – die letzte Hoffnung der Reichen» («Война и трупы – последняя надежда богатых») 1932 года. Гиена, шагающая по полю с убитыми солдатами, занимает большую часть композиции. На голове её – цилиндр – типичный атрибут бюргера-миллионера в карикатуре. В образе зверя воплощен хищник-капиталист с горящими алчными глазами и жутким оскалом, выражающим крайнюю

¹¹³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.60.

злобу. На шее у него висит высший германский орден «за доблесть», переведённый на язык бюргеров – «за прибыль».

Убитые солдаты как куча мусора разбросаны по полю попеременно с гранатами. Позади этого всего, вдали раскинулся пустынный ландшафт. Ровный горизонт на заднем плане уравнивает композицию. Динамика создаётся только за счёт шагающей по диагональной перспективе гиены. Художник уделяет особое внимание размерам отдельных фрагментов и их сопоставлению, благодаря чему достигает смысловых эффектов. Масштаб зверя намеренно увеличен. Следует подчеркнуть ясность политического высказывания и антиэстетический аспект, характерные для творчества дадаиста¹¹⁴.

Факт монтажа в данной работе трудноразличим. Бюргер приводит аналогию с кино, где он также незаметен. Исходя из его теории, в этом – главное отличие берлинского фотомонтажа от цюрихского коллажа или от монтажа кубистов. Фотомонтаж дадаистов – промежуточное звено между монтажом живописи и монтажом кино.

Принцип монтажа задаёт оригинальность авангардному произведению. Если классическая картина изображает образное целое, то раздробленность на части придаёт произведению новый статус. Фрагменты фотографий «больше не отсылают в качестве знаков к действительности – они и есть действительность»¹¹⁵. На основе этого различаются классическое искусство и кино. «Картина художника целостна, картина оператора расчленена на множество фрагментов, которые затем объединяются по новому закону»¹¹⁶. Фрагментарность коллажа, по известной беньяминовской концепции, символизирует «активную

¹¹⁴ Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С.121.

¹¹⁵ Там же. С. 122.

¹¹⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.47.

социальную позицию, аналитическое отношение к реальности, дробящейся на ряд дискурсов»¹¹⁷.

Уникальная техника монтажа использована Хартфилдом в создании агрессивных и красноречивых плакатов с политическими лидерами. Фотомонтаж «Der Sinn des Hitlergrußes» («Смысл приветствия Гитлера») 1932 года отсылает к понятию «немецкого приветствия», которое в данном случае трактуется как характерная форма подкупа. Хартфилд ищет различные зацепки для характеристики личности Гитлера, как алчной, ненасытной, но при этом зависимой и ничтожной политической фигурки. Цитаты «Миллионы стоят за мной», «Маленький человек просит о больших дарах» повышают сатирическую силу монтажа. Разномасташбность фигур указывает на влияние капиталиста. Художник отрезает спонсору лицо, тем самым делает из него безликий обобщенный символ немецкого капитала. «Если классик признает и уважает материал как носитель значения, авангардист видит в нем лишь пустой знак, которому только он способен придать значение. Соответственно классик обращается с материалом как с некой цельностью, а авангардист вырывает его из жизненной целостности, изолирует и фрагментирует»¹¹⁸.

Примечателен портрет Гитлера на плакате «Adolf der Übermensch - schluckt Gold und redet Blech» («Адольф – сверхчеловек, глотает золото и болтает чушь») 1932 года. Гитлер изображен в момент произнесения речи, его лицо экспрессивно и решительно. Для раскрытия подлинных планов оратора Хартфилд трактует его тело как рентген. Вместо пищевода вставлена башня из монет, вместо сердца – свастика. В работе применена сюрреалистическая техника наложения, которая способствует созданию

¹¹⁷ Рыков А. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда)//Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб.науч.статей. Вып.4./ Под ред. А.В.Захаровой, С.В.Мальцевой. СПб., 2014. С.387.

¹¹⁸ Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С.110.

жестокой сатиры¹¹⁹. Дадаист использовал в политических целях технику эмблемы, создав единый цельный образ из множества мелких объектов. Каждая деталь имеет своё значение. Коллаж предназначен, прежде всего, для чтения¹²⁰.

По теории Бенямина, технические новшества исключили из произведения искусства культовое значение, однако момент ауры частично прослеживается в портрете, в данном случае – в лице Гитлера. Фотографии лиц оживляют механическую технику монтажа, придают духовность содержанию произведения.

Фотоснимки – это свидетельства эпохи. В этом заключается их скрытое политическое значение. «Они уже требуют восприятия в определенном смысле. Свободно скользящий взгляд здесь неуместен. Они выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход»¹²¹.

Тема религии как средство манипуляции в фашистской Германии поднимается в работе «Das Kreuz war noch nicht schwer genug» («Крест недостаточно тяжёл») 1934 года. Использована традиционная иконография Христа: лавровый венок, нимб. Примечательна такая деталь как петля на его шее. Христос – собирательный образ страдания человечества. История повторяется. Использован контраст: грешник противопоставляется святому. В то же время они соединены как один цельный силуэт, образуя своеобразный символ противоречивой эпохи третьего рейха. Композиция очень гармонична. Опущенная голова Христа вторит диагоналям креста, параллельно этим линиям наклонена голова фашиста. Свастика на рукаве фашиста сочетается со свастикой, в которую превратили крест. Цветовые контрасты исполнены чередованием тёмных и светлых тонов, ограничивая

¹¹⁹ Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. М., 2009. С.6.

¹²⁰ Бюржер П. Теория авангарда. М., 2014. С.119.

¹²¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.33.

одну фигуру от другой. Одевание Христа чёрное, и это подчёркивает светлое сияние нимба.

Пик драматизма являет собой плакат «Niemals wieder!» («Никогда более!») 1932 года. Голубь, пронизанный штыком, склонил голову в смертельном бессилии. Изысканно ступенчатой ретушей выполнено калькированное оперение. Четкую вертикаль образует кинжал. Хартфилд через образ трагичной смерти голубя, олицетворяющего мир, выступает против войны. Антивоенная направленность – то, что объединяло дадаистов со всего мира. Несмотря на анархизм и нигилизм в борьбе за новые принципы искусства, пацифизм – один из главных постулатов теории дадаизма.

Рассмотрев ключевые произведения Хартфилда (ранние и зрелые фотомонтажи, полиграфические коллажи), стало возможным выявить специфику его уникальной техники. Она является новаторской и в то же время отражает основные теоретические аспекты дадаизма.

Фотомонтаж Хартфилда построен по принципу коллажа. Для него характерна идея случайности, ведущей в теории дадаизма. Через свободное использование кусочков фотографий и создание новых отношений формы и тона дадаист достоверно отражает исторические события. Случайность рождает непредсказуемость, парадоксальность, вызывает новые зрительные и идейные ассоциации. Проницательный взгляд Хартфилда находит простые и выразительные решения из самых разных фрагментов, облакая свои общественно-политические идеи в конкретную форму. Достигает он это за счёт игры с формами, фактурами, шрифтами, пропорциями, масштабами, планами и перспективой. Его работы представляют собой гиперболы и метафоры, заполненные символами, аллегориями, несмотря на документальный характер фотографий. Художник применяет сарказм и иронию. Смех, по теории дадаистов, – один из ключевых приёмов для выражения эпатажа, «реакция

против застоя».¹²² Также Хартфилд использует приёмы футуризма и сюрреализма, такие как наложение, simultaneity.

Восприняв все эти принципы, дадаист обогатил их своим собственным подходом. Метод Хартфилда стал более реалистичным, понятным и логическим по сравнению с обычными дадаистскими коллажами. Его работы соединяют хаос дадаизма с уравновешенностью классики. Они очень убедительны и правдоподобны. Дадаист использует функции плаката: лаконизм, условность, четкость. Его творчество становится доступным для массового зрителя. Он совершенствует до предельной ясности и краткости свой художественный язык, чем делает воздействие своих произведений ещё более сильным.

Творчество Хартфилда - пример воплощения теории дадаизма и доказательство её жизнеспособности и эффективности.

¹²² Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014. С.89.

3.2. КОЛЛАЖ ХАННЫ ХЁХ

Самая распространенная форма искусства в живописи дадаистов – коллаж. Технический приём формирования произведения из соединения кусочков различных материалов на плоской основе был обогащён творчеством Ханны Хёх. Она дополняет технику коллажа принципами фотомонтажа и графики. В технике фотомонтажа работали многие дадаисты: Джон Хартфилд, Рауль Хаусман, Рихард Хюльзенбек, Йоганнес Баадер. Хёх стала одной из первых применять его в качестве осознанной творческой практики. Она экспериментирует с различными материалами и техниками, синтезируя их и создавая, таким образом, свой уникальный художественный стиль. На его формирование повлияло то, что дадаистка училась декоративно-прикладному искусству, занималась рукоделием и работала в издательстве журналов. Знания и навыки из этих областей развили понимание коллажа.

В творчестве Хёх доминирует несколько тем. Проблема женской роли в современном обществе, которая была близка для художницы. Она была единственной женщиной среди берлинских дадаистов, регулярно участвовавшей в выставках и перформансах. Тема воздействия средств массовой информации. Хёх, работающая в этой сфере, знала о возможности манипуляции через журнальные иллюстрации и монтажи. Она поднимала эту проблему в сюжетах своих композиций, но также использовала законы рекламы воздействия своих работ на зрителя. В духе леворадикального дадаизма, она выражает в произведениях своё отношение к политике.

Коллаж «Staatshäupter» («Главы государства»), выполненный в 1919-1920 года, довольно примитивен, но наглядно демонстрирует принцип работ художницы. Он состоит из сочетания фрагментов фото двух немецких политиков, расположенных в центре листа, и газетных вырезок, имитирующих море. Фон заполнен рисунками: бабочки, цветы, кокетливая девушка в шляпе с зонтиком. Они намеренно выполнены примитивно, в детской манере. В эту наивную атмосферу Хёх вставляет фото политиков в

купальных трусах, парадирюя момент беззаботного отпуска. Возникает ситуация, оторванная от реальности. Искусственно создаётся новый контекст.

Вероятно, данной работой Хёх выразила своё отношение к политическому пустословию и бездействию. Не случайно выбран образ именно беззаботных политиков на курорте. Рисунки придают приторности их безделью. Коллаж выполнен после окончания первой мировой войны, поэтому сюжет отдыхающих политиков в ситуации мирового хаоса выглядит парадоксальным.

Главный принцип коллажа – сатира. Художница высмеивает самомнение политиков и глупость обывателей, которые преувеличивают важность властей. Через смех, однако, она высказывает своё негативное отношение. Философ Слотердаик выделяет два аспекта дадаизма: кинический и цинический. С одной стороны, движение дада ироничное и ребячливое, с другой – существует за счёт проявления ненависти и агрессии¹²³.

Более того, Хёх подвергает сомнению значение всех общепринятых норм, серьезное отношение к любым устоявшимся правилам и представлениям, отвергает предрассудки. Идея «иконоклазма» Седельника особенно активна в переломный период истории, в эпоху авангарда. Дадаизм, как самый радикальный авангардизм, выходит за границы обыденности и сокрушает кумиров.¹²⁴ Этот процесс становится главным приемом художественного творчества авангардистов.

Сам характер создания коллажа намеренно небрежный. Хёх сознательно неаккуратно вырезает фрагменты газет и накладывает их на старую пожелтевшую бумагу. Она обрезала изображения с печатных изданий и вставляла их в монтажи, повторно не фотографируя. Таким

¹²³ Слотердаик П. Дадаистская хаотология Семантические цинизмы. // Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001. С. 436.

¹²⁴ Седельник В. Дадаизм и постмодерн // Германия. XX век: модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. М., 2008. С.47.

образом, края видны зрителям. Построение коллажей на сочетании готовых изображений, на соединении узнаваемых фрагментов реальности с абсурдными формами и образами – этот структурный метод Хёх и других немецких дадаистов, таких как Рауль Хаусман и Курт Швиттерс, будет позаимствован неодадаистами, концептуалистами¹²⁵.

Беньямин связывает этот метод построения коллажа с уничтожением ауры творения¹²⁶. Бюргер продолжает эту идею, но связывает утрату ауры не с изменением в технике производства, но с переменой в поведении самих художников. Поколение авангардистов осознанно меняет характер своего творчества¹²⁷.

Композиции из фрагментов реальности становятся «надвещными живописными конструкциями», которые более не несут прежний смысл, а используют вещи ради «шоковой новизны фактур»¹²⁸. Хёх не стесняется в средствах выражения, ломает традиционное понимание категории произведения искусства и его восприятия. Соединяя различные слои реальности, она свободно играет с ассоциациями и образами человеческой памяти. Рождается эффект случайности, который действует на реципиента ошеломляюще¹²⁹. Шок – центральное понятие теории Беньямина. Шок рассматривается Бюргером как стимул к изменению поведения. Именно он лишает произведение ауры, рождает сомнение и расширяет возможности интерпретации. Зрителя стремится понять смысл такого построения. Парадоксальные сочетания подталкивают его на собственную интерпретацию, которая становится сугубо субъективной.

«Dada Ernst» («Дада серьезно»), работа 1920 года, ставит вопрос о роли женщины в современном мире. Коллаж состоит из множества вырезок, в основном женских фигур и дополняющих их деталей. Небрежно

¹²⁵ Бобринская Е. Концептуализм. М., 1992. Издание не пагинировано.

¹²⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.54.

¹²⁷ Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С.45.

¹²⁸ Андреева Е. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб, 2011. С.204.

¹²⁹ Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб., 2004. С.416.

наложенные друг на друга фрагменты подвергаются со стороны художницы перестраивающему и эстетизирующему их преобразованию. И если их сопоставить, то можно найти смысловую связь. При детальном изучении построение кажется продуманным и гармоничным.

Доминанта композиции – две женские ноги в чулках, раскинутые в стороны. Они находятся в самом центре. Между ногами помещен мужской глаз, над ними – две золотые монеты, взятые в крупном масштабе. Деньги, потребительское отношение к женщинам, разврат, похоть, продажность – всё это отсылает к образу девушки лёгкого поведения. Глаз, помещенный именно между ног, показывает мужской взгляд на женщину как на объект удовольствия. Предмет, похожий на пилу, вероятно, подразумевает момент насилия. Возможно, поэтому женские ноги разъединены. Работа вызывает чувство неприязни и осуждения. Ниже расположен большой деревянный крест, который как бы противопоставлен грехопадению.

Совсем иной образ представлен гимнасткой, чьё фото находится в левом нижнем углу. Это единственное изображение, расположенное фронтально. Девушка выглядит в духе своего времени. Она носит короткую стрижку, занимается спортом, ведёт активный образ жизни, целеустремлённо смотрит вперёд. На её примере Хёх демонстрирует положительные качества женщины нового века.

Выше спортсменки расположена аллегорическая фигура женщины, играющей на трубе. Её волосы благопристойно и чинно завязаны голубой лентой, ниспадает розовая ткань, открывая обнажённую спину. Она олицетворяет идеал женственности. Руки, напротив, мускулистые. Они похожи на руки боксёров, чьё фото расположено сзади. Таким сопоставлением художница, вероятно, намекает на проблему равноправия.

В треугольнике, образованном обрезанными ногами в чулках, показана дама в металлическом колпаке треугольной формы. Необычный головной убор напоминает одежду будущего. Художница закрывает колпаком глаза женщины, возможно, передавая идею негативного влияния

технологических изобретений нового века на человека. В правом нижнем углу на ярком оранжевом прямоугольнике помещено фото известной актрисы.

Образы женщин показаны в контексте символов новой эпохи: небоскрёб, боксёрский матч, части машинного оборудования, металлический колпак, деньги. Можно предположить, что Хёх видела в этих явлениях причину изменения женской роли в обществе. Женщина начинает адаптироваться к новым условиям, которые выдвигает технологический прогресс. Научные открытия, новые изобретения предлагают много возможностей. Мир становится многополярным. И это пробуждает желание развиваться, изменять себя.

В то же время в мире царит хаос, войны, революции. Фото-фрагмент с боксёрами отсылает к тому, чем занимаются люди на самом деле – борются и выживают. Пока мужчины воюют, женщины берут многие мужские функции на себя. Мужество и героизм современного человека – тема, которая волновала многих художников авангарда. Немецкий экспрессионист Франц Марк своей концепции модернизма придаёт подчеркнута «маскулинный характер». «Будущее принадлежит мужчинам-воинам и мужеподобным женщинам-амазонкам»¹³⁰. Эта тенденция наблюдается и в данном фотомонтаже. По Бодлеру и Ницше, истинное духовное искусство связано с понятиями героизма, силы воли, стремления к власти и подвигам.

Коллаж демонстрирует позитивные и негативные стороны жизни современной женщины, склонной либо к самосовершенствованию, либо к саморазрушению. Стремление к независимости и самодостаточности перерастает в соревнование с мужчинами и ведёт к потере женственности, что порождает смену ролей, хаос в социальных отношениях. Другие

¹³⁰ Рыков А. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда)//Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб.науч.статей. Вып.4./ Под ред. А.В.Захаровой, С.В.Мальцевой. СПб., 2014. С.382.

продают себя как товар, используя женственность по максимуму. Этот конфликт - результат противоречивости эпохи.

Для передачи ощущения неустойчивости, беспорядка, разрушения Хёх применяет сочетание разнообразных перспектив, планов и масштабов. В этом состоит сходство с Джоном Хартфилдом. Одна картинка накладывается на другую, образуя парадоксальные сопоставления. Приём абсурда и контраста характерен для всех теорий дадаизма.

Снова наблюдаются разорванные неровные края вырезов. Они указывают на особое отношение Хёх к материалу. Если для классического художника важна функция материала, то авангардист беспощадно разрезает его и использует для придания новых значений¹³¹. «Дадаизм жертвует рыночными ценностями. Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания»¹³². Материал принципиально лишается возвышенности. С этим связана и потеря ауры творения.

Проблема роли женщины звучит в коллаже «Das schöne Mädchen» («Красивая девочка») 1921 года. Композиция состоит из сочетания фрагментов женского тела, предметов техники и рекламы.

В центре – женщина в купальнике с лампой вместо головы. Примечательно, что лампочка – единственный предмет черно-белого цвета в работе. Если рассматривать её как символ технического прогресса, то можно прийти к выводу, что влияние техники на человека ещё не настолько сильное. Параллельно техногенному развитию изменяется и поведение женщины. Она начинает мыслить более рационально. Лампочка, возможно, олицетворяет интеллект. Чёрно-белый цвет, вероятно указывает на стереотипное представление мужчин о женском мышлении

¹³¹ Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С.110.

¹³² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.58.

как о менее развитом. Поднимается проблема дискриминации по половому признаку. Красивые, грациозно скрещённые ноги женщины восполняют дефицит знаний. Этот образ вдохновил Курта Швиттерса, немецкого дадаиста, на следующие слова: «Das Weib entzückt durch seine Beine. Ich bin ein Mann, ich habe keine!» («Женщина привлекает своими ногами. А я мужчина, у меня их нет»). Художник имеет в виду изувеченных на войне солдат.¹³³

На заднем плане смонтирован необычный женский портрет, состоящий из двух элементов: женской прически и рекламного плаката вместо лица. Этот фрагмент посвящен вопросу о влиянии средств массовой информации на человека. В правом верхнем углу находится фото женской руки с часами, как указание на то, что социальные изменения – порождение времени. Примечателен женский портрет с кошачьим глазом. Мотив глаза часто повторяется в работах Хёх. Возможно, её привлекала его многозначность. Глаз ассоциируется с всевидящим оком, обладающим безграничной властью. Глаз символизирует высший космический разум. Он имеет магическую силу, воздействует тревожно на зрителя, даже вызывает страх.

В левом углу расположено изображение машинной шины, внутри которой шагает мужчина без лица. Техника заменяет многие человеческие функции, и люди постепенно превращаются в роботов, обезличиваются, начинают мыслить предрассудками. В этом прослеживается негативное влияние средств массовой информации, политических речей, религиозных учений и прочих догм на человека, которые программируют его. Почти весь лист занимает размноженная эмблема немецкой марки автомобиля BMW черно-синего цвета, разбавляющего охристо-оранжевую гамму монтажа. Она эмблема подчёркивает роль рекламы как неотъемлемой части современного мира. Таким образом, данный фотомонтаж

¹³³ *Burmeister R.* Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA. Bonn, 2007. S.15.

представляет женщину как продукт технического прогресса, рекламы и средств массовой информации.

Технический прогресс затрагивает производительную сферу в искусстве. С ростом технических возможностей изменяется вся индустрия прекрасного, преображаются художественные формы. Само понятие искусства воспринимается иначе¹³⁴. О господстве машины в жизни современного человека писал Зедльмайр, считая, что механизация лишает индивида духовности и гуманности. Ханна Хёх актуализировала эту тему в своём коллаже, используя метод, построенный по законам технической воспроизводимости.

Хёх работала в самой типичной для теории дадаизма технике, привнеся в неё свои специфические черты. Рассмотренные коллажи выполнены в её традиционном стиле: внешняя неаккуратность, как результат идеи случайности и абсурда, оборачивается гармонией несопоставимых контрастов. Отказ от традиционных границ, выбор неожиданных материалов приводит к нарочитой небрежности, но это делает работы художницы многословными. При свободе выбора для Хёх важна дисциплина, то есть формальные и композиционные законы. «Искажение форм, их смешивание – результат дисциплинированной эстетической стратегии. Её коллажный мир балансирует между реальностью и виртуальностью, осознанным и бессознательным, юмором и пропастью, повседневностью и поэзией»¹³⁵.

Контраст форм влияет на раскрытие проблем: противопоставляется положительная роль женщины с отрицательной, святость и грехопадение, женственность и мужеподобность, самосовершенствование и деградация, позитивное и негативное влияние технических открытий. Её специфический метод контрастов приводит к гротеску. Огромные вырезки машинных частей, женских причёсок и частей тела, их соединение

¹³⁴ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С.15.

¹³⁵ *Burmeister R. Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA. Bonn, 2007. S.18.*

неожиданными ракурсами – это абсурдные преувеличения. Через крайности достигается шокирующий эффект: неожиданные образы выводят сознание зрителя за привычные рамки. Помимо прочего, одним из главных методов художницы является сатира. Смех в искусстве берлинского дадаизма был инструментом, критикующим культуру и общество.

Творчество Ханны Хёх, как и Джона Хратфилда, заложило основы концептов авангардизма. Берлинские дадаисты утверждают ценности нового искусства, за которые боролись идеологи дада. Случайность, игра, соединение высокого и банального, аллегория и метафора, парадокс и абсурд, ирония и сарказм – все эти приёмы выработаны теоретиками и художниками дадаизма.

Творчество Хартфилда и Хёх тесно связано с немецкой действительностью и представляет особую ценность для истории Германии. Но по своему значению оно перерастает национальные рамки. Дадаистский фотомонтаж и в наше время остаётся важной движущей силой культуры. Он стал основой современного фотомонтажа, графического дизайна, повлиял на сферу рекламы, типографики. Фотомонтаж – революционное открытие берлинского дадаизма, идеально выражающее эпоху. Если ранее монтаж был лишь средством обработки фотографий, то благодаря немецким дадаистам он превратился в популярный художественный приём. Из-за своих ярких форм, способности привлекать внимание, парадоксального воздействия, он стал отличным средством пропаганды. Главная цель фотомонтажа, как любого дадаистского произведения, – стремление шокировать и побудить человечество к действиям. Новый подход менял поведение зрителя, освобождал от стресса мирового беспорядка, ликвидировал навязанные предрассудки и был против любого свода правил, регулирующего мысли и действия человека. Тем самым утверждал уникальность каждой отдельной личности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав литературу, посвященную исследованию дадаизма в целом, уделяя особое внимание Германии, изучив теоретические работы по авангарду, ознакомившись с концепциями самих дадаистов, проведя анализ творчества берлинских художников, Ханны Хёх и Джона Хартфилда, стало возможным ответить на вопрос, как можно воспринимать немецкий дадаизм в контексте общей теории авангарда.

Теоретические работы об авангарде, которые более или менее отчётливо ограничивают авангардизм от других художественных явлений, определяют его специфические черты, существуют в большом количестве как на Западе, так и в России. Они имеют много общего в использованных методах и источниках, но каждая представляет свою уникальную картину авангарда в истории искусства.

Суммируя концепции отдельных исследователей, можно сделать вывод, что авангард имеет множество оттенков, позитивных и негативных. Он рассматривается как политически ангажированный, приравнивается к тоталитаризмом (Гройс, Беньямин, Рыков, Кларк) или же, напротив, как независимое от политики течение (Поджоли). Авангард представлен как система институций, как искусство ради искусства (Бюргер, Гринберг, Седельник). В разных теориях он имеет свою специфику развития. В соответствии с этим – различны интерпретации дадаистского движения. Объединяет все теории то, что дадаизм признается как самое радикальное авангардное движение.

В теории и практике немецкого дадаизма находит своё отражение каждая концепция авангарда. Литературное наследие дадаистов – это манифесты, статьи, письменные свидетельства, документы. Они являются самоценными произведениями искусства, содержащими теоретические основы дадаистской мифологии, которая отражает ключевые составляющие авангардистской парадигмы. Фотомонтаж Хартфилда и

коллаж Ханны Хёх демонстрируют, как принципы дадаизма в контексте авангарда реализуются на практике.

Понятие дадаизма как игры с реальностью, идея случайности, ирония и абсурд, выраженные в изощренной, нарочито небрежной технике коллажа Ханны Хёх, соответствуют категориям идеологической теории Ренато Поджоли, а также теории Беньямина, согласно которой развлечение становится новой формой социального поведения. Взаимообусловленность инноваций в сфере художественных методов и изменения в категориях произведения и рецепции выражены теорией Бюргера и Беньямина. Враждебный дух, постоянная оппозиция, анархизм, обесценивание традиций, которые сопровождают тексты Рауля Хаусмана, Ричарда Хюльзенбека и являются теоретической основой художественного метода Хартфилда и Хёх, выражены в подходах Поджоли, Хофмана, Турчина. Зависимость дадаизма от эпохи отмечается не только в манифестах берлинских дадаистов, но и в работах Седельника, Гринберга. Политическая направленность берлинских манифестов и коллажей Хартфилда и Хёх подтверждает теорию авангарда Гройса, Беньямина, Тимоти Кларка. Представления о новом человеке как о всемогущем создателе собственной реальности отразилось на полной свободе в средствах и формах, что породило революционные техники берлинцев. О причинах и последствиях антропоцентризма в авангарде рассуждают Рыков, Беньямин, Зедльмайр.

Институциональная теория Петера Бюргера считается одной из самых фундаментальных в истории изучения авангарда. Критика Бюргера проходит по границе между искусством и жизнью. Желая превзойти само искусство, фотомонтаж немецких дадаистов, как произведение авангарда, был призван изменить конфигурацию «институции искусство», включая в себя элементы реальной действительности. Искусство сливается с жизненной практикой. Но общество принимает этот вызов и сам момент

протеста немецкого дадаизма против искусства воспринимается как искусство.

Теория Бюргера основывается на трудах представителей франкфуртской критической школы искусствознания, Вальтера Беньямина и Теодора Адорно. Ей противостоит теория Ренато Поджоли, согласно которой авангард представлен как система понятий, не связанных с политикой. Однако в замаскированном виде его теория также подразумевает систему институциональных отношений. Из этого следует, что рассмотренные теории являются отражением друг друга. И все они основаны на принципах дадаизма.

Искусство – это система отношений, существующих в обществе конвенции. Искусство – это не арт-объекты, а некая концептуальная матрица, определяющая механизмы их производства и потребления. Дадаисты поняли это одни из первых. Таким образом, теория дадаизма стала университетской, заняв общее место в теории современного искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001.
2. Андреева Е. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011.
3. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века. СПб., 2007.
4. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996.
6. Бобринская Е. Концептуализм. М., 1992.
7. Бюрджер П. Теория авангарда. М., 2014.
8. Гринберг К. Авангард и китч. // Художественный журнал. – №60. М., 2005.
9. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013.
10. Грюнталь В. Фотоиллюстрация, светопись, трансформация, фотомонтаж. М., 1966.
11. Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб., 2000.
12. Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014.
13. Рыков А. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. СПб., 2014.
14. Седельник В. Дадаизм и постмодерн // Германия. XX век: модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр. М., 2008.
15. Седельник В. Дадаизм и дадаисты. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty5.html> (дата обращения: 15.05.2016).

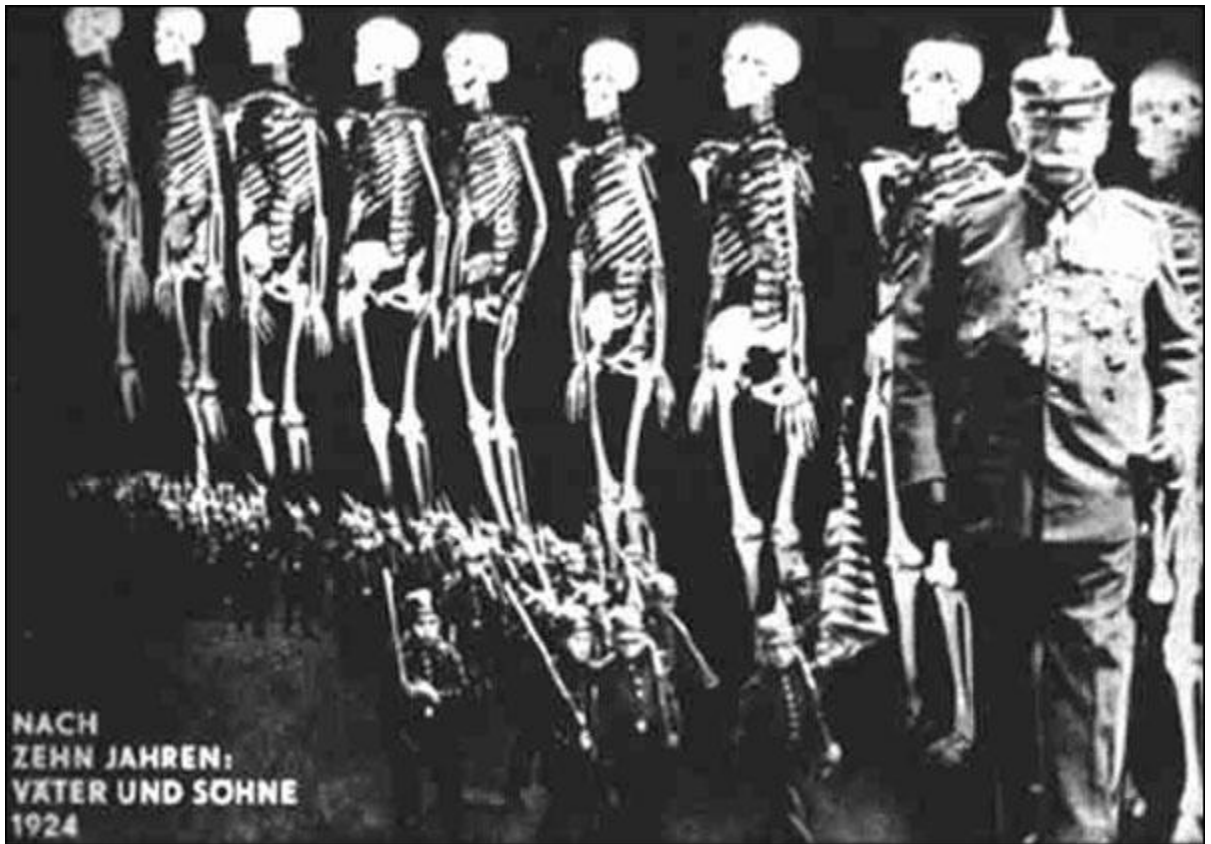
16. Сироткин Н. О проблеме субъекта и объекта в авангардизме. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/> (дата обращения: 15.05.2016).
17. Сироткин Н. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/> (дата обращения: 15.05.2016).
18. Слотердайк П. Дадаистская хаотология Семантические цинизмы. // Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001.
19. Третьяков С., Телингатер С. Джон Хартфильд. М., 1936.
20. Турчин В. По лабиринтам авангарда. М., 1993..
21. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. М., 2009.
22. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб., 2004.
23. Хюльзенбек Р. Альманах Дада. М., 2000.
24. Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года // Крещатик 2012 №3.
25. Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002.
26. Bebbe A. John Heartfield Künstler des Proletariats. // Eulenspiegel. 1931. Nr.6.
27. Benjamin W. The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> (дата обращения: 15.05.2015).
28. Burmeister R. Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA. Bonn, 2007.
29. Clark T. Farewall to an Idea Episodes from a History of Modernism. Yale, 2001.
30. Croy O. Fotomontage. Der Weg zu den Grenzen der Fotografie. Halle, 1948.

31. Dabrowski M. Photomonteur: John Heartfield. // The Museum of Modern Art. - No.13. 1993.
32. Etingin B. John Heartfield – grosse Kunst grosser Meister. // Internationale Literatur. - Nr.3. Moskau, 1937.
33. Hiepe R. Die Entwicklung der politischen Fotomontage bei Heartfield // Die Fotomontage – Geschichte und Wesen einer Kunstform. Ausstellungskatalog. Ingolstadt, 1969.
34. Heartfield G. John Heartfield – 33 Fotomontagen. Dresden, 1974.
35. Herzfelde W. John Heartfield. Leben und Werk. Dresden, 1962.
36. Huelsenbek R. Dada siegt. Berlin, 1920.
37. Huelsenbeck R. En Avant Dada. Geschichte des Dadaismus. Hannover, 1920.
38. Lavin M. Cut with the kitchen knife. The Weimar photomontages of Hannah Höch New Haven. London, 1993.
39. März R. John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Dresden, 1981.
40. Poggioli R. The theory of the avant-garde. Cambridge, 1968.
41. Reiss W. Als ich mit John Heartfield zusammenarbeitete. // Internationale Literatur. - Nr. 5. Moskau, 1934.
42. Reismann J. John Heartfield. // Das Wort. - Heft 7. Moskau, 1937.
43. Schneede-Sezeny, Schneede U. Zur Technik und Kunstform der Fotomontage bei Heartfield. // Ausstellungskatalog John Heartfield (und George Grosz). Stuttgart, 1968.
44. Ushe B. John Heartfield und die Kunst der Fotomontage. Berlin, 1957.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Джон Хартфилд. Nach zehn Jahren: Väter und Söhne («Через 10 лет: отцы и сыновья»). 1920.
2. Джон Хартфилд. 5 Finger hat die Hand - Mit 5 packst Du den Feind! Wählt Liste 5 – kommunistische Partei (5 пальцев имеет рука – пятерней ты за горло ухватишь врага! Голосуй за список номер 5 коммунистической партии). 1928.
3. Джон Хартфилд. Рекламное объявление в газете «Neue Jugend» («Новое поколение»). 1917.
4. Джон Хартфилд. Фрагмент оформления страницы в газете «Neue Jugend» («Новое поколение»). 1917.
5. Джон Хартфилд. Коллаж «Dada merika». 1919.
6. Джон Хартфилд. Für Brot und Freiheit! (За хлеб и свободу!). 1930.
7. Джон Хартфилд. Ob schwarz, ob weiss – im Kampf vereint! (Чёрный ли, белый ли – в борьбе едины!). 1931.
8. Джон Хартфилд. Krieg und Leichen – die letzte Hoffnung der Reichen (Война и трупы – последняя надежда богатых). 1932.
9. Джон Хартфилд. Der Sinn des Hitlergrußes (Смысл приветствия Гитлера). 1932.
10. Джон Хартфилд. Adolf der Übermensch - schluckt Gold und redet Blech (Адольф – сверхчеловек, глотает золото и болтает чушь). 1932.
11. Джон Хартфилд. Das Kreuz war noch nicht schwer genug (Крест недостаточно тяжёл). 1934.
12. Джон Хартфилд. Niemals wieder! (Никогда более!). 1932.
13. Ханна Хёх. Staatshäupter (Главы государства). 1919-1920.
14. Ханна Хёх. Dada Ernst (Дада серьезно). 1920.
15. Das schöne Mädchen (Красивая девочка). 1921.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Джон Хартфилд. Nach zehn Jahren: Väter und Söhne (Через 10 лет: отцы и сыновья). 1920.



2. Джон Хартфилд. 5 Finger hat die Hand - Mit 5 packst Du den Feind! Wählt Liste 5 – kommunistische Partei (5 пальцев имеет рука – пятерней ты за

горло ухватишь врага! Голосуй за список номер 5 коммунистической партии). 1928.

Spiel-Pantomime „der zerbrochene Spiegel“ — als Dieser **Camillo Schwarz** annehmbarer Durchschnit. Die Hauptkommer: **Josef Millos**, Darstellung berühmter Meisterwerke der Plastik, wirkt in dem perspektivisch beengten Raum nicht so gut wie vor wenigen Monaten

Zirkus Albert Schumann.
Aus dem sehr abwechslungsreichen Programm sind besonders **Foto und Mag.**, komische Fankünster hervorzuheben, eine Nummer akrobatischer Natur. Feinste Darstellung von **Grotesk-Wirkungen** Feuert die **Spaßmacher Klotz und Coco**. Die Zuhörer werden in die überaus einfache Handlung der Komik sehrwiegend eingelassen, die **Ruhe Adols** ist der größte Witz der Zirkus. Die vornehmliche Selbstbeherrschung des Direktors **Albert Schumann** in seinem hervorragend gearbeiteten Kostüm ist zu bekannt, als daß noch besondere Worte darüber zu verlieren wären. Gut sind auch die **4 Venus, Drahtseilkünstlerinnen**. Sie wirken in der **Masse** fast noch besser, als wenn sie im **Spiegel-Theater**. Das übrige ist **Kriegsdarstellung**. Dem großen Publikum gefallen **Toni Dambrosers** **Bayerische Alpen-Spiele**. (Die **Coubert** auf der **See** schlagen gottlob dank des **Theater** aus dem **Feld**). Die **Pantomime Hjalal, Parforce-Schlitten**, gehört nicht gerade zur besten **Creation** des **Unternehmens**.

wird — werden aus dem **Investor** der **Verlage S. Flecker** und **Karl Wolf** **Proben** veröffentlicht und **besprochen**. Die **Kritiken** erhalten je nach der **Eigenschaft** der **verewilhten** **Verleger** besonders **abgemessenes** **Lob**. Zum **Schluß** heißt es wo: **Besprochen** werden die **Publikationen** der **gerade** **führenden** **Verleger**. An der **Spitze** **marchiert** die **deutsche** **Handelsgesellschaft** **sonst**, **Abteilung** **Verlag**, die **neben** dem **Orkan** **gleich** eine **ganze** **Romanzeile** **verlegen** **will**. Die **Aufmachung** **spottet** jeder **Besprechung**, jeder **Marientanz** **ist** **besser**, **Paul Adler**, im **Zeichen** **böchster** **„Deutschheit“** — **sagt** **er**, **bei** **das** **Wort**

Heinrich **Michalski**, **Gründer** von **Bernd**, **bat** mit der **Europäischen** **Staats- und** **Wirtschafts** **Zeitung** **Rede** **gehalten** — **er** **ist** **trug** **Gründung** **ausgeboten** **worden**. Dort **sagen** **jetzt** **andere** **Berren** **am** **Tische**. **Es** **ist** **zu** **bedauern**, **daß** **Heinrich** **beide** **was** **Nutzen** **gemanaget** **hat**: **Die** **Dreiß** **Sehr** **bedauern**. **Michalski** **sollte** **ruhig** **sagen**: **Die** **Tasche!** **Man** **lese** **aber** **den** **Blatt**, **das** **in** **München** **mit** **legendärer** **Politik** **und** **festen** **erfolgt**. **Man** **lese** **es** **um** **Heinrich** **willen**.

Soeben erschienen!

Soeben erschienen!

Soeben erschienen!

KLEINE GROSZ MAPPE

100 Exemplare zu 25 Mark

50 Mark

20 Originalithographien

DER MALIK-VERLAG, BERLIN-SÜDENDE

3. Джон Хартфилд. Рекламное объявление в газете «Neue Jugend» («Новое поколение»).1917.

VIEL VORTRAG KINO

für **DEKORATEURE OPERATEURE REGISSEURE KRITIKER**

VORTRAGSABENDE DER NEUEN JUGEND

X. ABEND

DIE PSYCHOLOGIE DER VORTRAGENDEN

VARIETE

LITERARISCHE UND ARTISTISCHE VORFUHRUNGEN

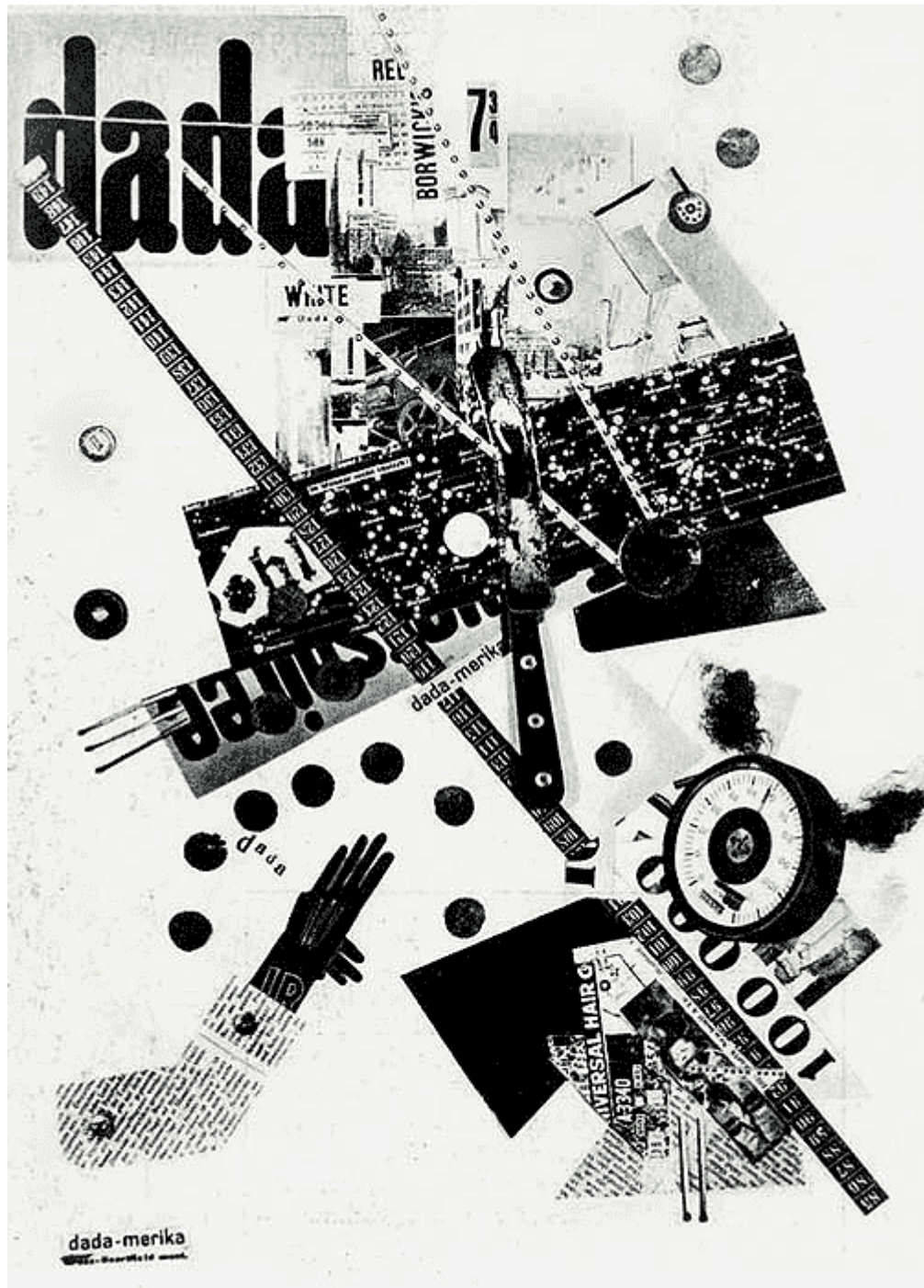
LEIPZIG DRESDEN

BERLIN MÜNCHEN

HAMBURG

Die Tür öffnete sich
mit einem weichen S
sich die Tür, durch
den Kellner schaute
neugierig und die Tür
schloß, es Dana hin
sorgfältig geschaut,
schwarzer Watschen
vorstehend und mit U
Darauf Blicke über
trugen sich Völl: sie
„Guten Tag“ -
zärtliche Stimme.
„Guten Tag“, an
Der Herr schloß
sie mit einer immer g
Augen zeigte sich je
wunderung.
„Sie sind erst I
„Ja“
Darauf Blicke über
wachte sie sich pör,
zurückkommen.
„Dank ich für S
„Ich will i
Sollten mir nicht
„Blaue“
Kopf in den Nacken,
„Wie Sie wuns
spöttisch lächelnd hin.
Woh wir doch auch
sagen . . . He! . . .
„Geben Sie von
Darauf Blicke an der G
Mit komisch vert
sich der Herr zur Tür
„Ganz wie Sie I
schöner Drohung hin
„Jaw . . . sehr
Und die Tür sich
Darauf Blicke an
Kellner.
In der nächsten
„Hören Sie, mein
hätten es doch selbst
nicht brauchen kann
Verstehen Sie?“
Der Kellner vert
„Verzeihen Sie
übertragend
bei uns, ein ganz jun
an ihn gelächelt, er s
Spaziergang zurück
„Gut. Fahren S
Der Kellner drei
Zimmer.
Darauf Blicke über
nachdenklich. Seifen
belegte ein eine Weib
und begann hartnäck
schränken Arme an
Dank zur Tür.
„Man könnte jetz
„Hören?“

4. Джон Хартфилд. Фрагмент оформления страницы в газете «Neue Jugend» («Новое поколение»).1917.



5. Джон Хартфилд. Dada merika. 1919.



6. Джон Хартфилд. Für Brot und Freiheit! (За хлеб и свободу!). 1930.



7. Джон Хартфилд. Ob schwarz, ob weiss – im Kampf vereint! (Чёрный ли, белый ли – в борьбе едины!). 1931.



8. Джон Хартфилд. Krieg und Leichen – die letzte Hoffnung der Reichen (Война и трупы – последняя надежда богатых). 1932.



9. Джон Хартфилд. Der Sinn des Hitlergrußes (Смысл приветствия Гитлера). 1932.



10. Джон Хартфилд. Adolf der Übermensch - schluckt Gold und redet Blech (Адольф – сверхчеловек, глотает золото и болтает чушь). 1932.

Zur Gründung der deutschen Staatskirche

Der Katholik Adolf Hitler organisierte die evangelische deutsche Staatskirche und ernannte einen Reichsbischof



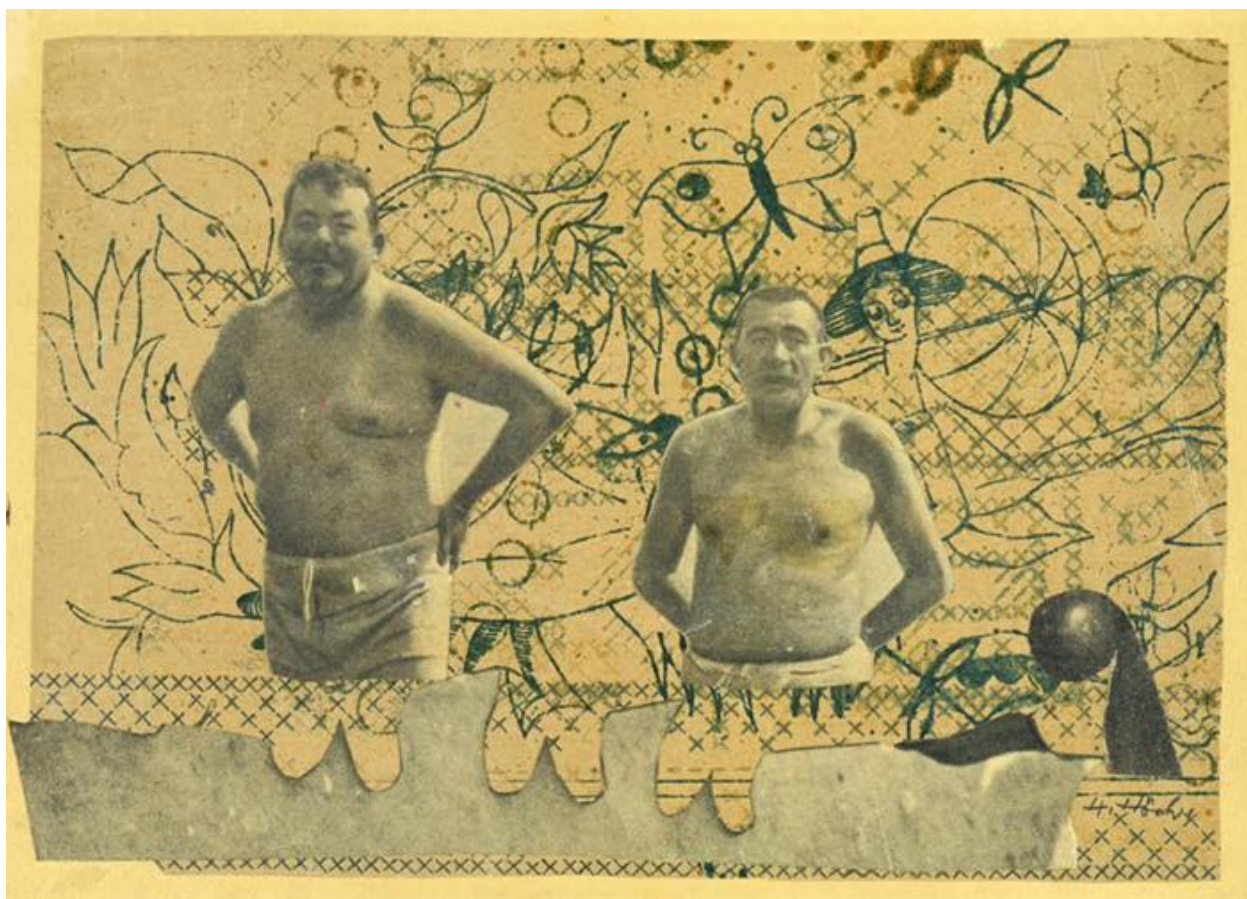
Fotomontage: John Heartfield

Das Kreuz war noch nicht schwer genug

11. Джон Хартфилд. Das Kreuz war noch nicht schwer genug (Крест недостаточно тяжёл). 1934.



12. Джон Хартфилд. Niemals wieder! (Никогда более!). 1932.



13. Ханна Хёх. Staatshäupter (Главы государства). 1919-1920.



14. Ханна Хёх. Dada Ernst (Серьёзно Дада). 1920.



15. Ханна Хёх. Das schöne Mädchen (Красивая девочка).1921.