

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 97

ДАДАИЗМ

СОДЕРЖАНИЕ

ДАДАИСТЫ И ИХ СОВРЕМЕННОКИ стр. 3

ДАДАИСТЫ В МУЗЕЯХ МИРА стр. 5

ЖИЗНЬ ДАДАИСТОВ стр. 7

Марсель Дюшан стр. 7
Франсис Пикабия стр. 8
Макс Эрнст стр. 9
Ганс Арп стр. 10
Курт Швиттерс стр. 11

ТВОРЧЕСТВО стр. 12

Марсель Дюшан:
„Мельница для шоколада № 1“ — 1913 стр. 12
Марсель Дюшан: „Сушилка для бутылок“ — 1914 стр. 14
Франсис Пикабия: „Осторожно, окрашено“ — 1916 стр. 16
Франсис Пикабия: „Испанская ночь“ — 1922 стр. 18
Макс Эрнст: „Ohne Titel“ — ок. 1920 стр. 20
Макс Эрнст:
„Пьета, или Ночная революция“ — 1923 стр. 22
Ганс Арп: „Le marteau fleur“ — 1916 стр. 24
Курт Швиттерс: „Мерцбильд“ — 1920 стр. 26
Курт Швиттерс: „Цубан Мерц“ — 1922 стр. 28
Фотомонтажи стр. 30

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Эрих Лессинг/АКГ Paris; стр. 3: сверху: Эрих Лессинг/АКГ Paris, внизу: Scala; стр. 4: АКГ Paris; стр. 5-6: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 7: сверху: Художественная библиотека Бриджмен; внизу: АКГ Paris; стр. 8: сверху: С. Доминге/АКГ Paris; внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 9: сверху: Художественная библиотека Бриджмен; внизу: АКГ Paris; стр. 10: сверху: АКГ Paris; внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 11: АКГ Paris; стр. 12-13: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 14: С. Доминге/АКГ Paris; стр. 15: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 16-20: АКГ Paris; стр. 21: Эрих Лессинг/АКГ Paris; стр. 22: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 23: Scala; стр. 24: АКГ Paris; стр. 25: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 26: АКГ Paris; стр. 27-28: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 29-32: АКГ Paris.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500, г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17.
Издание зарегистрировано в Государственном комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 50000, заказ № 19001091
„Великие художники“ © EagleMoss International Ltd. 2005

На обложке:
Ханна Хёх: Вырезание
дада... (фрагмент)

1919—1920; 114х90 см

коллаж, аппликация

Национальная галерея, Берлин

Коллекция

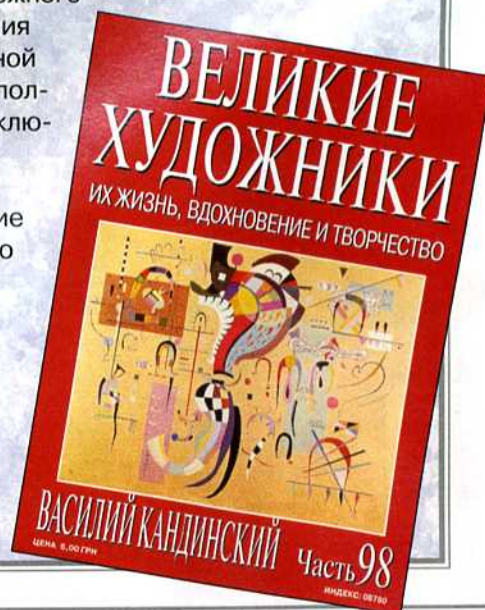
„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: КАНДИНСКИЙ (1866 – 1944)

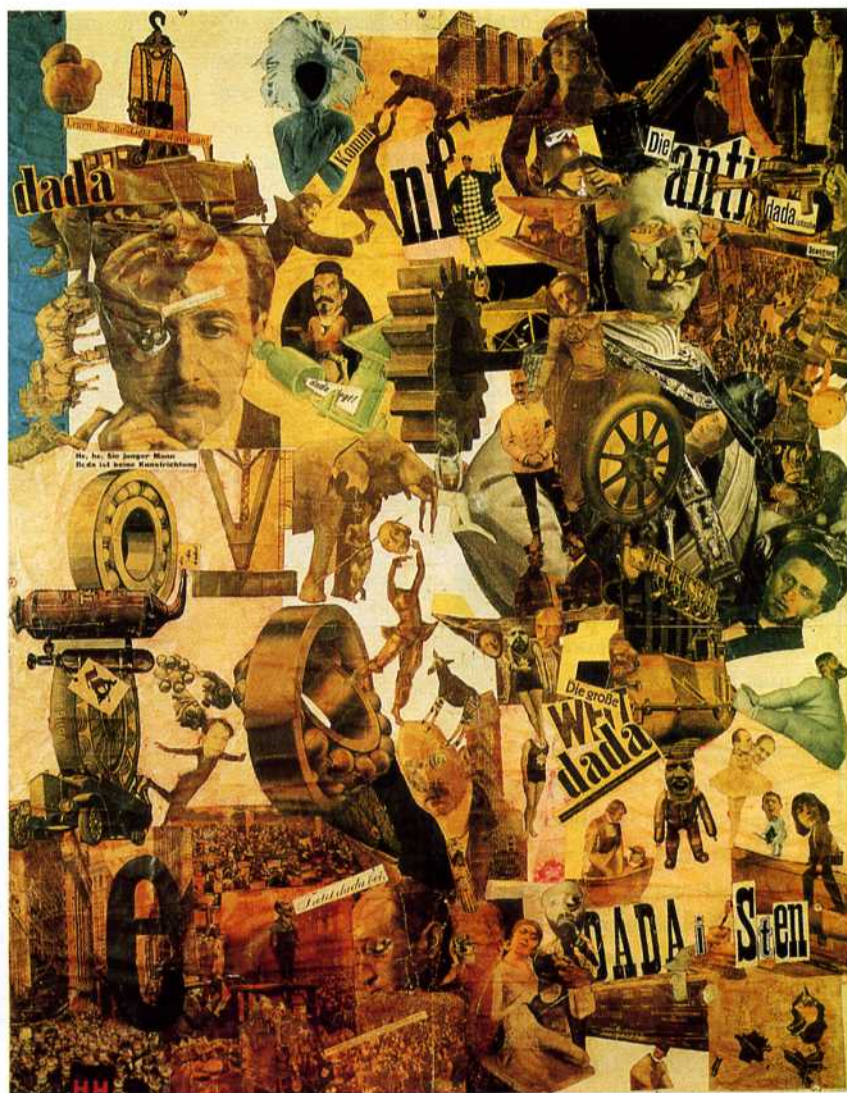
Наряду с Малевичем и Мондрианом, Василий Кандинский считается родоначальником абстракционизма — пожалуй, самого сложного направления современной культуры, полностью исключая идейное содержание и образную форму.



Дадаизм

Дадаизм зародился почти одновременно в Нью-Йорке и Цюрихе, позже получил распространение в Германии, а в Париже достиг своего апогея и угас в 1922 году. Движение „дада“ вошло в историю мировой культуры как бунтарское направление, эпатажное, взрывное и необычайно разнообразное в своих проявлениях. Дадаизм вступил в открытую конфронтацию с отжившей системой эстетических и общественных ценностей.

Дадаизм возник в 1916 году, в Цюрихе, но в его создании не участвовал ни один швейцарский деятель искусства. Шла первая мировая война, и нейтральная Швейцария стала для молодых писателей и художников со всей Европы убежищем от грозящей им мобилизации. Однако сама идея дадаизма, по мнению исследователей, зародилась годом раньше, в Нью-Йорке, где жили и работали два друга-француза — Франсис Пикабия (1879—1953) и Морис Дюшан (1887—1968). Их творческая деятельность того периода носит определенно дадаистическую окраску. „Механистические“ полотна первого и



▲ Ханна Хёх:
Вырезание
„дада“
кухонным
ножом,
Бирбаух-культур
— закат
Веймарской
республики

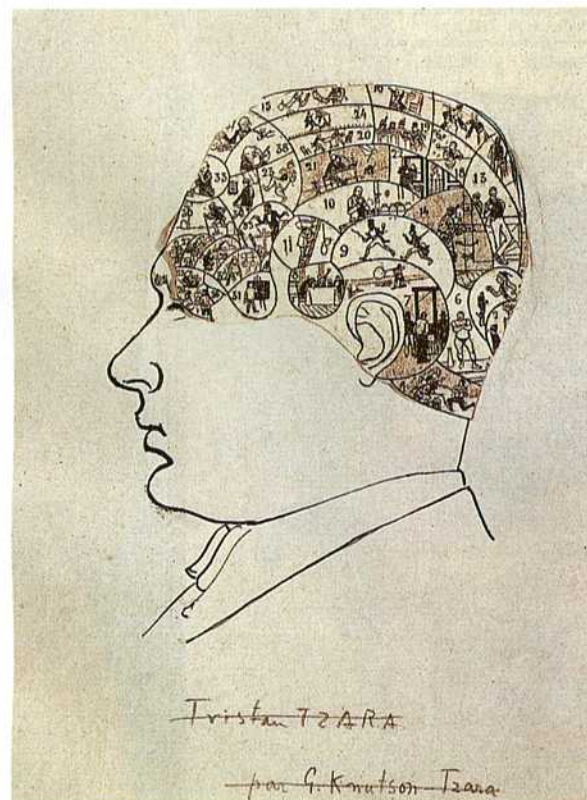
1919—1920; 114х90 см
коллаж и аппликация
Национальная галерея,
Берлин

Ханна Хёх (1889—1978),
наряду с Раулем
Хаусманном, является
автором самых
фантастических
дадаистических
коллажей

ready-made второго свидетельствуют о типичной для дадаизма антиэстетической направленности, ставшей впоследствии основой этого противоречивого искусства. Работы Дюшана и Пикабия повлияли на творческие воззрения известного американского художника-фотографа Мана Рэя (1890—1976), что, в конечном счете, кардинально изменило ход развития американского искусства в XX веке. По окончании войны Нью-Йорк стремительно теряет свою привлекательность для молодых художников, лихорадочно ищущих способы творческого самовыражения, и они снова потянулись в Европу. Вначале Пикабия, следом за ним Дюшан и, наконец, в 1921 году, Ман Рэй — приезжают в Париж с твердым намерением „свершить революцию в искусстве“. А в культурной жизни Европы, постепенно оправляющейся от войны, к тому времени как раз сложилась соответствующая, „революционная“ ситуация...

„ДАДА“ В ЦЮРИХЕ

Среди бежавших от войны и встретившихся в Цюрихе в 1916 году молодых людей были немцы Гуго Балль (1886—1927) и Рихард Хюльзенбек, румыны Тристан Тцара (1896—1963) и Марсель Янко (1895—1984), а также эльзасец Ганс Арп (1887—1966), по отцовской линии подлежавший мобилизации во французскую, а по материнской линии — в немецкую армию. Эмигрировав, они лишились всякой связи с родиной и во многом по-



▲ Тристан Тцара:
Автопортрет

1928
Коллекция Шварц,
Милан

Румынский поэт Тристан
Тцара, по легенде,
воткнул нож в
энциклопедический
словарь Ларусса и попал
в слово „дада“...

теряли смысл и цель жизни, не находя применения своим творческим способностям. Гуго Балль, ставший впоследствии одним из влиятельнейших дадаистов, писал: „Живу в Цюрихе деревенской жизнью в окружении морфинистов. На улицах постоянно что-то происходит. Звучит слезливая музыка Армини спасения. На булыжной мостовой перед студенческим кабаком „Цур Боллерай“ (...) женщины в немыслимых шляпах и очках (словно сошедшие с картин Массейса) расппевают жалостливые песни о распытом Спасителе“... Будущие дадаисты собирались в кабаке под названием „Кабаре Вольтер“ — и устраивали свои литературные и музыкальные вечера.

„Дадаизм был интернациональным продуктом поневоле. Нужно было найти что-то общее между русскими, румынами, швейцарцами и немцами. Был шабаш ведьм, какого вы себе не можете вообразить, тарарам с утра до вечера, свистопляска с литаврами и негритянскими барабанами, экстаз со степом и кубистическими танцами. (...) „Кабаре Вольтер“ было нашей экспериментальной сценой, где мы вслепую нащупывали нашу общность. (...) Дадаизм — это средоточие международных энергий“, — писал о зарождении движения „дада“ в Цюрихе Рихард Хюльзенбек. Что касается названия, то исследователи до сих пор расходятся во мнениях по поводу его происхождения. Поэтому придется, очевидно, принять версию, так сказать, „из первых рук“. Вот что писал Балль в своем „Манифесте к первому вечеру „дада“ в Цюрихе“: „Слово „дада“ взято из словаря. Все очень просто. По-французски оно означает детскую игрушку — лошадку на палочке. По-немецки — адье, оставь меня в покое, до свидания, другим разом! По-румынски — да, в самом деле, вы правы, это так, конечно, действительно, договорились. И так далее. Интернациональное слово“.

„Детский и абсурдный характер этого слова объединяет сознательное отторжение мира взрослых и отказ от абсолютной наивности ребенка“, — так объясняет название движения американский искусствовед Уильям Рубин...

БЕРЛИН И КЕЛЬН

Дадаизм бодро шествует по Европе. Берлин, Кельн, Ганновер и, в конце концов, Париж оказываются под его влиянием.

Летом 1917 года Хюльзенбек уезжает из Цюриха в Берлин, где царит хаос — паника, коррупция, разложение — идеальная сре-

да для культа новой духовности. Хюльзенбек немедленно отрекается от гуманистической концепции цюрихского дадаизма („В омерзении от войны, мы посвятили наши усилия изящным искусствам...“) и заявляет, что новый „дада“ должен быть радикален, опасен, жесток, реален — как сама современная Германия. Создается берлинский „Клуб „дада“: Рауль Хаусмани (1886—1970), Ханна Хёх (1889—1978), Георг Грос (1891—1959) и другие художники оказались чрезвычайно плодотвы-



◀ Первая международная выставка „дада“ в Берлине, 1920

Этот снимок передает атмосферу чертовщины, характерную для всех мероприятий дадаистов

“ Единственное, что интересует дадаистов, — это образ жизни ”

Тристан Тцара

▼ Рауль Хаусмани: Мысль нашего времени (Механическая голова)

1919; 32,5x21x20 см

Национальный музей современного искусства, Париж

Рауль Хаусмани, помимо фотомонтажей, создавал также и трехмерные композиции



Ман Рэй:
Вольер

1919; 70x55 см
картон, гуашь,
аэрограф, карандаш,
тушь, перо
Национальная
галерея Шотландии,
Эдинбург

Из всех
американских
художников Ман
Рэй первым
подхватил веяния
дадаизма,
появившиеся у
Дюшана и
Пикабиа



Георг Грос:
**Remember,
uncle August
the unhappy
inventor**

1919; 49x39,5 см
масло, карандаш
Колте,
коллаж
Национальный
музей современного
искусства, Париж

Георг Грос,
безжалостный
карикатурист
пемецкого общества,
нашел себя в
дадаизме



ми, но, к сожалению, большая часть их произведений (в основном — листовки и плакаты) не сохранилась. Главным вкладом берлинских дадаистов в развитие современного искусства в целом и дадаизма в частности, бесспорно, является фотомонтаж (или фотоколлаж)... Сразу по окончании войны Ганс Арп, подобно Хюльзенбеку, покидает Цюрих и прибывает в Кельн. Принесенная им „благая весть „дада“ нашла страстных приверженцев в лице Макса Эрнста (1891—1976) и Йоханнеса Теодора Бааргельда (он же Альфред Грюневальд; 1891—1927). Двенадцатого апреля 1920 года состоялась программная выставка кельнских дадаистов, войти на которую можно было только через... туалет пивного бара, довольно популярного среди любителей выпить. Пользовавшиеся туалетом были привлечены шумом с другой стороны и, как бабочки на свет, устремлялись вглубь. К своему удивлению, они обнаруживали там экспозицию всяческих „объектов“, коллажей и фотомонтажей. Вот что пишет по этому поводу Рубин: „По круту были расставлены разные предметы, например „Флюидоскептик“ Бааргельда: аквариум, наполненный водой цвета крови, на поверхности которой плавали женские волосы, а на дне лежал будильник — предмет дадаистический par excellence. Понятно, что большинство посетителей было шокировано, но и это было предусмотрено дадаистами: для вымещения праведного гнева был установлен деревянный предмет, созданный Эрнстом, к которому на цепочке был присоединен топорик. Выставка, моментально закрытая полицией в результа-

ДАДАИСТЫ В МУЗЕЯХ МИРА

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Галерея Натали Серюзье;
Национальный музей современного
искусства; Городской музей
современного искусства

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Национальная галерея; Галерея
Беринзон; Берлинская галерея
ДЮССЕЛЬДОРФ • Музей искусства
ФРАНКФУРТ • Институт искусств
Штадельхейм
ГАННОВЕР • Музей Шпренгел
КОЛОНИЯ • Музей Людвиг
ШТУТГАРТ • Государственная галерея

США

ЧИКАГО • Художественный институт
ФИЛАДЕЛЬФИЯ • Музей искусства
НЬЮ-ХЕЙВЕН • Галерея искусств
Йельского университета
НЬЮ-ЙОРК • Музей современного
искусства; Музей Соломона
Р. Гуггенхайма
ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ШВЕЙЦАРИЯ

БЕРН • Музей искусств
ЦЮРИХ • Кунстхаус

ШВЕЦИЯ

СТОКГОЛЬМ • Музей Модерна

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЭДИНБУРГ • Национальная галерея
Шотландии
ЛОНДОН • Мальбурк Файн Артс; Галерея
Тейт

ИТАЛИЯ

ВЕНЕЦИЯ • Фонд Peggy Гуггенхайм

КАЛЕНДАРЬ

1915 — Пикабия приезжает в Нью-Йорк, где вскорости к нему присоединяется Дюшан

1916 — в феврале открывается „Каба-ре Вольтер“; в апреле возникает объединение „Дада“

1917 — в начале года, в Цюрихе проходит первая выставка „Дада“; в июле выходит первый номер журнала „Дада“ под руководством Тцару

1915 — Пикабия встречается в Швейцарии Тцару и Арпа

1919 — Швиттерс выставляет свой первый коллаж из серии „Мерц“

1920 — две программные выставки дадаистов в Берлине и в Кельне вызывают громкий скандал

1921 — ведущие представители дадаизма собираются в Париже и организуют дадаистическую манифестацию

1922 — дадаистическое движение прекращает свое существование

ДВОЙНОЕ ВЛИЯНИЕ

Дадаизм оказал огромное влияние на развитие художественного процесса в целом и личности художника в частности. Многие идеи дадистов были использованы впоследствии сюрреалистами. Некоторые из них, например Макс Эрнст, сами принимали участие в дадаистическом движении. Художники следующих поколений также будут испытывать влияние дадаизма. Так, в конце 50-х годов в Соединенных Штатах появятся художники, которые назовут себя „новыми дадаистами“. От Джаспера Джонса (род. 1930) до Си Твомбли (род. 1925), от Роберта Мозервелла (1915—1991) до Роберта Раушенберга (род. 1925), не исключая Энди Уорхолла (1928—1987) и Роя Лихтенштейна (1923—1997) — все проходят своеобразное „дадаистическое крещение“. В то же время, во Франции создатели „нового реализма“ (Nouveaux Realistes) — Арман, Тингюли, Хайнс, Виллеге — также считали себя дадаистами. И, конечно, „мерц“ Курта Швиттера — пространственная структура, собранная из разнообразных созданных и „готовых предметов“ — также найдет своих приверженцев во многих странах Европы и Америки.

Рой Лихтенштейн: В машине ▶

1963

Национальная галерея Шотландии, Эдинбург



те жалоб общественности, тут же открылась вновь, когда оказалось, что конфискованной в качестве вещественного доказательства уликой была гравюра Дюрера...

АПОГЕЙ И ФИНАЛ

Дадаизм в Ганновере проповедовал Курт Швиттерс (1887—1948). Этот немецкий художник в 1919 году предложил революционный метод создания специфических композиций, получив-

ших название „мерц“. Работы, выполненные им в 1919—1920 годах, считаются хрестоматийными дадаистическими произведениями...

**“ Показан
весь ужас
современной
эпохи:
парализующая,
скрытая
сторона
вещей ”**

Гуго Балль

Дадаизму суждено было достичь апогея и пережить свой закат в столице европейского искусства — Париже, где с 1921 года жили Тцара, Дюшан, Пикабия и Ман Рэй. Они-то и организовали одну из самых громких манифестаций дадаизма — выставку „Большой Сезон

„дада“. После этого события движение постепенно угасает. Годом позже Тцара провозглашает „смерть „дада“. Как отмечает искусствовед Марк Даша, дадаизм „исчез так же, как и возник, — неожиданно и случайно — во имя той же свободы, которая позволила ему появиться“.

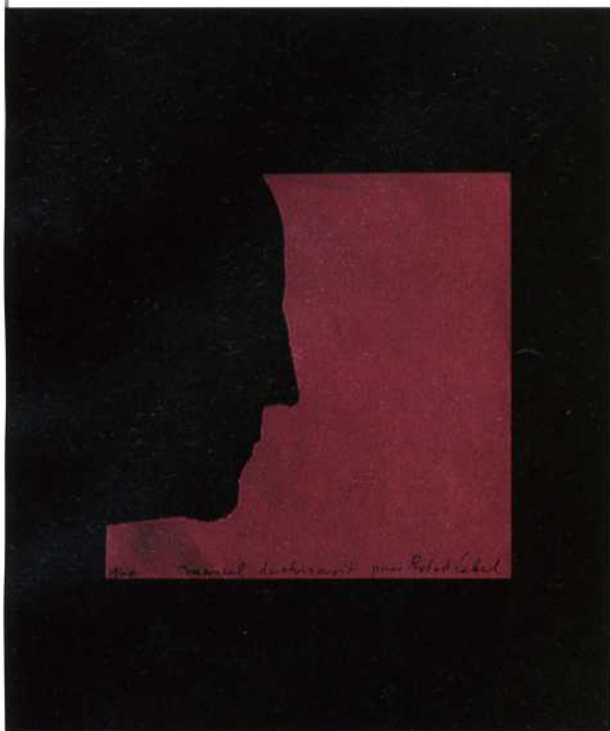
◀ Роберт Мозервелл: Элегия

1948; 75x60 см

коллаж, бумага, гуашь

Художники „дада“ оставили в наследство грядущим поколениям такое великое изобретение, как коллаж

Марсель Дюшан (1887—1968)



Автопортрет в профиль

1960; 14,3x12,5 см
рваная цветная бумага на
черном фоне
Собрание Робера
Лебея, Париж

Дюшан никогда не
интересовался
реалистическим
искусством, в чем
убеждает нас этот
странный и мрачный
портрет

фабричный „готовый предмет“, волею художника изменивший свое предназначение и, в результате этой метаморфозы, ставший предметом искусства... По возвращении в Париж в 1919 году Дюшан создаст „Tu m“ и заканчивает работу над большим произведением, начатым еще семь лет назад, — „Большое стекло“... С 1923 года художник прекращает всякую творческую деятельность, целиком посвящая себя давней страсти — шахматам. И только через год после его смерти обнаружится, что на протяжении двадцати лет (с 1946-го по 1966-й) Дюшан тайно работал над тем, что он сам называл „среда различных материалов“, — произведением, названным впоследствии „Дано!“

“ Дюшан со всех сторон проанализировал проблемы „видения“, „видимости“ и „созерцания“ — физического и умственного. Он подталкивает нас к краю бездны наших же фантазий, чтобы показать, что значит „задумываться“, создавая картины ”

Ален Жюфруа

Марсель Дюшан родился 28 июля 1887 года в Бленвиле, Нормандия. Два его брата и сестра также занимались изобразительным искусством. Жак Вийон (1875—1963) — старший из всех детей семьи Дюшан — был живописцем, средний брат Раймон Дюшан-Вийон (1876—1918) — скульптором, младшая сестра Сюзанн Дюшан (1889—1963) тоже была художницей... Первые работы Дюшана созданы под влиянием постимпрессионизма, кубизма, Сезанна, фовистов и, в конце концов, — футуристов, чьи творческие поиски увлекали начинающего художника все больше. Его картина „Обнаженная, спускающаяся по лестнице“, отвергнутая парижским Салом Независимых в 1912 году, вызвала фурор в Нью-Йорке. В том же году была создана „Мельница для шоколада“, ознаменовавшая новые антихудожественные установки в творчестве Дюшана, заинтересовавшегося механизмами... Во время первой мировой войны освобожденный от мобилизации по состоянию здоровья Дюшан покидает Париж и летом 1915 года оказывается в Нью-Йорке. Там он встречает своего давнего друга Франсиса Пикабиа (1879—1953). Их творчество, к которому присоединяется Ман Рэй (1890—1976), носит эпатажный характер и является прологом к дадаизму... В 1917 году на Первой выставке Независимых в Нью-Йорке работа Дюшана „Фонтан“ остается „забытой“ за какой-то перегородкой, а по сути, просто отвергнутой и не выставленной. Организаторов выставки можно понять: „Фонтан“ являлся ничем иным, как писсуаром, подписанным псевдонимом автора. Так же как и „Велосипедное колесо“ 1913 года, и „Сушилка для бутылок“ 1914-го, „Фонтан“ — это ready-made, изобретение Дюшана — целый

L.H.O.O.Q. ©

1955
раскрашенная цветная
репродукция „Моны
Лизы“
Коллекция Анджело
Каламарини, Милан
Эту раскрашенную
репродукцию сам
Дюшан определял как
„исправленный“ ready-
made („готовый
предмет“)



Франсис Пикабия (1879–1953)

Испанец Франсис Пикабия родился в Париже 22 января 1879 года. Начиная как импрессионист, а с 1905 года его творческая деятельность была направлена на последовательное отрицание традиционного искусства. С этой точки зрения в сферу его интересов попадают фовизм, кубизм, футуризм. С особым чувством относится он к абстракции, в которой видит „живопись, находящуюся в сфере чистой инверсии, воссоздающую мир форм сообразно собственным стремлениям и представлениям“.

В 1915 году Пикабия переезжает в Нью-Йорк, где к нему вскоре присоединяется Дюшан. Их произведения-провокации взбудоражили художественную жизнь Америки тех лет. В следующем году, по возвращении в Европу, Пикабия основал авангардистский журнал „391“, который будет издаваться в Барселоне, Нью-Йорке, Цюрихе и Париже. В 1918 году Пикабия обосновался в Цюрихе. Его новое творение „Стихи и рисунки девушки, рожденной без матери“ вызвало всплеск энтузиазма у дадаистов, о которых Пикабия ранее ничего не слышал. Его общение с одной из ключевых фигур цюрихского дадаизма, Тристаном Тцарой было хотя и не продолжительным, но чрезвычайно плодотворным. В начале 1920 года Пикабия, совместно со своими друзьями-дадаистами организует в Париже шумную и многолюдную манифестацию „дада“. В 1921 году он окончательно оставляет дадаизм и ненадолго сходит к сюрреалистам.

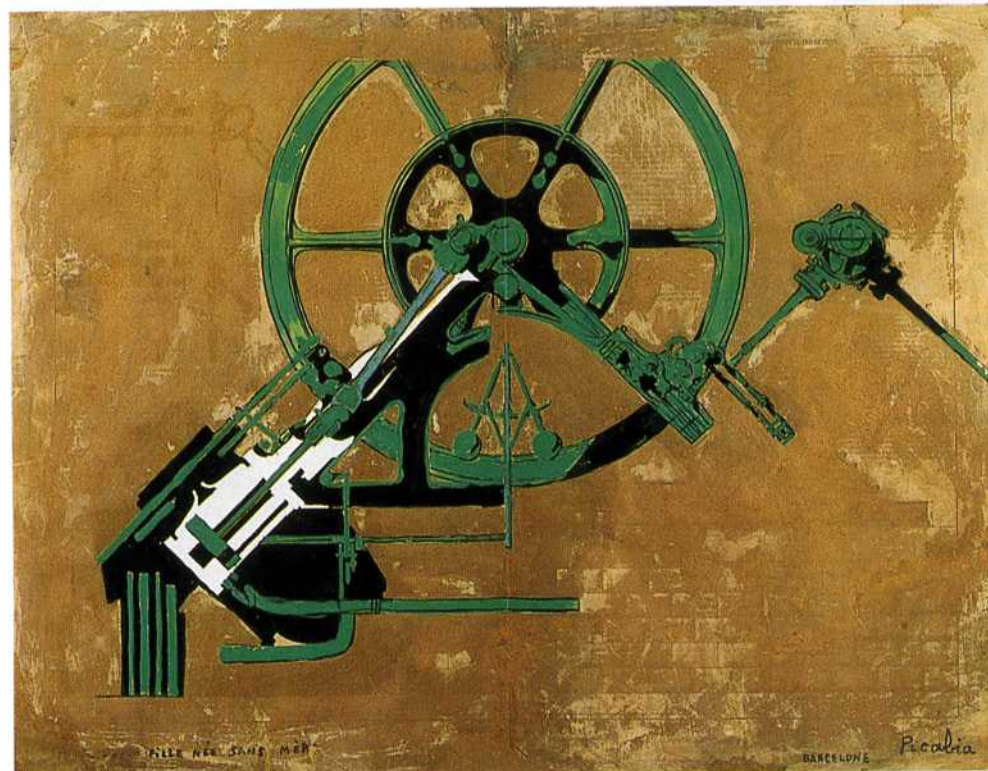
До самой своей смерти в 1953 году Пикабия не прекращает деятельности в типично дадаистическом духе. Он декларирует свой статус авангардиста вовсе не для того, чтобы подтвердить собственную независимость, но для того, чтобы доказать: жизнь гораздо ценнее искусства.

Пауль Дермее: ▶ Портрет Франсиса Пикабия

1920; 23x15 см

Частная коллекция

Пауль Дермее, сам будучи второстепенной фигурой в дадаизме, создавал портреты многих выдающихся деятелей этого движения



ПИКАБИЯ И ДЮШАН

Пикабия познакомился с Дюшаном зимой 1910 года. Это была, без преувеличения, судьбоносная встреча. Творческое содружество этих мастеров станет невероятно плодотворным. Дюшан создает свои ready-made, а Пикабия, следом за ним, в 1914 году — свои первые „механистические“ композиции. Влияние этих художников друг на друга было огромным и продолжалось на протяжении десяти лет, по истечении которых их творческие дороги разошлись. Дюшан увлекся разрешением теоретических проблем искусства, а Пикабия примкнул к сюрреализму, позже увлекся абстракцией, но до конца жизни оставался верен многим принципам дадаизма.

◀ Girl born without a mother

1916–1917

гуашь, металлическая краска, печатная бумага
Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

„Девушкой, рожденной без матери“ называл Пикабия машину — главный мотив своих прославленных механистических композиций

Макс Эрнст (1891–1976)

Макс Эрнст родился 2 апреля 1891 года в предместье Кельна. Изучал философию, психологию и историю искусств, но решил посвятить себя живописи. Его ранние работы отмечены сильным влиянием немецкого экспрессионизма и Джорджо де Кирико (1888—1978).

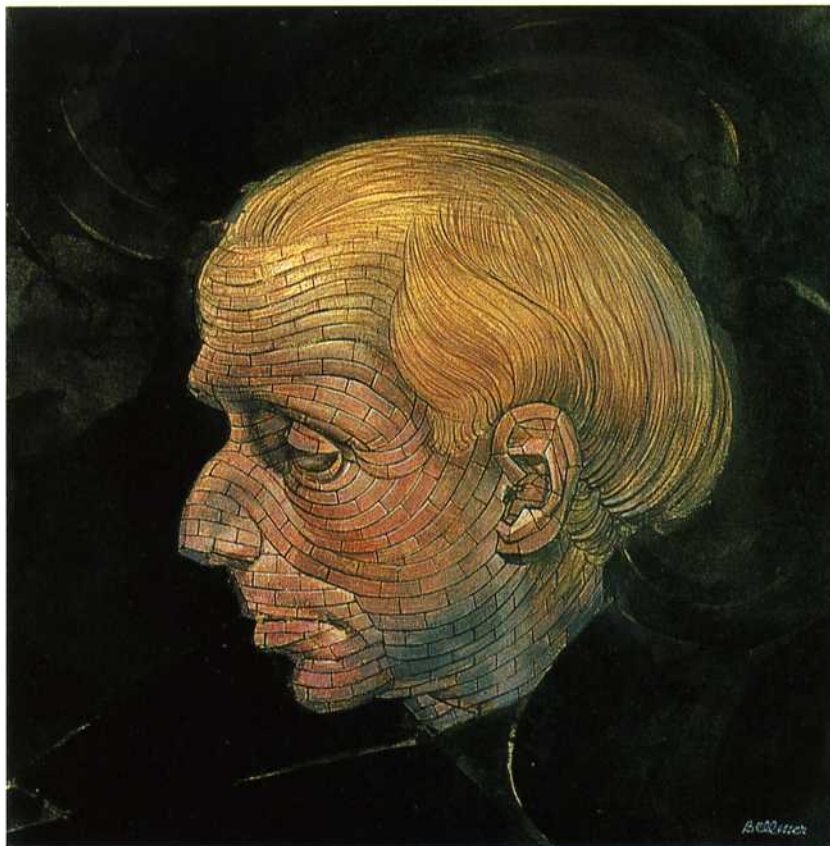
Во время первой мировой войны Эрнст был ранен и демобилизован. По возвращении в Кельн подружился с художником Йоганнесом Теодором Бааргельдом.

В 1919 году сближается с прибывшим из Цюриха Гансом Арпом. Именно Ари, Эрнст и Бааргельд составляют главную движущую силу кельнского дадаизма.

В том же году они создают творческое объединение под названием „Фатагага“ (сокр.: Fabrication de Tableaux Garantis Gasometriques), которое декларируют как „экспериментальную лабораторию „дада“. В 1920 году Эрнст выставляет несколько своих коллажей на Международной выставке-ярмарке „дада“ в Берлине и впервые подписывает их „Макс Дада-Эрнст“. В 1921 году Андре Бретон (1896—1966) представляет парижской публике подборку эрнстовских работ,

**“ Нужно
делать
транскрипцию
того,
что является
сутью ”**

Макс Эрнст



▲ Ганс Беллмер:
Портрет Макса
Эрнста

Собрание Ландау,
Париж

Сюрреалистический
художник Беллмер
создал этот
удивительный портрет
Эрнста

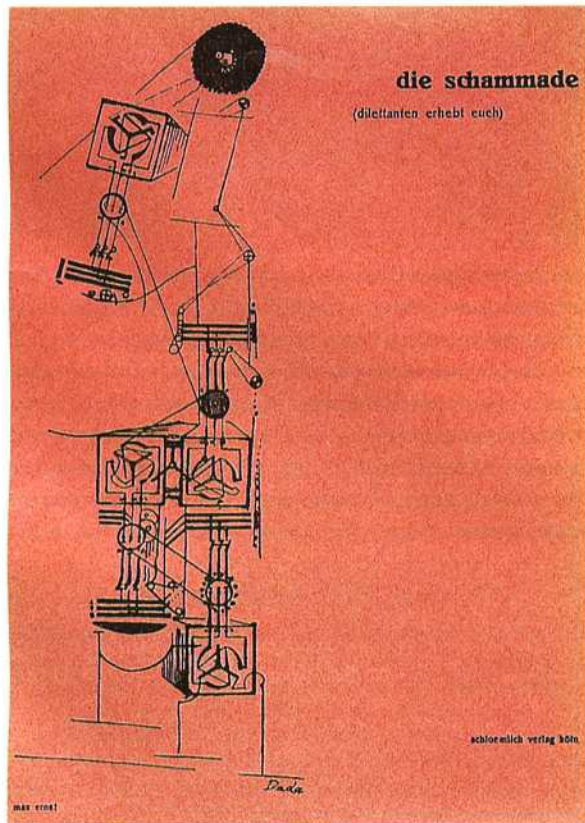
а еще через год художник сам приезжает во французскую столицу... Макс Эрнст, пожалуй, один из самых ярких представителей движения „дада“, впоследствии станет одним из апологетов сюрреализма в живописи и графике и оставит это направление лишь в 1938 году.

Одной из главных дадаистических характеристик Эрнста исследователи считают любовь к эксперименту. На протяжении всей своей жизни он не перестает искать новые средства художественной выразительности, новые творческие методы, а в искусстве коллажа Эрнсту, пожалуй, не было и нет равных.

В 1925 году художник изобрел новую технику — фроттаж (от фр. *frotter* — „скрести“). По сути своей, это дополненный произвольными деталями рисунок, получающийся в результате штриховки поверх бумаги, положенной на некий фактурный предмет (многие из нас проделывали то же самое в детстве, любясь проступающим на бумаге аверсом подложенной под бумагу монетки, но, наверное, мало кто знал, что этим открытием мы обязаны художнику Максу Эрнсту).

Эрнст практикует и другие техники: граттографию (процарапывание), фотомонтаж, дриппинг — разбрызгивание краски с помощью щетки на лежащем холсте.

Мощный пласт творческого наследия Эрнста, лежащий, по его словам, „вне живописи“, возымел огромное влияние на целое поколение художников Соединенных Штатов, где мастер жил и работал в период с 1941 по 1945 годы.



◀ Макс Эрнст
и Йоганнес
Бааргельд:
Афиша выставки
„дада“ 1920 года

Эрнст и Бааргельд
создали немало
совместных
произведений

Ганс Арп (1887—1966)

Ганс (Жан) Арп родился в Страсбурге 16 сентября 1887 года. Учился в школе искусств в родном городе, затем продолжил обучение в Веймаре (1904) и Париже (1908). В 1911 году, в Мюнхене, встречает Василия Кандинского (1866—1944), влияние личности и творчества которого будет испытывать на протяжении довольно длительного периода... Молодой художник принимает участие в первой выставке „Синего всадника“ и сотрудничает с коллективом журнала и галереи „Der Sturm“. В 1914 году Арп получает повестку. Не желая принимать участия в военных действиях, он „явился на призывной пункт, пуская слюни, и, вперив бессмысленный взгляд в начальство, покорно и бесконечно писал в анкете в графе „год рождения“ 96969696... — до тех пор, пока его не отпустили с миром как очевидного идиота“... В 1915 году Арп прибывает в Цюрих. Через год знакомится со швейцарской художницей Софи Тойбер (1889—1984), которая шестью годами позже станет его женой, а также с Гуго Баллем (1886—1927), Тристаном Тцаром (1896—1963), Марселем Янко (1895—1984) и Гансом Рихтером (1888—1976), с которыми каждый вечер встречается в „Кабаре Вольтер“. Вскоре Арп становится одним из самых активных участников движения „дада“. Он занимается декораци-

Ганс Арп
в Париже, 1950

Ганс Арп никогда не
избавится полностью от
дадаистического духа

▼ Софи Тойбер:
Композиция

1931
Музей искусств, Лодзь

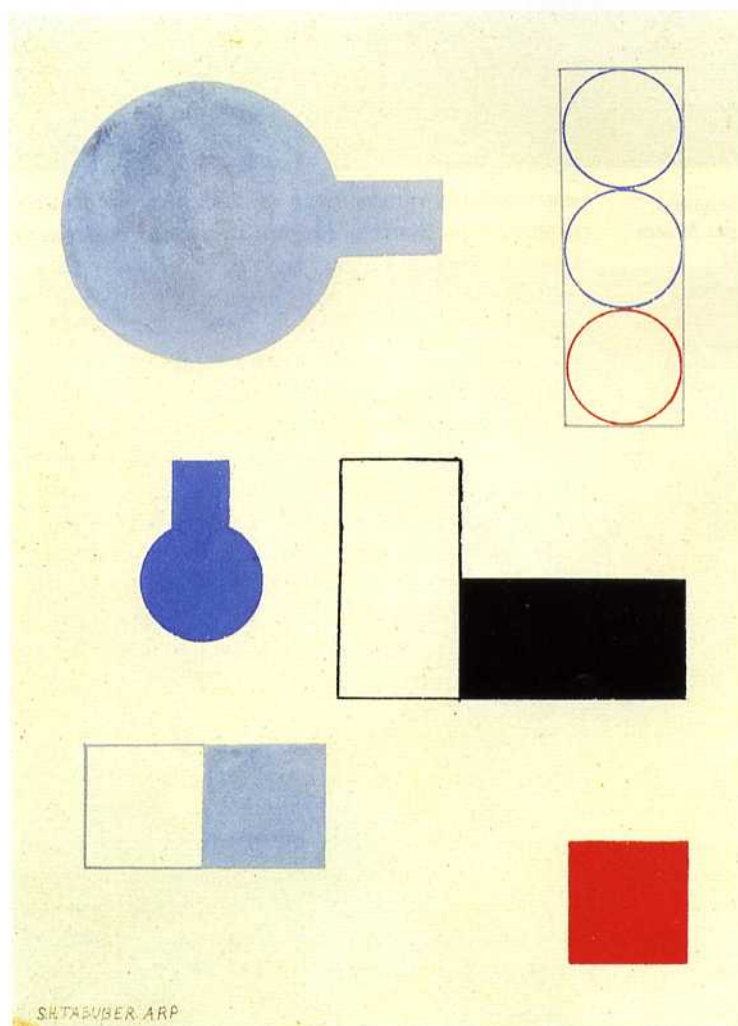


ями спектаклей, выставок и манифестаций, создает сценические костюмы, иллюстрирует журнал „Дада“ и выставляет свои первые „нефигуративные“ коллажи и раскрашенные рельефы.

Сразу по окончании войны Арп приезжает в Кельн, где „затрачивает“ дадаизмом своего давнего приятеля Макса Эрнста и его друга, художника Бааргеля... После скандальной кельнской выставки дадаистов в 1920 году Арп уезжает в Париж, где очень скоро сходитя с сюрреалистами и впоследствии становится одним из главных представителей этого направления.

ТВОРЧЕСТВО ВДВОЕМ

В Цюрихе Арп тесно сотрудничает со своей будущей женой Софи Тойбер. В соавторстве они создали несколько десятков геометрических коллажей и вышивок, которые подписывали двумя фамилиями. В своих работах они старались идти на поводу у интуиции, позволяя произведению, как они выражались, „саморазвиваться“. „Отбросить полностью копирование, чтобы позволить и Самодостаточному, и Изначальному творить одинаково свободно. Оттого, что размещение плоскостей, их пропорции и цвета выбирались случайно, наобум, — само произведение как бы создавалось волею случая“, — говорил Арп.



S.H. TOEBER-ARP

Курт Швиттерс (1887—1948)



◀ Ман Рэй:
Портрет Курта
Швиттерса

ок. 1925—1930

Ман Рэй, художник-фотограф, создал портреты многих выдающихся дадаистов, а затем и сюрреалистов

нию, погибла во время бомбардировок Ганновера). Соединяющая в себе скульптуру, архитектуру и живопись, конструкция эта является воплощением одной из основных идей дадаизма — стереть грань между искусством и жизнью. „Мерцбау“ помещалась в доме художника и постепенно разрослась так, что заняла все жизненное пространство...

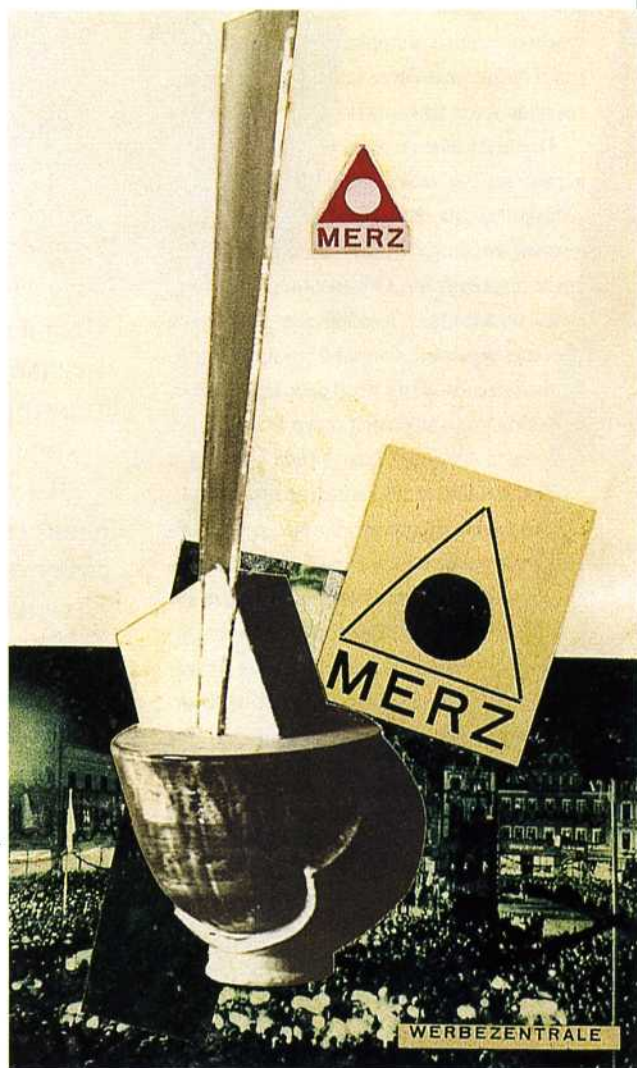
В 1922 году Швиттерс принимает участие в конгрессе конструктивистов в Веймаре, где Тцара объявляет о „смерти „дада“. В следующем году Швиттерс основал журнал „Мерц“, который освещал проблемы дадаизма, неопластицизма и русского конструктивизма и просуществовал до 1932 года.

После прихода Гитлера к власти Швиттерс становится знаменитым благодаря своей работе „Культурбольшевик“, а в 1937 году эмигрирует в Норвегию. Там он пробыл до 1940-го, а затем выехал в Англию, где через восемь лет умер.

“ Даже плевок художника
может быть искусством... ”

Швиттерс

Курт Швиттерс родился в Ганновере 20 июля 1887 года. После обучения в Академии изящных искусств в Дрездене и Берлине он начал свой творческий путь как академический портретист. Однако открыв для себя авангардистские течения, направления и движения (экспрессионизм, фовизм, кубизм, „Синий всадник“), Швиттерс решает „не использовать более никогда в жизни“ благородные и такие привычные масляные и темперные краски и посвящает себя искусству коллажа, часто подбирая прямо на улицах рекламные буклеты, трамвайные билеты, лоскутные обрезки, фрагменты афиш, консервные банки, шнурки и другой хлам, — „поскольку никогда не знаешь заранее, что именно тебе может пригодиться в работе над коллажем, поэтому нужно иметь всякое-разное, и как можно больше“. ... В 1919 году Швиттерс наконец-то придумает общее название для своих творений — отныне они будут называться „мерц“ — по обрывку рекламной листовки „Коммерц-унд-приватбанка“, который Швиттерс использовал в одном из коллажей. В том же году состоялась первая выставка „Мерц“, организованная в Берлине группой „Der Sturm“... Вопреки протестам Хюльзенбека, который считал, что „Швиттерс слишком аполитичен“, художник постепенно сближается с берлинскими дадаистами, а в 1920 году его принимают в свой круг кельнские дадаисты во главе с Эрнстом, Арпом и Бааргельдом. Это событие он ознаменовал одной из наиболее оригинальных своих конструкций — „Мерцбау“ (к сожалее-



Мерц →
Вербесцентраль

1934; 20x12,4 см
коллаж

Частная коллекция

В тридцатых годах Швиттерс продолжает работать над коллажами, которые были созданы десятилетиями ранее

Мельница для шоколада №1 — 1913

Марсель Дюшан

Несмотря на то, что официально дадаизм заявляет о себе в 1916 году, эта работа Дюшана, созданная тремя годами раньше, вполне может считаться первым произведением в духе „дада“. В тот период, особенно во время своего пребывания в Нью-Йорке, Дюшан разрабатывает эстетические принципы, которые лягут в основу дадаистической революции в искусстве. Вместе со своим другом Пикабиа Дюшан разоблачает искусство, или, скорее, представление об искусстве, укоренившееся в обывательской среде. Оба они постепенно отказываются от всего, что связывало их с искусством в его классическом понимании: вначале от традиционных тем, затем от привычного для публики исполнения и, наконец, — от самих художественных материалов. Именно 1913 год Дюшан ознаменовал полным разрывом с традиционной живописью.

Представленная здесь работа, а точнее, первая версия композиции под названием „Мельница для шоколада“ („Машинка для помола шоколада“) была создана через год после знаменитой „Обнаженной, спускающейся по лестнице“ и изображает банальный и малоинтересный бытовой предмет, написанный маслом. Но в этой работе поражает не выбор столь прозаического мотива (футуристы и Фернан Леже (1881—1955) и раньше выбирали для своих картин предметы домашней утвари или другие, откровенно „неживописные“ мотивы), а то, что изображенный предмет совершенно лишен какой бы то ни было художественной интерпретации. В этом и состоит открытие Дюшана. Он делает свою „Мельницу“ абсолютно „плоской“ во всех возможных смыслах. Через год появляется новая версия картины. Художник намеревается полностью лишить изображаемый предмет художественности, добиться впечатления „фабричного производства“ и создать образ нейтральный, лишенный индивидуальных характеристик. И выбор темы, и исполнение рассчитаны на невозможность каких-либо комментариев. Следующим этапом станет полный отказ от кисти, красок и холста и переход к готовым предметам — так называемым ready-made.

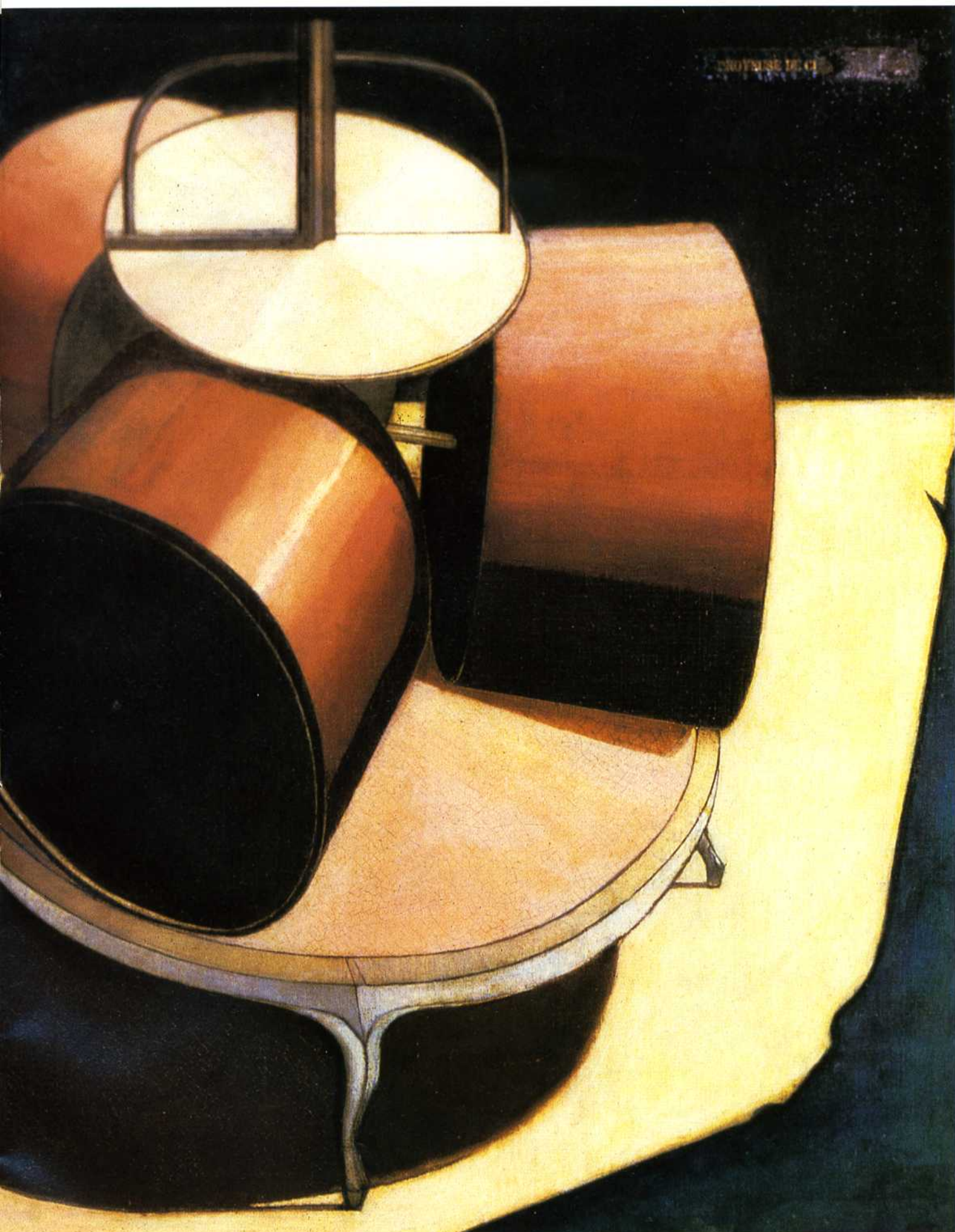
Мельница
для шоколада №1
(Машинка для помола
шоколада)

1913; 62x65 см
Музей искусств, Филадельфия

„(Он) считал,
что упражнения в рисунке
и живописи — это занятие для
наивных: оно служит славе
„руки“, и ничему больше.
Это рука виновата. Как можно
быть рабом собственной руки?
Неприемлемо, чтобы рисунок
и живопись оставались в том
состоянии, в котором была
книга до Гуттенберга...
В этих обстоятельствах
единственным выходом будет
„разучиться“ писать и рисовать.
Дюшан нигде себе в этом не
противоречит”

Андре Бретон о Дюшане





Сушилка для бутылок — 1914

Марсель Дюшан

На протяжении своей карьеры Дюшан создал несколько ready-made — готовых фабричных предметов, возведенных им в ранг произведений искусства.

Первый из них — „Велосипедное колесо“ — возник в 1913 году. Это произведение представляет собой колесо от велосипеда, прикрученное к табурету. Строго говоря, это еще не в полной мере „готовый предмет“, так как его создание потребовало вмешательства художника, соединившего два предмета в одну композицию.

„A Bruit Secret“ принадлежит к тому же типу произведений. Здесь Дюшан помещает моток веревки между двумя медными пластинами, скрепленными четырьмя длинными винтами, а один из друзей художника, втайне от него (это „втайне“ декларируется в названии композиции), положил внутрь мотка некий небольшой предмет...

В зависимости от действий, которые выполнял художник в процессе работы, его ready-made делится на: измененные, опирающиеся, поправленные, имитированные, имитированно-поправленные, ассистированные (как в случае с упомянутым выше „Секретом“) или служебные.

Предметы, над которыми художник не производил никаких действий — это чистые ready-made, и „Сушилка для бутылок“ — первый из них. Дюшан купил в большом магазине сушилку для бутылок, поставил дату, подписал и выставил как произведение искусства.

„Является ли ready made искусством? — задается вопросом историк искусства Уильям Рубин. — Ответ зависит от того, как мы к этому относимся. И в этой неоднозначности кроется тайна этих предметов. Их заслуга в том, что они ставят под сомнение любые размышления об искусстве“. По мнению Сержа Лемуана, ready made ставят также и целый ряд существенных вопросов: о сущности темы, о фактуре живописи, случайности или неслучайности выбора техники, существенности той или иной концепции. „Подобные произведения позволяют также задать себе вопрос о безотносительной ценности творческого акта, ведь искусство немыслимо без контекста — и „Сушилка для бутылок“, вынесенная из музея, становится просто суши-

кой для бутылок“, — считает Лемуан. А вот художник Роберт Мозервелл отзывался о „Сушилке“ как о самой совершенной по форме и самой интересной с точки зрения пластики скульптурной работе 1914 года...

Искусство это или нет, но одно можно сказать с уверенностью: вынимая такой предмет, как сушилка, из контекста его бытового употребления, Дюшан показывает его таким образом, что отношение к предмету у зрителя меняется полностью.

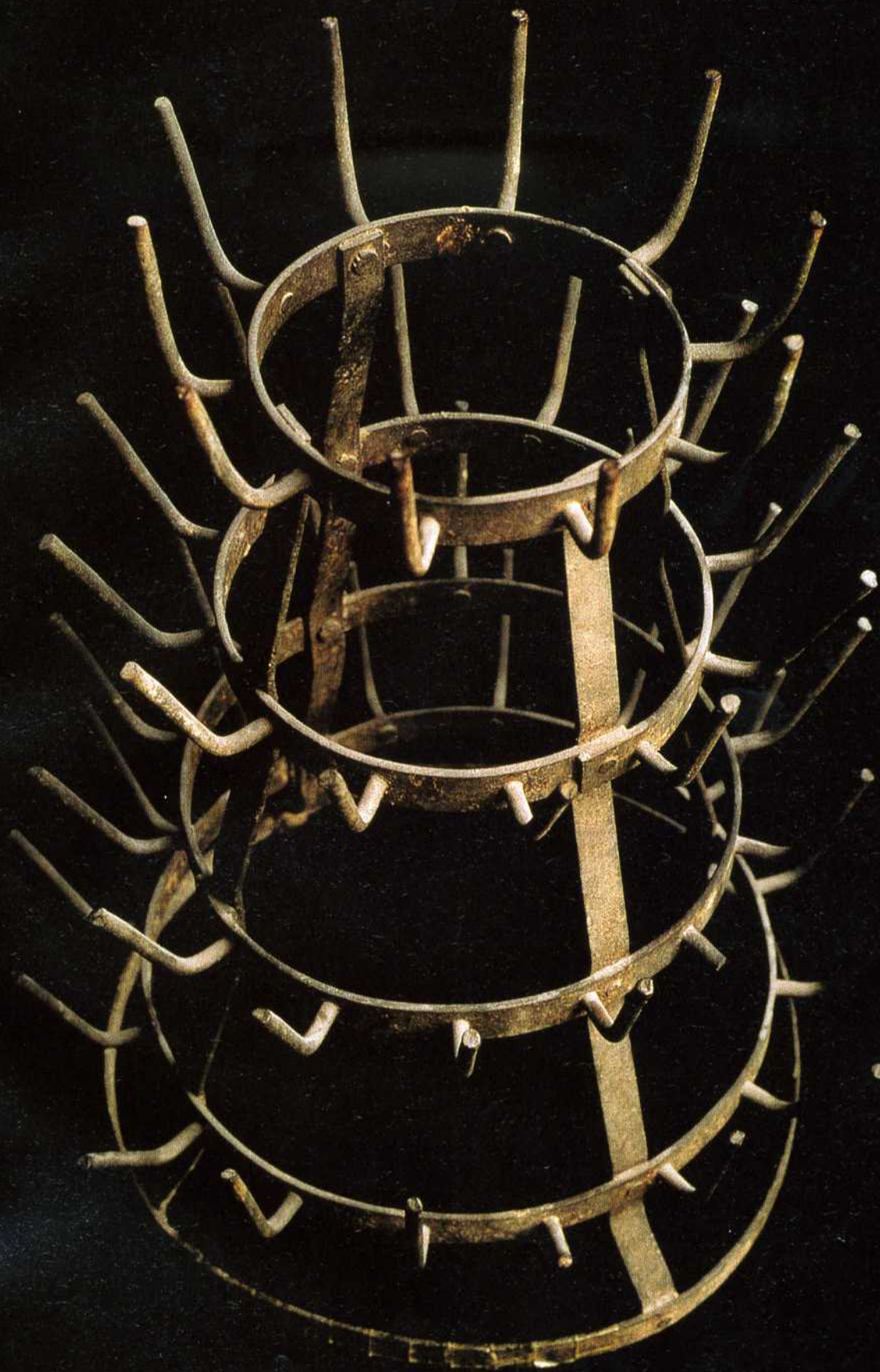
▼ A Bruit Secret

1964, воспроизведение 1916 года; 12x13x11,4 см
ready made ассистированный,
моток веревки между двумя медными пластинами,
небольшой тайный предмет

Сушилка для бутылок►

1914
ready made
Частная коллекция





Осторожно, окрашено — 1916

Франсис Пикабия

С 1914 года в творчестве Пикабия начинают появляться мотивы различных механизмов и их деталей: двигатели, колеса, прессы, трубы, цепи, винты и т. п. Все эти предметы из мира машины изображены так, что произведения напоминают инженерный чертеж.

Как следует воспринимать эти композиции, которые сам автор называет „механистическими“? Пикабия не воспекает технологические новшества, как это делали, к примеру, футуристы. Он иронизирует над безоговорочным преклонением своей эпохи перед „прогрессом и эволюцией“. Эти проекты совершенно абсурдны, ни одна из этих машин никогда не смогла бы заработать, они есть чистой выдумкой художника.

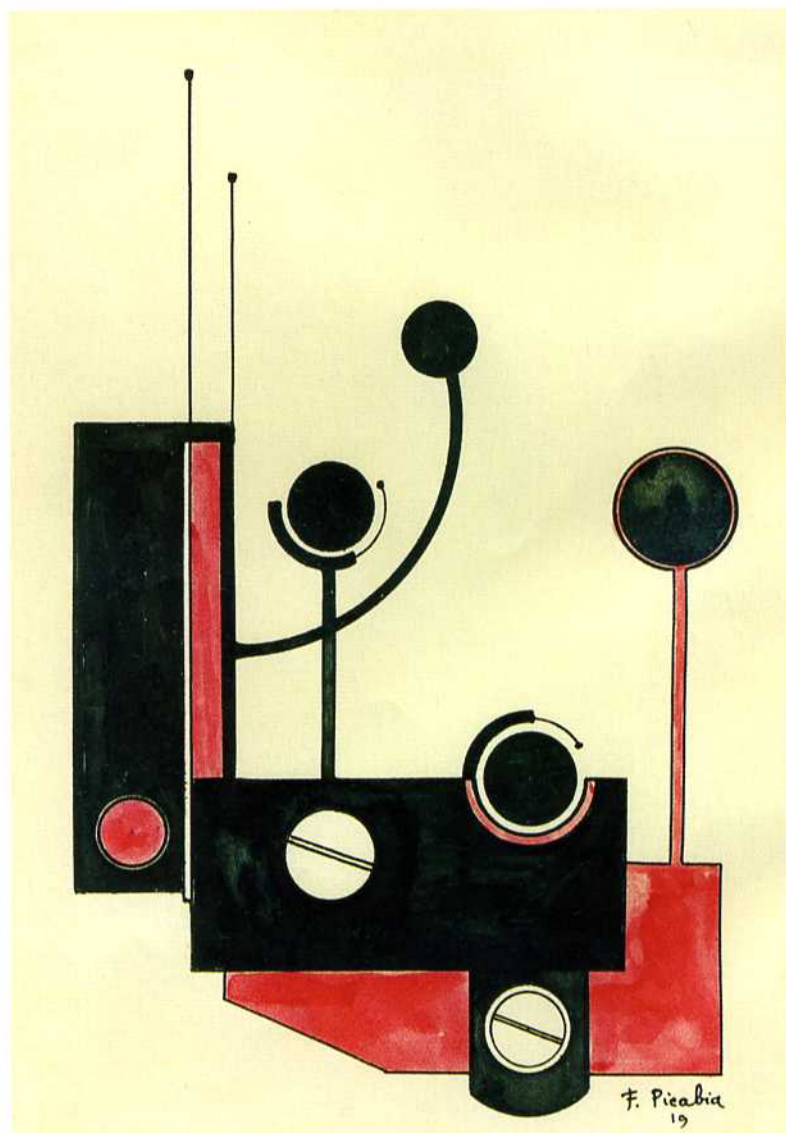
Название, помещенное непосредственно на работе, часто не имеет ничего общего с тем, что там изображено, как в случае с картиной „Осторожно, окрашено“. Кроме того, очень часто композицию украшают надписи — обычно юмористического характера, — которые тоже никак не связаны с содержанием работы, зато производят впечатление на зрителя, а иногда и обескураживают его. Так, на картине „Осторожно, окрашено“ мы видим такие надписи: безумная, лиризм, решено, сухарик, плотва. Характерной особенностью работ Пикабия этого периода является то, что он дополняет свои „научные“ проекты откровенными эротическими (чаще всего — фаллическими) символами...

Эта работа декларирует тот же принцип антихудожественности, который провозгласил Дюшан и который впоследствии был подхвачен дадаистами. Выбор в качестве темы пред-

метов сколь мало выразительных, столь и малохудожественных и подача их таким безличным образом — это серьезный вызов искусству XX века. Но, несмотря на антиэстетическую концепцию, работы Пикабия выдают опытную руку и цепкий глаз художника. Композиция выстроена гармонично, контуры четкие, рисунок уверенный и решительный — все это уподобляет композиции Пикабия архитектурным штудиям. Есть здесь и некоторая схожесть с кубизмом, строгая геометрическая аскетичность которого произвела на молодого Пикабия неизгладимое впечатление.

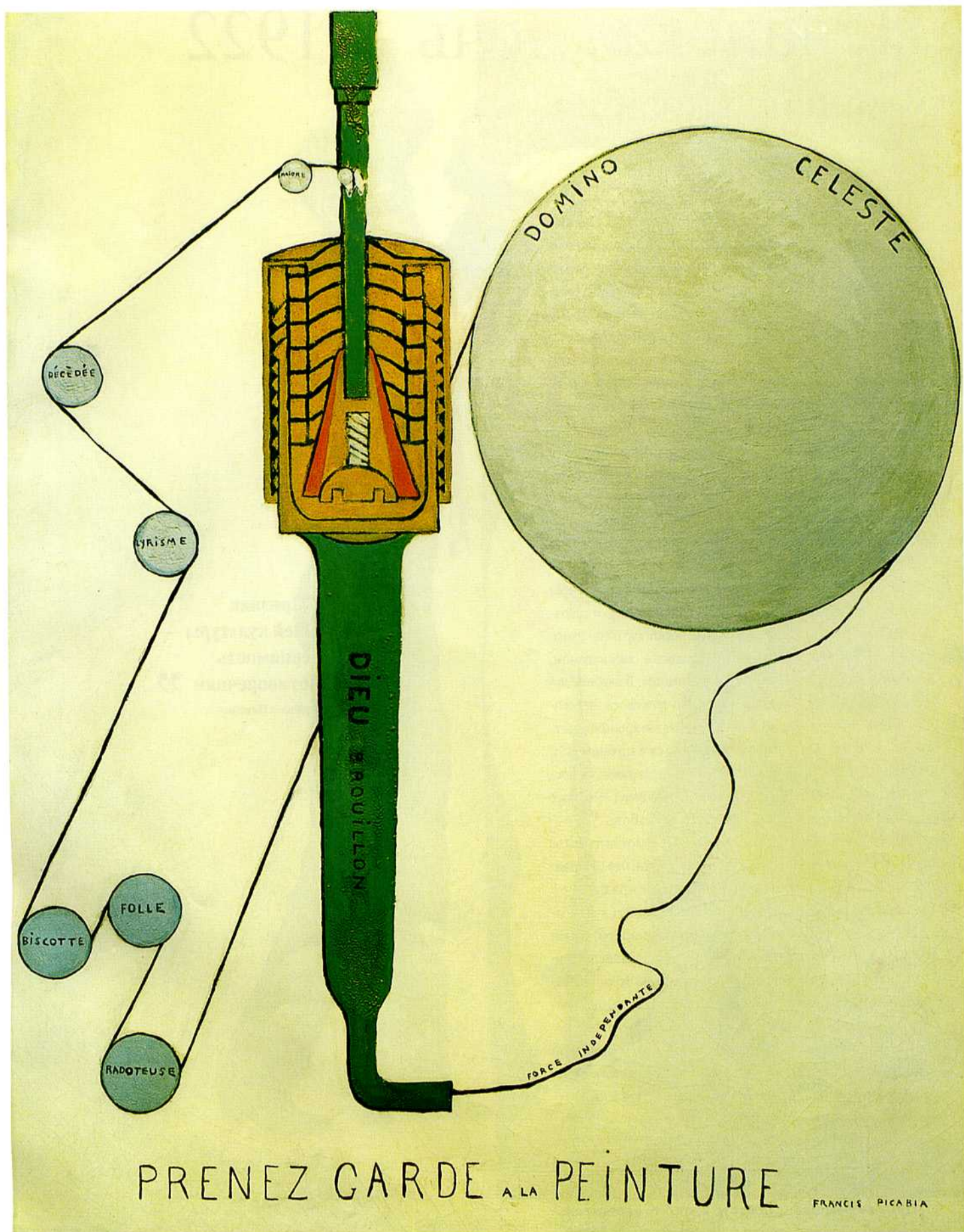
▼ Механистическая композиция 2

1919; 25x17 см
бумага, тушь, гуашь
Коллекция Эреста Шинггера



“ Найденная наконец
форма, поданная превосходно,
несущая в себе наивысшее
символистическое значение ”

Франсис Пикабия о своих механистических композициях



▲ Осторожно, окрашено

1916; 91x73 см

Музей современного искусства, Стокгольм

Испанская ночь — 1922

Франсис Пикабия

Кардинальный поворот в творческой карьере Пикабия произошел в 1916 году, когда художник оставил свои механистические композиции и начал работу над представленной здесь картиной „Испанская ночь“ (первоначально работа называлась „Испанская любовь“). Это произведение интересно тем, что является фигуративным, а значит — знаменует окончательный разрыв с дадаизмом. „Порываю всяческие контакты с дадаистами, потому что задыхаюсь среди них. Каждый день становится все грустнее и скучнее...“ — писал в тот период художник.

В скором времени Пикабия сближается с Андре Бретоном (1896—1966), который не устал восхищаться его работами. По мнению Бретона, стоявшего у истоков сюрреализма, работы Пикабия основаны на „абсолютном капризе и отказе от подражания, направленных на свободу, даже если эта свобода непривлекательна“.

Пикабия неоднократно иллюстрирует обложки журнала сюрреалистов „Litterature“. Но с 1923 года начинает отдаляться и от них. Его раздражает доктринерский характер этого движения, поголовное увлечение сюрреалистов оккультизмом, повальная мода на гипнотические откровения. В глубине души Пикабия остался дадаистом, то есть, по сути своей, — скептически настроенным анархистом. И этот внутренний настрой не позволял ему полностью погрузиться в глубины подсознания, как того требовала эстетическая программа сюрреализма. „Испанская ночь“, созданная в 1922 году, — скорее дадаистическая, нежели сюрреалистическая работа.

Выставленное на Осеннем Салоне, это полотно вызвало громкий скандал: критики в один голос заявили, что „Испанская ночь“ — чистой воды провокация“, несмотря на то что призвана убедить художественную общественность в возвращении автора к фигуративной (читай: традиционной) живописи. Опирируя белым и черным, Пикабия изображает две фигуры, причем — черную на белом, а белую — на черном. Граница проходит ровно по средней вертикали холста, что придает композиции известную симметрию. Слева — черный силуэт одетого мужчины, справа — белый силуэт обнаженной женщины. Оба силуэта „пронзены пулевыми отверстиями“ в нескольких местах. Кроме того, на женском силуэте изображены две мишени: одна на левой груди, другая на уровне лона.

Перед началом работы над этой картиной Пикабия сделал несколько рисунков в традиционной манере — один другого провокационнее...

Пикабия утверждал: „Дойдя до какого-то определенного уровня, классицизм, символизм и дадаизм кристаллизуются в единое целое“.

**“ Приznak
наивысшей культуры —
терпимость
к противоречиям ”**

Франсис Пикабия

LA NUIT ESPAGNOLE



Sangre Andaluza

FRANCIS PICABIA

▲ Испанская ночь

1922; 162,5x131 см
эмаль на холсте
Музей Людвига,
Кельн



Ohne Titel — ок. 1920

Макс Эрнст

◀ Ohne Titel

ок. 1920; 23,4х17,7 см
коллаж
Частная коллекция

Творчество Макса Эрнста в годы пребывания в Кельне — за исключением нескольких живописных полотен, деревянных рельефов и разных художественных предметов, — состоит, в основном, из коллажей. Первый создан им в 1919 году. Он составлен из страниц каталогов, энциклопедий, газет, а также из фотографий и гравюр. Эрнст глубоко убежден в том, что суть коллажа — не в использованном материале и, тем более, не в клее. Как говорил сам художник, „перья создают оперение, но клей не создаст коллажа“ (игра слов: по-французски „collage“ происходит от „colle“ — клей).

По мнению Эрнста, коллаж рождается из „случайной встречи двух разных действительностей в непредвиденной плоскости“. Эта мысль звучит эхом выражения Лотремона (1846—1870): „Прекрасно, как случайная встреча швейной машинки с зонтиком на операционном столе“... Эрнст, следом за автором „Песен Малъдорора“, настаивает на важной роли случая — в то время как остальные дадаисты считали, что искусство строится, прежде всего, на технике и мастерстве художника.

Эрнст предлагает „объединять необъединимое“, чем, ко-

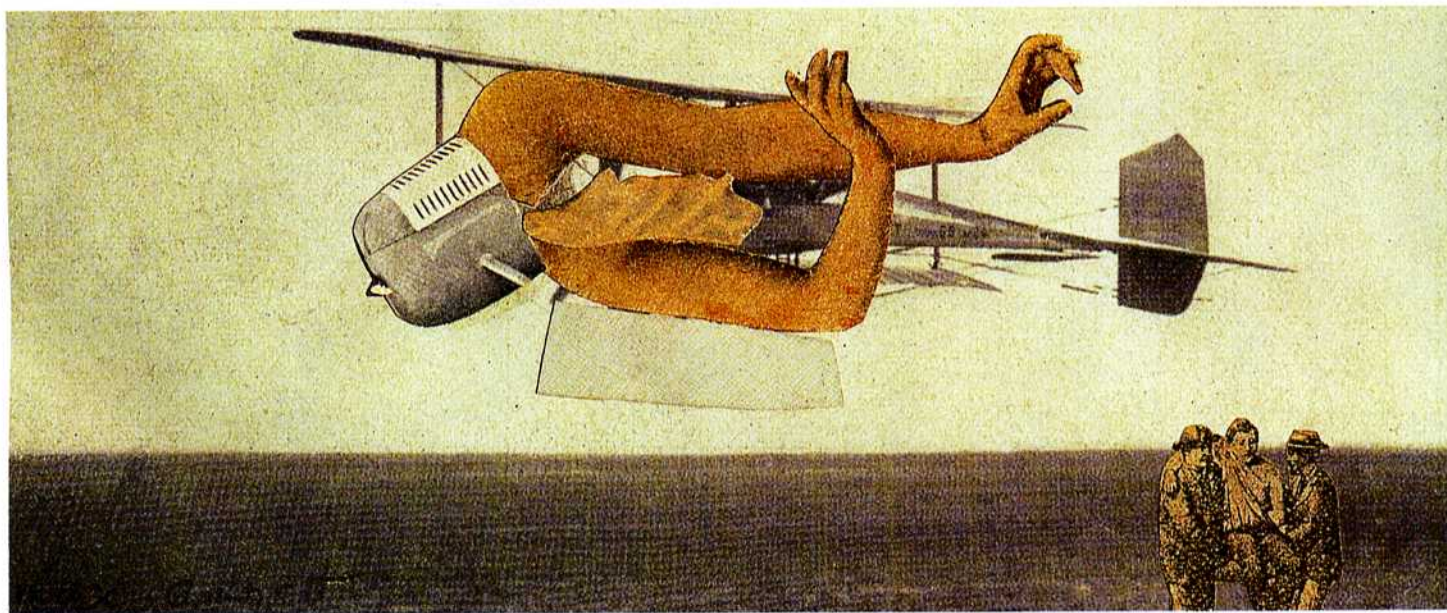
нечно, подрывает рационалистические основы изобразительного искусства... Путем объединения разнородных элементов порой удается достичь и правдоподобного изображения, о чем свидетельствует „Ohne Titel“. В коллажах Эрнста, в отличие от аппликаций кубистов или „мерцов“ Швиттерса, название играет важную роль. Иногда это — фрагменты дадаистических стихотворений, иногда — экстравагантные рецепты или банальные описания. Они могут быть короткими и длинными, иногда написанными непосредственно на коллаже, часто на нескольких языках. Некоторые, по словам Рубина, являются „словесными коллажами, сконструированными тем же образом, что и художественные“.

Название — это также способ выразить настроение, на основе которого построен весь коллаж, даже если между ним и изображением нет ничего общего. Эрнст апеллирует к Пикабиа, так любившему давать изысканные названия своим „прозаическим“ картинам и который говорил: „В моем творчестве вся экспрессия кроется в названии, картина — только предмет“. Парадокс, но „Ohne Titel“ по-немецки значит „Без названия“...

▼ Ohne Titel

(Смертоносный самолет)

1920
коллаж
Частная коллекция



“ Коллаж, таким как его понимают сегодня, — вещь совершенно иная, чем аппликации кубистов ”

Арагон о коллажах Эрнста

Пьета, или Ночная революция — 1923

Макс Эрнст

После демобилизации Эрнст занимается преимущественно коллажами. Их коллекция будет представлена Андре Бретоном в 1922 году, на выставке в Париже. В следующем году Эрнст сам приезжает в столицу Франции и, оказавшись вдали от родины, „помешавшейся на „дада“, постепенно отходит от этого движения и в 1924-м, примкнув к Андре Бретону и окружавшим его художникам и поэтам, стал одним из основоположников сюрреализма — направления в искусстве, стремившегося передавать реальность подсознательного посредством „автоматизма“ или техники свободных ассоциаций.

Но все это будет позже. А в 1922 году возвращение Эрнста к живописи совпадает с ростом популярности де Кирико. Еще раньше Эрнст опирался на работы этого итальянского художника, которого по отдельным репродукциям знал с 1919 года. Из косвенного это влияние перерастает в определяющее. Отдельные „фразы из диалога“, который Эрнст ведет в этот период с де Кирико, можно найти в его коллажах, но, безусловно, более выпукло влияние итальянца на творчество немецкого художника проявляется в живописи последнего. Так, на картине „Пьета, или Ночная революция“ лицо раненого в точности повторяет лицо с одной из наиболее известных картин де Кирико „Мозг ребенка“...

Вместе с тем, работа Макса Эрнста отличается от произведения его предшественника шутовским, почти издевательским тоном — типичным для большинства творений дадаистов. По сути, эта работа представляет собой скорее

пародию, ниспровергающую один из наиболее трагичных религиозных сюжетов, чем дань уважения „отцу“ метафизической живописи. В своей странной „Пьете“ Эрнст заменяет Богородицу анонимом в шляпе, а Христа — юношей в кальсонах цвета крови. На втором плане изображена нацарапанная на стене лестничного пролета силуэтная фигура и торчащий из стены душ.

Картина „Император Убю“ является бурлескной вариацией на тему романа Альфреда Жарри (1873—1907) „Король Убю“. Дадаистический анархизм — налицо.

Пьета,
или Ночная
революция
1923; 116x85 см
Коллекция Пенроуз,
Лондон

▼ Император Убю
1923; 81x65 см
Национальный музей
современного искусства,
Париж



“Подобные яйцам,
тыквам или молниеносным
метеоритам, катятся они
по той земле, где будут
создавать себе
подобных”

Альфред Жарри, „Король Убю“



Le marteau fleur — 1914

Ганс Арп

Ганс (иногда встречается — Жан) Арп приходит к своему неповторимому стилю в 1915 году после того, как попадает в Цюрих. В это время появляются его первые нефигуративные коллажи, подбором материалов напоминающие работы кубистов. Композиция отсылает зрителя к работам Кандинского (1866—1944) и творчеству Робера Делоне (1885—1941).

Однако сам подход Арпа к коллажу, то, как он использует имеющиеся в этой области наработки (то есть сам способ интерпретации заимствований), не вызывает сомнения в оригинальности его творческого метода.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Раскрашенные рельефы поражают своим цветом — живым и ярким (приходит на память буйство красок, свойственное синтетическому кубизму). В отличие от кубистов, чья живописная манера во многом еще близка традиционной, Арп пользуется для нанесения краски так называемым механистическим способом. Цвет лишен нюансов и полутонов, следы кисти отсутствуют. Как большинство художников-дадаистов, Арп относится к произведению как можно более отстраненно, стремясь ничем не выдать собственного отношения к нему.

Le marteau fleur ▶

1916

Гемсентмулум, Гаага

◀ Бутылка и борода

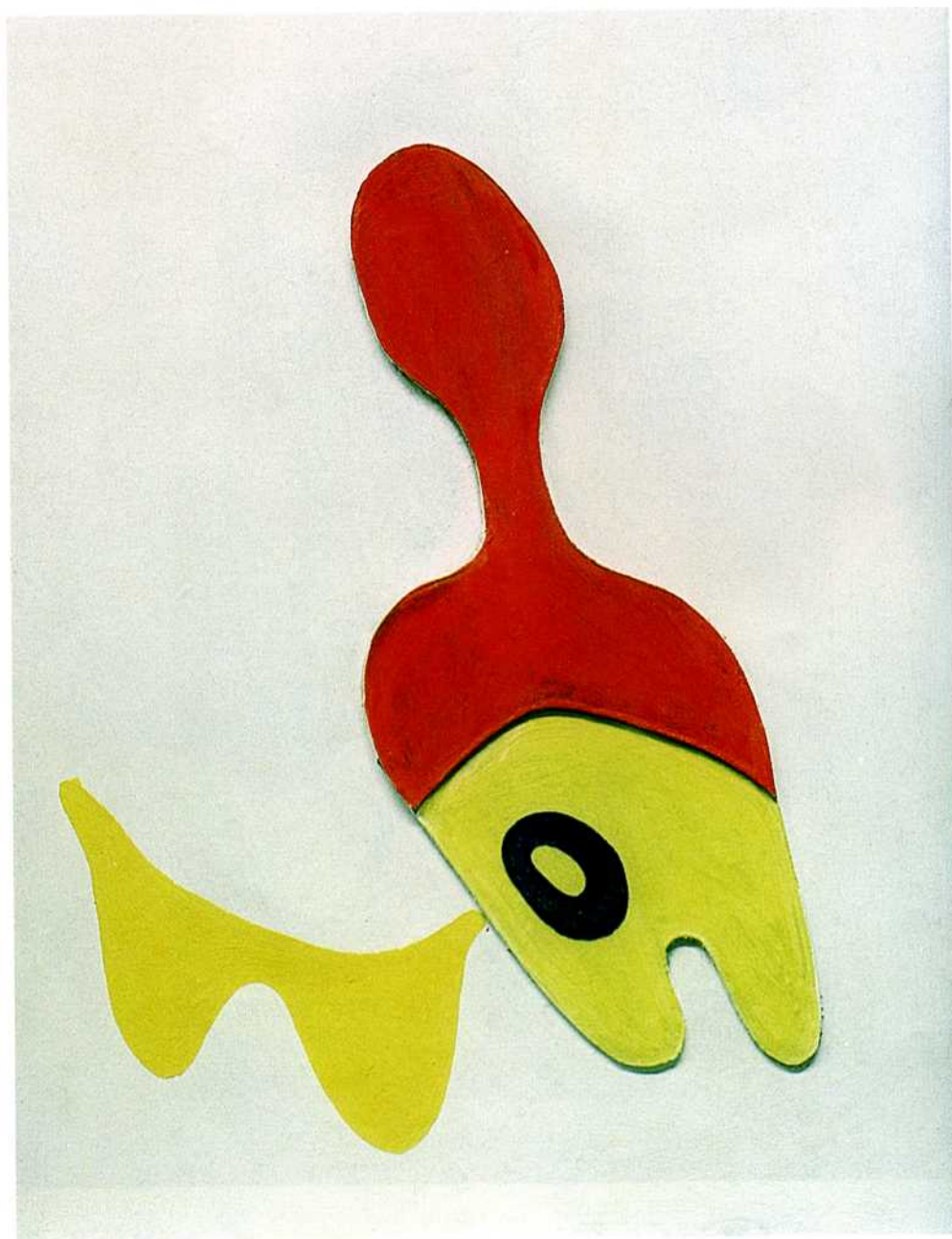
1916

рельеф, раскрашенное
дерево

Галерея Натали Серюль,
Париж

“ „Дада“ декларирует искусство „без смысла“, что, однако, не означает бессмысленность. „Дада“ бессмысленна примерно так, как бессмысленна природа ”

Ганс Арп





Его пластический язык, геометрический и угловатый вначале, эволюционирует в сторону более „органических“ форм, становится более плавным. Многие видят в этом влияние того же Кандинского...

Следует, справедливости ради, отметить, что пространство в интерпретации Арпа более индивидуализировано и более стабильно. Главенствующая роль принадлежит здесь линии, и линия эта, описывающая овалы и арабески, безусловно, родом из модерна.

С 1916 года Арп обращается к новой технике — рисунку тушью. Тогда же появляются его деревянные раскрашен-

ные „риполином“ (промышленная краска. — Ред.) рельефы. Рисунки его с самого начала абстрактны, а вот рельефы будут освобождаться от фигуративности и натуралистичности с течением времени. Окончательное „избавление“ наступит в 1917 году. Однако при всей абстрактности, рельефы Арпа напоминают то растительные, то звериные, то человеческие силуэты. Единственное, с чем они не ассоциируются, — это традиционная скульптура.

С обратной стороны поверхность рельефа неровная, волнистая, что, начиная с 20-х годов, станет традицией: рельефы начнут выставлять в прямоугольных рамах.

Мерцбильд 96 — 1919

Курт Швиттерс

Мерцбильд
(Мерц 25А)

1920; 102,5x77,5 см
коллаж
Кунстмузеум,
Дюссельдорф

Происходивший из обычной буржуазной семьи и получивший классическое художественное образование, Швиттерс начинал с работ в духе позднего импрессионизма, который был особенно распространен тогда в Северной Европе. „Новый“ Швиттерс родился в 1918 году, когда из обрывков газет и фрагментов фотографий, кусочков ткани и дерева — одним словом, из всего, что только можно найти в повседневной жизни, — художник начал создавать коллажи и ассамбляжи. Причем — в противовес остальным дадаистам, которые исключали из системы ценностей „дада“ эстетическую категорию в принципе, — Швиттерс сочетал свои „неблагородные“ находки, исходя из их формы, фактуры и цвета, то есть компоновал свои произведения именно по принципам настоящего „высокого“ искусства.

В 1919 году в один из коллажей Швиттерса попал — из названия „Коммерц-унд-приватбанк“ — слог „мерц“ и стал понятием, объединяющим все проявления творческой деятельности художника. Швиттерс создает мерц-рисунки (коллажи), мерц-картины (ассамбляжи) и мерц-скульптуры. С середины 1920-х годов он издает „Мерц-журнал“, выступает по всей Европе на „мерц-вечерах“ с чтением своих стихов и прозы и исполнением музыкальных произведений собственного сочинения. Швиттерс создает „Рекламное мерц-агентство“ и активно работает в области рекламной графики, провозгласив в качестве своего ведущего принципа: „Лучше никакой рекламы, чем плохая“. Наконец в 1927 году художник, начав всюду подписываться „Мерц“, включил в разработанную им художественно-мировоззренческую систему и самого себя. Что же такое „мерц“? Ответ дает сам художник: „Мерц означает соединение всех мыслимых материалов в художественных целях и одинаковую оценку отдельных материалов с точки зрения художественной техники“. „Мерц“ означает создание связей между всеми существующими на свете вещами“.

Итак, сравнивать с другими современными ему авангардистскими течениями „мерц“ не приходится: это не законченная художественная теория, которую можно было бы рассмотреть в отрыве от творчества ее создателя. Кроме того, „мерц“ не повлек за собой ни школы, ни стиля.

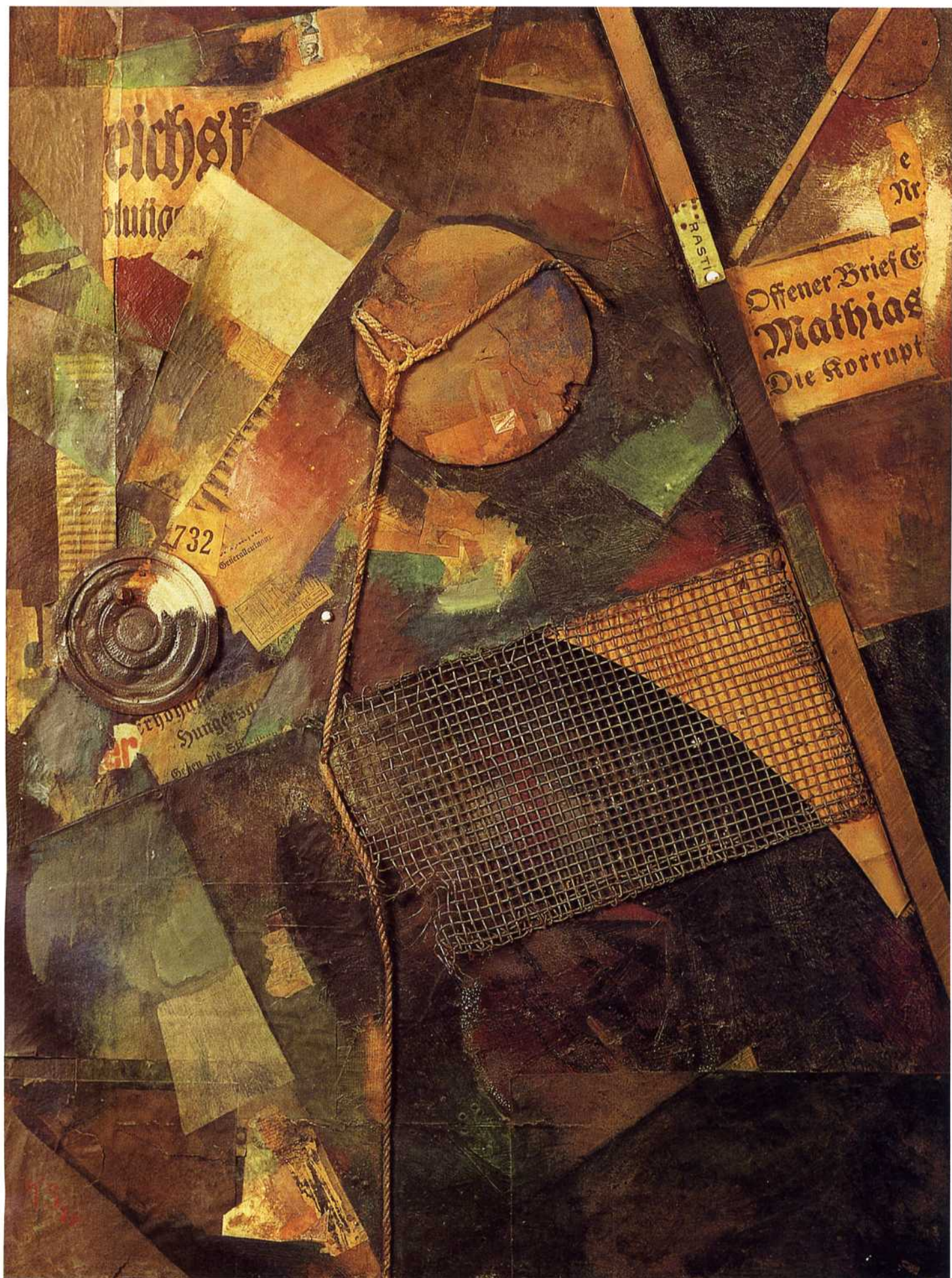


“ „Кто вы?“ —
„Я живописец, создающий картины
из использованных гвоздей“ ”

Швиттерс в разговоре с Рихтером

▲ Большая Я —
картина
(Мерцбильд 9Б)

1919; 96,8x70 см
коллаж
Музей Людвига, Кельн



Цубан Мерц 366 — 1922

Курт Швиттерс

▼ Коллаж МЗ 439

1922

коллаж

Музей изящных искусств
Мальбург, Лондон

Коллажи Швиттерса интересны, прежде всего, тем, что созданы из „антиматериалов“ — проще говоря, из отходов. Наверное, только в этом и проявляется их дадаистический дух. В остальном же эти работы имеют свои, глубоко индивидуальные характеристики:

1) малоформатность (как в случае с „Цубан Мерц“). Это тяготение к малым формам осталось у Швиттерса с тех пор, когда он находился под влиянием искусства Пауля Клее (1879—1940), но обусловлено не столько подражательством, сколько стремлением создать атмосферу интимности между зрителем и произведением искусства;

2) в противоположность кубистическим коллажам, „мерцы“ почти никогда не состоят из обрывков. Стремясь (как и все дадаисты) скрыть „рукотворность“ своих работ, Швиттерс аккуратно вырезает детали ножницами;

3) иногда Швиттерс делает свой коллаж цветным, гораздо более насыщенным, нежели любой кубистический коллаж (например у Жана Гриса);

4) и, наконец, его коллажи собраны из „чего попало“, но отнюдь не „как попало“. Несмотря на то, что они производят впечатление спонтанности или случайности, их композиция изыскана и всегда учитывает форму и цвет использованных „отходов“.

Сделав несколько попыток стать членом берлинской группы независимо мыслящий Швиттерс вынужден был остаться одиночкой. Хотя он и сделал заметный вклад в издание цюрихской группы „дада“ „Der Zeltweg“ в ноябре 1919 и был хорошим другом Арпа, дружба с которым все более крепла, так как, со слов Рихтера „они говорили на одном языке и одном виде шизофренического диалекта немецкого, переходящего границы“...



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Самым главным изобретением Швиттерса является коллаж из „чего попало“. Среди использованных материалов печатная продукция является его любимым сырьем. Это проспекты, рекламные буклеты, фрагменты афиш, бутылочные этикетки, заголовки прессы, трамвайные билеты, упаковочная бумага. В ход идут также лоскуты, шепки, кусочки металла и резины, консервные банки, шнурки, обрезки картона. Соединенные всегда неожиданным образом, элементы эти могут быть подчеркнуты графическими или живописными мотивами.

“ Швиттерс
создает коллажи
из всего без исключения
и без предпочтений
какого либо материала
или формы выражения
перед другими ”

Серж Лемуан, 1986



▲ Цубан Мерц 366

1922; 14,8x11,2 см
коллаж из цветной печатной
продукции, обоев и картона
Частная коллекция

Фотомонтажи

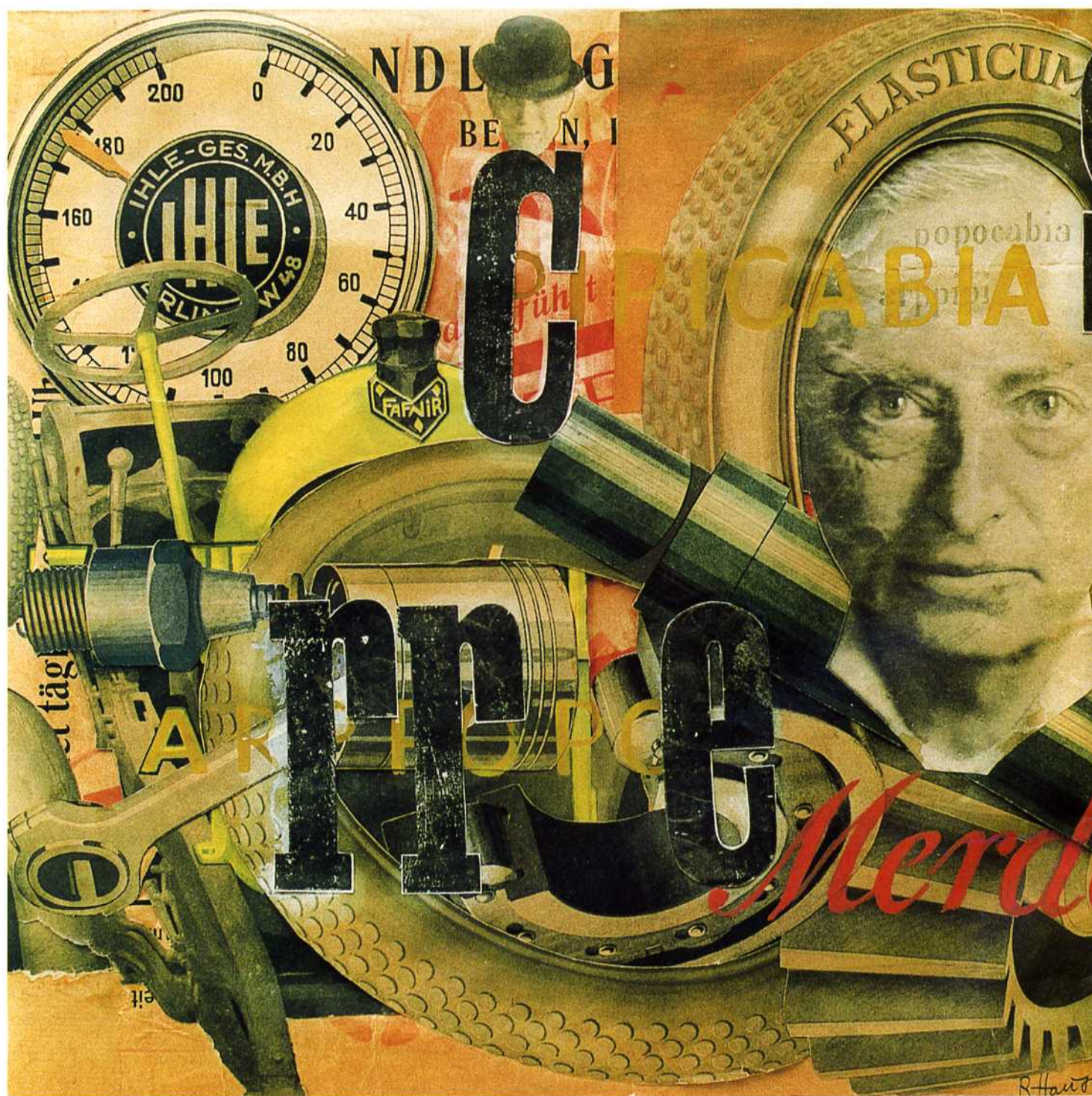
Крупнейшие художники-дадаисты, от Курта Швиттерса до Макса Эрнста, включая Ганса Арпа и Франсиса Пикабиа, практикуют разные виды коллажа.

Такая заинтересованность объясняется тем, что одной из главных целей дадаистического переворота было поддержание мифа о сотворении мира ex nihilo. И здесь ни одно из выразительных средств не идет в сравнение с коллажем, где акт творчества, в сущности, всегда является трансформацией, интерпретацией или реинтерпретацией существующих форм.

Вместе с тем, как и многие художники XX века, работающие очень быстро и пользующиеся радикальными методами, дадаисты склонны критиковать традиционные изобразительные приемы и виртуозность технического исполнения. Однако создатели коллажей не могут игнорировать технику полностью. Об этом свидетельствуют хотя бы „Эластикум“ Рауля Хаусманна (1886—1970) или „Лада-Рундшау“ Ханны Хёх (1889—1987), которые старательно составлены таким образом, чтобы вызвать визуальный шок: иррациональные

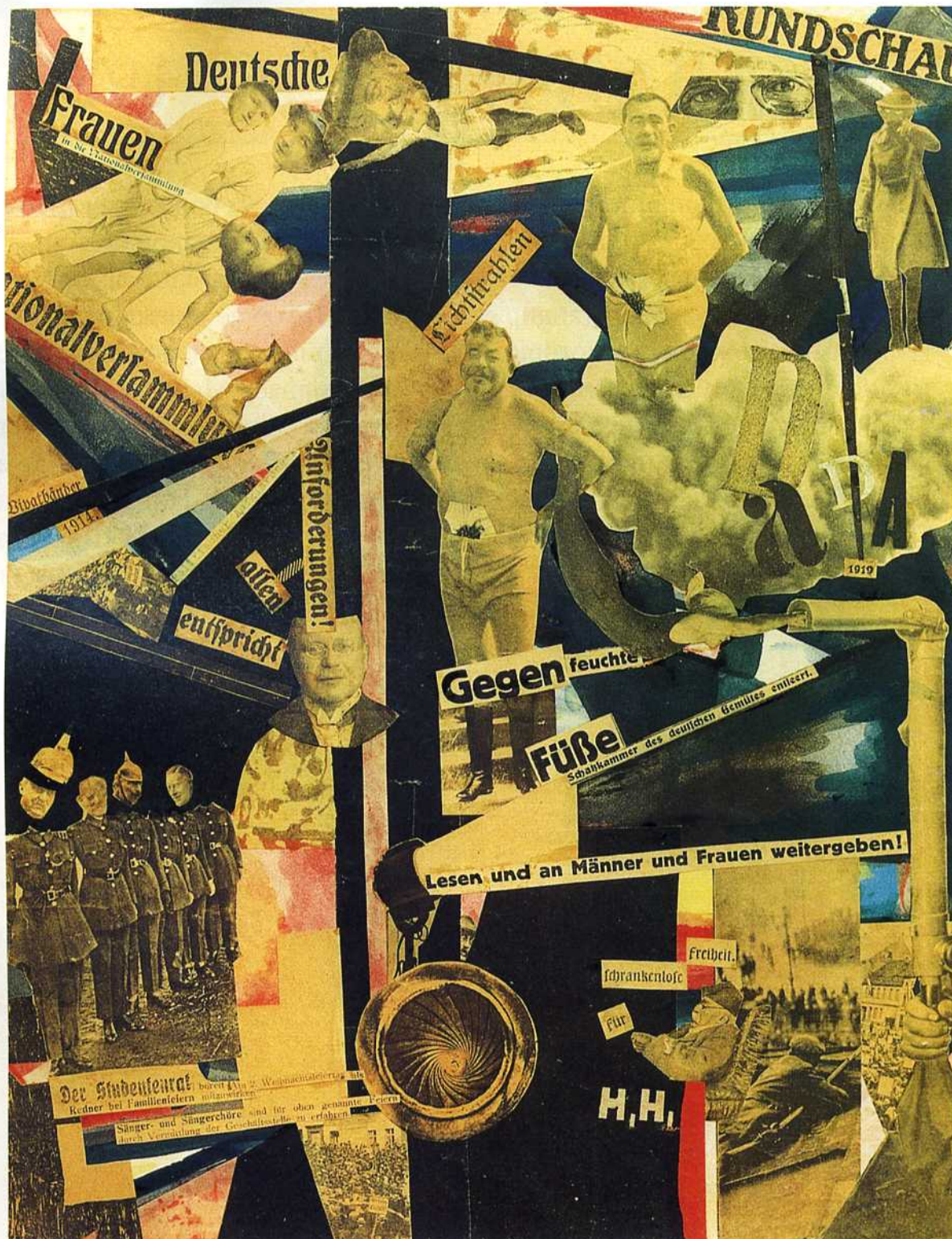
▼ Рауль Хаусманн:
Эластикум

1920; 31x37 см
фотомонтаж и гуашь
Галерея Бернзон,
Берлин



Хана Хёх: Дада-
Рундхау (журнал
„Дада“)

1919; 45x35 см
коллаж, гуашь и акварель
на картоне
Галерея Бернсон,
Берлин



совмещения, двусмысленные ракурсы, провокационные надписи, забавные эффекты.

Фотомонтаж как род коллажа был изобретен Раулем Хаусманном в Берлине в конце 1918 года. Члены берлинского „Клуба „дада“ (Ханна Хёх, Георг Грос и др.) очень скоро берут на вооружение новую технику. Следовало бы называть ее скорее „фотоколлаж“, ведь вся работа выполнялась вручную (а не так, как это было бы возможно сделать сегодня — с помощью компьютера). Вместе с тем, если такой фотомонтаж строится в основном на фотоматериалах, в него все равно включаются разнородные элементы (фрагменты различной печатной продукции, авторские рисунки, детали картин, гравюры).

Эта техника помогла дадаистам изменить отношение общества к его собственным масс-медиа. Берлинская буржуазия увидела свои газеты, свою рекламу — весь свой привычный мир перевернутым вверх тормашками.

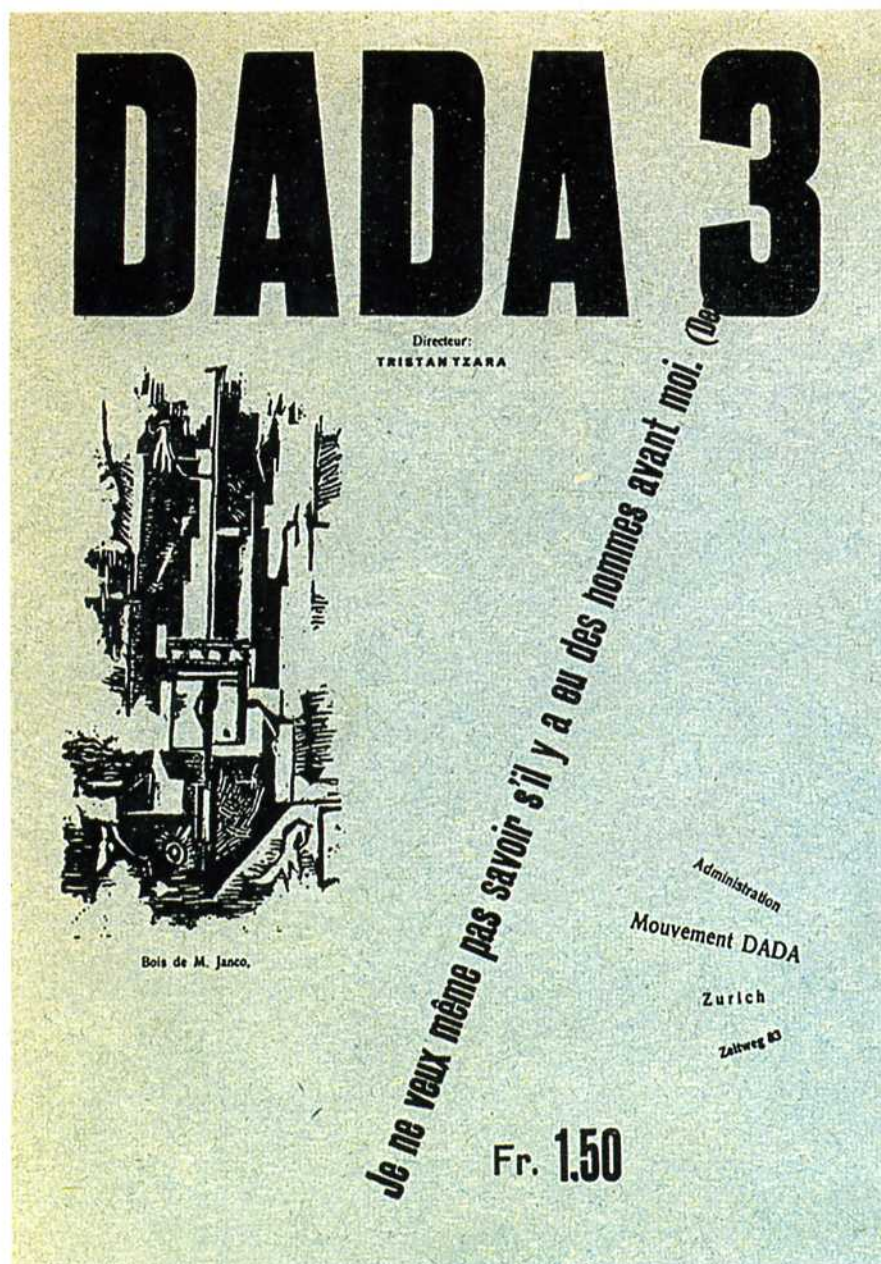
Безусловно, фотомонтаж не мог бы появиться на свет без аппликаций и коллажей Брака и Пикассо, однако техники эти совершенно разные по своему характеру и направленности. Кубистов интересовали, прежде всего, эксперименты с формой и пространством — в то время как политически zaangażированные берлинские дадаисты стремились к созданию „портрета своего времени“. Главное в их работах — не игра с формой, а общая выразительность создаваемого образа.

ДАДАИЗМ (1916—1922)

Дадаизм — интернациональное культурное движение 20-х годов XX века — сегодня рассматривается как специфический образ жизни, пропагандируемый молодыми художниками, которые стремились понять и выразить мятежный дух своей эпохи. В отличие от кубизма и футуризма, дадаизм никогда не позиционировал себя как авангардное дви-

жение и, тем более, не стремился вписаться в русло какой бы то ни было традиции, хотя бы даже самой модернистской. Что общего между коллажами Макса Эрнста и рельефами Ганса Арпа? Ready-made Марселя Дюшана и фотоколлажами Рауля Хаусманна или Ханны Хёх? „Механистическими“ композициями Франсиса Пикабия и „мерцами“

Курта Швиттерса? Ничего. Ничего, кроме ничем не ограниченного стремления к свободе. И в этом стремлении у дадаистов множество последователей.



◀ Макс Жакоб: Обложка журнала „Дада“ № 3, изданного Тристаном Тцарой, движение „дада“, Цюрих, 1918

