УДК 7.03

В. О. Петров

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ ДАДАИЗМА

В начале XX столетия дихотомия «протест — антиповедение», характеризующая общую тенденцию в художественной среде, достигла своего апогея. Художники, принадлежащие разным видам искусства, протестовали против всех исторически сложившихся постулатов, а этот шаг, в свою очередь, провоцировал антиповедение, проявляющееся не только в публичных «выходках» этих художников, но и в их произведениях. По замечанию К. Антонян, элитарное искусство¹ XX в. «во-первых, приравнивает творчество к высшему (божественному) откровению мира. Планка высока, и искусство расценивается не просто как самовыражение, но как претворение. Это искусство, которое претворяет действительность, творит ее заново. Цели художника — созидание высших ценностей (А. Н. Скрябин, В. В. Кандинский). Второй путь элитарного искусства — раскрытие собственных приемов, рождение “чистого искусства”, “искусства для искусства”. Третий путь, которым шли радикальные авангардные направления, работающие с образами безобразного и отвратительного, это революция против устоявшихся эстетических норм (дадаизм), против поклонения прошлому во имя будущего (футуристы), против безобразного и абсурдного по свой сути мира (экспрессионизм)» [1, с. 98]. В начале XX в. преобладал третий путь. Причин тому много: резкие перемены в общественном сознании, дозволенность практически всех грехов, «переход» к полному свободомыслию и свободоизъявлению, и, конечно же, общая нестабильная историческая ситуация, включающая в себя обилие революций, войн, переделов территорий, политических экспериментов.

Так, именно в первые десятилетия XX в. ряд произведений может не только отрицать эстетическую информацию, превращаясь в антиэстетическую провокацию, но и низвергать каноны того самого искусства, к области которого он, хоть и косвенно, относится. Среди таких примеров — известный образец *реди-мэйда*, скульптура «Фонтан» (1916) французского дадаиста Марселя Дюшана, задававшего вопросом «А если я вообще не буду менять материю, возьму готовую форму — это будет искусством?» и предлагавшего ответ: «Я считаю — насколько возможно, надо использовать все, что подворачивается под руку, и строить на этом что-то свое» [2, с. 96].

Фактически, предметом так называемого искусства в *реди-мэйдах* (как и в целом искусства дада, в русле которого и зародился *реди-мэйд*) могло стать все, что угодно — вплоть до обыкновенной железной лопаты. А собственно произведением искусства эти предметы делал процесс рассмотрения, то есть его презентация в зале и внимание к нему публики. Акцентируется факт отрицания известных

¹ Под элитарным искусством ученый понимает любое искусство, не связанное с массовой культурой.

искусству канонов, эстетических нормативов и вкусов с той или иной целью. Помимо этого, реди-мэйдс Дюшана, как и большинство дадаистских произведений, базировались на формуле «протест — абсурд — ирония». «Фонтан» — это протест против торжествующих тенденций в искусстве, это абсурдный объект для предмета искусства, это ирония автора по отношению к коллегам и к публике. Сам же Дюшан не раз подчеркивал, что его реди-мэйдс не продиктованы чувством эстетического удовольствия, являются итогом рационального, а не чувственного опыта. Естественно, что преобладающий рационализм диктовал отход от традиционных форм бытия искусства и требовал нововведений не только в область содержания (выбор писсуара как объекта произведения искусства уже сам по себе, как минимум, странен для того времени — последователей-то у Дюшана было предостаточно), но и формы — не живописный портрет, не нарисованный предмет, а именно *инсталляция*. Другим словом, Дюшан воспитал целое поколение художников, представляющих реди-мэйд, целью которых было «воспевание» предметов быта. Отметим, что реди-мэйд не является феноменом только живописным: он в 1910–1920-е гг. проникает в разные виды искусства, например — в литературу.

Отметим основные постулаты дада как авангардистского течения 1910–1920-х гг., безусловно, сказавшиеся на творчестве видных его представителей (Ф. Пикабия, Р. Хаусман, А. Жид, Х. Балль, М. Эрнст, Т. Тцара):

- разрушение ранее существовавших форм (в большей степени, чем в других течениях);
- элемент полемики с представителями прошлого;
- отсутствие единых технических и формальных признаков;
- провокационность, высмеивание всего существующего ранее, общественных форм современности;
- синтез бессознательного и сознательного (эта черта в дальнейшем будет свойственна сюрреализму).

Один из представителей дада — Х. Рихтер — утверждал: «Наши провокации, демонстрации и оппозиции были лишь средством привести обывателя в состояние ярости, а через ярость — к пристыженному пробуждению. То, что, собственно, двигало нами, было не столько шумом, протестом и “анти” само по себе, сколько совершенно элементарным вопросом тех дней (как и сегодняшних): КУДА?» [3, с. 17].

Антиискусство рождало антиэстетическую провокативность многих произведений дадаистов. Помимо работы Дюшана назовем другие наиболее яркие образцы дадаистского искусства: картины и графические рисунки «Географическая весна» (1916) Д. де Кирико; «Рисунок» (1917) Х. Арпа; «Цюрихский бал» (1917) М. Янко; «Горизонтальная оркестровка» (1918) В. Эггелинга; «Автопортрет с дада-головой» (1920) С. Тайбер; «Шляпа делает мужчину» (1920) М. Эрнста; «Женщина из спичек» (1924) Ф. Пикабия; фотомонтаж «Жить и сбиваться в толпу во Вселенском городе» (1919) Г. Гросса; скульптуру «Святая скорбь» (1920) К. Швиттерса; реди-мэйд «Рельеф с тарелкой» (1919) И. Пуни. Большинство из указанных произведений подчиняются тому закону, который «вывел» Пикабия:

«Каждая страница должна взрываться — либо чем-то серьезным, глубоким и тяжелым, либо мятежом, либо дурнотой, новым, вечным, или уничтожительной бессмысленностью, энтузиазмом принципов или тем способом, каким она напечатана. Искусство должно стать кульминацией неэстетического, бесполезной и ничем не оправданной» [4, с. 106]. Кроме того, сам Пикабия на многочисленных полотнах и рисунках принципиально акцентировал антиискусство — антиэстетический феномен современности².

Нетрудно заметить на полотнах Пикабия отсутствие привычных глазу образов, подмену образа конструктивистскими идеями: человеческий портрет представляет собой набор реалистических жизненных символов (но, в отличие от реди-мэйдов Дюшана, все же нарисованных и представленных не в виде инсталляции, а в виде художественных полотен). Антиэстетическая провокативность и эпатажность свойственна и литературному творчеству Пикабия. Приведем в пример стихотворение «Лабиринт»: *«Любвных сношений / Желают ножи наших чувств... / Безумной свободы жаждут грешные силы... / И только шрам на нежной попе изрекает: / Всех равнодушных убивает слепота, / Любовь же убивает очень страстных... / Остра моя печаль, мне очень больно... / Тьму безразличных женщин изучил... / Все позы их как мерзость громоздятся... / Одна в другую протекают без стыда... / Бессмысленное небо лабиринта / Из наших тел уходит на тот свет...»* (перевод И. Соколова). Смысловая провокативность компенсируется наличием жанровых признаков стихотворения — использованием пунктуации, правильной орфографии, которыми зачастую пренебрегали поэты-дадаисты. Акцентируемая Пикабия тема безусловно эпатажна и вызывает весьма схожую с «Фонтаном» Дюшана ассоциацию.

В первые десятилетия XX в. рупором дада стали журналы «Дада» (Цюрих, создатель Т. Тцара), «Кэмера Уорк» (Нью-Йорк, создатель А. Стиглиц), «391» (Барселона, создатель Ф. Пикабия), «Мэнтенан» (Париж, создатель А. Краван), «Норд Зюд» (Париж, создатель П. Реверди), «Нойе Югенд» (Берлин, создатели В. и Г. Херцфельде), «Дер Дада» (Берлин, создатель Р. Хаусман), «Вентилятор» (Кельн, создатель Й. Т. Бааргельд), «Дада-Танк» (Загреб), «Мекано» (Амстердам, создатель Т. ван Дисбург). Как видно, география дадаистских настроений была чрезвычайно обширна. Т. Тцара в 1917 г. писал: *«ДАДА — значит уважать все индивидуальности в их сиюминутном безумии, очистить от всякой ненужной, обременительной мишуры серьезную, робкую, застенчивую, ревностную, сильную, решительную, приводящую в восторг, свою церковь; [.....]. Свобода: ДАДА ДАДА ДАДА; вой корчащихся в судорогах красок, переплетение противоположностей и противоречий, гротесков и непоследовательностей: ЖИЗНЬ»* [цит. по: 4, с. 61]. Гораздо позже эти эстетические позиции были воплощены Тцарой в его драматической поэме «Бегство» (1961), в которой акцентируются такие понятия, как время жизни, быстротечность всех происходящих событий, историческое бегство (ход истории), бег человека во время жизни, приводящий к смерти. Также Тцаре

² «Танцующие в фонтане I» (1912), «Портрет Мари Лоренсен» (1917), «Дитя — карбюратор» (1919).

приписывают и создание самого термина «дада»: «На языке негритянского племени Кру оно означает хвост священной коровы, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки, кормилицы, удвоенным утверждением в русском и румынском языках. Это могло быть и воспроизведением бессвязного младенческого лепета. Во всяком случае — нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения» [5]. Ну и, конечно же, нельзя не привести в пример фрагмент стихотворения «Песенка дада» Тцары, образец дадаистской поэзии: *«эта песня дадаиста / сердцем истого дада / стук в моторе не беда / ведь мотор и он дада / граф тяжелый автономный / ехал в лифте невредим / он мизинец свой огромный / оторвал и выслал в рим / лифт за это / вот беда / сердцем больше не дада / вода нужна всегда / прополощи мозги / дада / дада / отдай долги / эта песня дадаиста / ни опти ни пессимиста / он любил мотоциклистку / ни опти ни пессимистку / муж нежданно-нежданным / обнаружив их роман / в трех шикарных чемоданах / выслал трупы в Ватикан / не крути / с мотоциклисткой / ни с опти ни с пессимисткой / воде нужны круги / мозги твоя еда / дада / дада / отдай долги»* (перевод А. Парина). Обращает на себя внимание, в отличие от приведенного выше стихотворения «Лабиринт» Пикабия, отсутствие каких-либо знаков пунктуации, заглавных букв в некоторых названиях («рим»). Здесь провокативность несколько иного рода — как смысловая (при наличии определенной морализующей парадигмы содержание стихотворения все же эпатажно благодаря воодушевленно описанному насилию), так и структурная (отсутствие строф, рифмы). Другим словом, автор отрицает все известные поэтические нормативы, свойственные стихотворению как жанру. В корне меняется сама жанровая система стихотворения, что в принципе свойственно большинству поэтических образцов поэтов-дадаистов.

Основные эстетические положения дада, помимо уже указанной цепочки критериев *«протест — абсурд — ирония»*, сформулированы в книге-дневнике «Бегство во времени» Х. Балля (1927), считавшего, что «дадаизм — это идея абсолютного примитивизма, соразмерного примитивизму нашего времени» [6, с. 32]. Приведем фрагмент этого источника: «Нельзя путать логику и фантазию с логосом. Современность представлена не принципами, а ассоциациями. То есть мы живем в фантастическое время, которое черпает свои решения скорее из присоединения, чем из несокрушимых принципов. Творящий дух может делать из этого времени что угодно. Оно во всей своей протяженности ничейное достоинство, материя. Искусство в своей фантастичности, записывал я недавно, обязано абсолютному скепсису. Следовательно, все художники, в той мере, в какой они являются скептиками, вливаются в поток фантастического времени; они подвержены упадку, они его эмиссары и кровные родичи, как бы они ни пытались убедить себя в обратном. Их антитеза — обман. Художник, даже если он противник нормы и культуры, не обязательно должен быть фантазером. < ... > Мой манифест на первом публичном дада-вечере (в помещении цехового собрания Вааг) был едва прикрытым отречением от друзей. Так они это и восприняли. Видели ли вы когда-нибудь, чтобы в первом манифесте только-только затеянного дела кто-то отрекался от этого дела перед его приверженцами? Но это так и было. Если что-то

исчерпало себя, я не могу больше хранить ему верность. Это заложено во мне от природы; все возражения будут малопродуктивны» [7, с. 281]. Балль выделяет еще один ряд критериев дада — ассоциативность мышления, отказ от реальности в пользу фантастичности, отсутствие несокрушимых принципов во всем. Эти критерии привели к распаду целостной картины мира, уже не свойственной дадаистам. Известно, что Балль явился создателем так называемой фонетической поэзии, примером которой может стать стихотворение «Караваны» (1917): «Блллл яф яф рант О! го Л Л Л х А / А БаН РосГ Ыииииииии иииииГГГо / О! ГорьеУм / Е во го го РРР амии / Бой ко бой ко РУССССУЛЛЛА / Бла ГОБУНТ Бла ГОБУНТ / О лю лю лю ля ля ля / Ще еее с и н ! ДАБА / Вуууу! Ухуху люб л Волю лю лю уДуб! / Тум Ба-Ба / Бан! РА РАБГЛЯ РАБГЛЯ / Уфффф... / Караваны» (перевод В. Шерстяного). Заметно, что из известного словарю набора слов здесь используется только слово «караваны» в самом конце текста, все же остальное — специфические «звуковые» эффекты, которые, по мнению автора, должны спровоцировать в умах слушателей сам процесс движения идущего каравана. Идею Балля подхватил целый ряд его современников, например — К. Швиттерс, записавший на пластинку свои образцы фонетической поэзии под общим названием «Прасонаты» (1922–1932).

Иногда названия произведений сами по себе вызывали шок. Приведем в пример музыкальные опусы «Три подлинных дряблых прелюдии (для собаки)» (1912), «Три вальса пресыщенного щеголя» (1914), «Звоны, чтобы разбудить доброго толстого Короля Обезьян, который спит всегда только одним глазом» (1921) Э. Сати, картины «Свинья чихает в направлении сердца» К. Швиттерса (1919), «Спальня мастера. Стоит провести там ночь» (1919), «Маленькая лакримальная фистула, которая говорит тик-так» (1920) и «Большое ортохроматическое колесо, которое делает любовь на заказ» (1920) М. Эрнста, художественные фильмы «Раковина и священник»³ Ж. Дюлак (1927) и «Мистерия замка Костей» (1929) М. Рэя. Подобные эпатажные названия, конечно же, провоцировали особый интерес публики, непременно хотевшей услышать/увидеть экспериментальное искусство.

История возникновения самого течения до сих вызывает споры в рядах критиков и искусствоведов: считается, что первым «пристанищем» дадаистов стало открытое Х. Баллем и Э. Хеннингс 1 февраля 1916 г. в Цюрихе «Кабаре Вольтер» — своеобразный центр для развлечения художников. Статья, вышедшая в местной прессе 2 февраля того же года, так характеризует деятельность кабаре: «Принцип кабаре выбран потому, что во время ежедневных встреч происходят музыкальные и декламационные выступления деятелей искусства, пришедших сюда в качестве посетителей, приглашается сюда и более молодая художественная поросль Цюриха с тем, чтобы тоже проявляли себя со своими предложениями и произведениями без всякой оглядки на какое-то особое направление» [4, с. 25]. Фактически, подобные мероприятия напоминали по своей структуре, обладающей признаками индетерминизма, будущие хэппенинги. Х. Рихтер приводит в пример один из вечеров «Кабаре Вольтер»: «Французские современные поэты,

³ Некоторые исследователи считают его первым сюрреалистическим фильмом.

читающие свои стихи, сменялись немецкими, русскими, швейцарскими исполнителями. < ... > игралась современная и старинная музыка, все вперемешку: Сеандрар и Ван Ходдис, Хардекопф и Аристид Брюан, оркестр балалаек и Верфель, показывали Делоне и читали Эриха Мюзамма. Рубинштейн играл Сен-Санса. Читали Кандинского и Ласкер-Шюлер, Макса Жакоба и Андре Сальмона» [4, с. 28]. Содержание такого вечера диктовала спонтанность не только действий — каждый из присутствующих фактически делал то, что хотел (в частности, в действиях «Кабаре Вольтер» принимал участие известный в то время художник и архитектор М. Янко, придумывавший на ходу — импровизируя — абстрактные картины и угрожающие маски), не только наличия определенного материала (стихотворения и музыка подбиралась в зависимости от общего настроения, господствующего в зале), но и формы (действия, а лучше все же говорить о начальном этапе зарождения хэппенинга, длились столько времени, сколько необходимо было для высказывания всех, кто стремился принять участие). Случайность общих событий, импровизационность также провоцировалась отдельным человеком, отдельным поведенческим актом. Например, когда тот же М. Янко прямо на сцене изготавливал угрожающие маски, предлагал их надеть некоторым присутствующим в кабаре людям, менялось общее настроение представления: все подчинялось воплощению угрожающего образа — присутствующие музыканты старались играть соответствующую музыку, посетители кабаре (здесь действует еще один признак хэппенинга — вовлеченность публики в процесс создания события) активно жестикулировали, прибегали к использованию мимики, выражая тоже состояние. Возникло единое действенное пространство.

Провокационность звучащей музыки, читаемых текстов, показываемых картин, зачастую обусловленная главной тенденцией дадаизма к отрицанию всех известных эстетических норм того времени, приводила к акцентированию именно эпатажа как формы самовыражения. Действительно, по замечанию С. Дубина, «в случае дада скорее следовало бы, конечно, говорить об антиэстетике» [8]. Антиэстетика, как известно, является одним из критериев преднамеренного эпатажа. Именно в «Кабаре Вольтер» впервые в полном объеме были прочитаны не только стихи Арпа, но и стихи В. Кандинского. Напомним, что книга Кандинского «Звуки» была опубликована в Германии в 1912 г. и содержала 56 гравюр и 38 стихотворений автора. Стихотворения отличают новые, нестандартные формы изложения материала, основанного на формулах детского говора, графические изображения — повышенная экспрессивность.

Презентации новых сценических форм, активно используемых дадаистами, проходили со скандалами, намеренно ими же и спровоцированными. Как отмечает М. Решетова, «Основной формат работы цюрихских дадаистов были литературные и музыкальные выступления на сцене. Важное отличие дада заключается в том, что их творчество в очень большой степени основано на литературе. В этом смысле они открыли пути для развития искусства перформанса, инсталляций и концептуального искусства» [9, с. 66]. Так, известно негодование публики, пришедшей на исполнение «Вазелиновой симфонии» Т. Тцара в 1920 г. в популярный парижский салон «Зал Гаво». Хэппенинг (это слово тогда не использовалось;

вместо него значился иной жанр — «представление») включал чтение стихов (свои сочинения читал П. Элюар в костюме балерины), запрограммированное театральное действие (за них отвечал А. Бретон, приставлявший пистолеты к головам всех участников исполнения), игру на фортепиано (сам Т. Тцара), импровизацию скетча (драматург Ж. Рибмон-Дессень). Хаос, творившийся на представлении «Вазелиновой симфонии» имел параллельную драматургию — хаос творили исполнители и поддерживала публика своими выкриками, негодованием, особым поведением, бросанием помидоров в артистов (что допускалось, и чему не противился никто). На это, собственно, и рассчитывали организаторы представления. Его смысл, возможно, заключался в создании особой действенной атмосферы, в которую могли быть вовлечены все собравшиеся в одном месте и в одно время без исключения.

Иногда дадаистские представления выглядели как импровизированный суд: прямо в зале выбиралась жертва, известные поэты, драматурги, музыканты являлись свидетелями, судьями, жертвами. Сам процесс импровизировался, а вердикт выносила публика. В этом — еще одно «предвидение» будущего хэппенинга как жанра и индетерминизма (в частности, музыкальной алеаторики) как принципа построения композиции. Именно дадаистские эксперименты с импровизацией спровоцируют в 1960-е гг. А. Капроу на создание его «18 хэппенингов», Э. Брауна — на использование рисунков вместо партитур. Однако, самое мощное воздействие принципы дада (в том числе и импровизационность) окажут на творчество Д. Кейджа (хэппенинги «Поезд», «В озере», «Мюзикциркус» и др.).

Совершенно очевидно пролонгированное влияние дадаизма: «Новаторская живопись, скандалы акционизма, абсурдный язык художественной деятельности, маскарадность Л. Арагона, М. Дюшана, Х. Хартунга провозглашали своей целью антиискусство, шокируя публику программным антиэстетизмом, где художественной практикой становится подражание примитивному искусству, детскому рисунку, творчеству больных. Именно в рамках дадаизма был изобретен принцип бессознательного, “автоматического письма”, бессмысленного безумия, ставшего основным для сюрреализма и ташизма» [10, с. 32]. Более того, в русле дада зарождаются такие знаковые для искусства второй половины XX в. жанры, как перформанс и хэппенинг — основные разновидности акционизма⁴.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антонян К. Д.* «Очарование дурного вкуса»: трэш, кич, кэмп как тенденции // Вестник психофизиологии. 2014. № 3. С. 96–102.
2. *Томкинс К.* Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. 160 с.
3. *Рихтер Х.* ДАДА — искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 360 с.
4. *Щеглова М. В.* Дадаизм — социально-психологический симптом эпохи перемен // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2. С. 59–65.

⁴ Подробная разработка теории акционизма в работах автора [см.: 11, 12, 13, 14].

5. Дали С. Предшественник сюрреализма — дадаизм. URL: <http://www.dali-genius.ru/dadaism.html>
6. Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 551 с.
7. Балль Х. Бегство во времени // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 263–309.
8. Дубин С. Б. «Самоубитые обществом»: Риго, Ваше, Краван. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/11/dubin.html>
9. Решетова М. В. Коллаж и перформанс как стратегии размывания границ между традиционными практиками искусства // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 9. С. 65–69.
10. Пенионжек Е. В. Арт-практики неомодернистского искусства // Наука и современность. 2013. № 23. С. 31–35.
11. Петров В. О. К определению понятия «музыкальный акционизм» // PIANO DUO XI–XII: Альманах. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2015. С. 15–27.
12. Петров В. О. Музыкальный акционизм: определение и разновидности // Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: Сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора, 23–24 октября 2014 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. С. 126–134.
13. Петров В. О. Перформанс и хэппенинг — основные жанры акционизма в искусстве XX века // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Сб. материалов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 года. М.: Liteo, 2014. С. 348–357.
14. Петров В. О. Хэппенинг в искусстве XX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2010. № 1. Том 16: Основной выпуск. С. 212–215.