

ЭКСПРЕССИОНИЗМ VS ДАДАИЗМ: ДВА ОБРАЗА ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ТРАГЕДИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

К. А. Семенюк

Сибирский государственный медицинский университет

2014 год – столетняя годовщина начала Первой мировой войны – Великой войны, La Grand guerre. Это была война, искалечившая не только тела, но и культурное сознание европейцев. Искусство – это та сфера культуры, которая наиболее остро предчувствует и отражает все цивилизационные изменения. На события Первой мировой войны оно откликнулось авангардом. Среди многообразия авангардных направлений было два (экспрессионизм и дадаизм), которые сильнее остальных среагировали на экзистенциальную составляющую этих процессов. Цель данного сообщения – показать два опыта авангардного искусства начала XX века (экспрессионизм и дадаизм) как два типа реакции культурного сознания на экзистенциально калечащие события войны. По мнению автора, реакции этих художественных направлений были диаметрально противоположны – трагическая схватка с реальностью со стороны экспрессионизма и эскапизм и отрицание реальности со стороны дадаизма.

Ключевые слова: экспрессионизм, дадаизм, Первая мировая война.

EXPRESSIONISM VS DADAISM: TWO IMAGES OF THE EXISTENTIAL TRAGEDY OF THE EARLY XX CENTURY

Xenia Semenyuk

Siberian State Medical University, Russia

2014 is the centenary anniversary of the First world war, The Great War, La Grand guerre. It was a war ruined not only the bodies but also the minds of Europeans. Art is an area of culture that is most keenly anticipates and reflects all civilizational changes. On the events of the First world war it responded through the avant-garde. Among the range of avant-garde trends were two (expressionism and dadaism) that are stronger than others reacted on existential component of the processes. The purpose of this paper is to show two avant-garde experience of the early twentieth century (expressionism and dadaism) as two types of reactions to cultural consciousness on the existential crippling events of war. According to the author the response of these art movements were diametrically opposed – the tragic fight with reality by Expressionism and escapism and denial of reality by Dada.

Keywords: Expressionism, Dadaism, World War I.

2014 год – столетняя годовщина начала Первой мировой войны – Великой войны, The Great War, La Grand guerre, унесшей более 10 миллионов только солдатских жизней, а ещё 12 миллионов мирного населения, при этом «по-

дарившей» Европе 55 миллионов раненых и калек. Искалеченные сознания не берётся подсчитать никто.

Всякий рубеж – это повод оглянуться и переосмыслить полученный опыт. В данном случае перед нами опыт искусства, всегда являвшегося маркером культурных бифуркаций. Именно искусство, представляя чувственную сторону культурной истории, всегда наиболее быстро реагировало на любые изменения человеческого мировосприятия. Исторические события ещё не наступили, а мунковский «Крик» (1893) их уже предвещал. Мода, обычаи, уклад жизни, самосознание ещё жило воспоминаниями и чаяниями Belle époque, а «Чёрный квадрат» Малевича (1915) уже ввергнул всё это в небытие. А потому визуальное отображение, даваемое искусством, так показательно при передаче и воспроизведении экзистенциального опыта человека.

Цель данной работы – показать два опыта авангардного искусства начала XX века как два типа реакции культурного сознания на экзистенциально калечащие события.

Сопоставимы ли два этих явления – экспрессионизм и Дада? Действительно, экспрессионизм считается одним из наиболее значимых течений авангарда, чьё дыхание остаётся в силе до середины века, это метод творчества, а не только формальное художественное объединение. В то время как дадаизм традиционно мыслится не более чем предшественником сюрреализма, его опытным полем. Кроме того, период существования Дада весьма невелик – с 1916 по 1922 годы. Также известная размытость понятий, отсутствие чётко закреплённых за каждым течением представителей (дадаисты использовали экспрессивную манеру письма, экспрессионисты заимствовали коллажи Дада) и, практически, симультанность появления данных направлений значительно осложняют ход работы. Но если мы пропустим эту эстетическую полифонию через экзистенциальную призму, то все разночтения в трактовках становятся вовсе не так значительны. Потому что именно разница в отображении опыта и позволяет поставить между двумя этими понятиями – «экспрессионизм» и «дадаизм» – слово «versus».

Для того, чтобы это осуществить, нам необходимо в первую очередь выявить те черты, те эстетические принципы, те исторические особенности, которые позволили бы представить каждое направление в наиболее концентрированном виде.

Начнём с экспрессионизма. Как я уже сказала, сам термин весьма размыт и не определён ни хронологически, ни стилистически, ни персоналистически. Если его интерпретировать только как своеобразный способ обострённого выражения «с помощью исключительно художественных средств и приёмов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски и т. п.» [Бычков 2003, 515], то нам придётся включать в ареал нашего рассмотрения всю историю искусства вплоть до Гойи, Эль Греко, Грюневальда и немецкой готики. Иначе говоря, экспрессионизм – это, с одной стороны, почти непрерывная многовековая тенденция, а с другой, конкретное историческое явление, о котором и пойдёт речь. Наш интерес будет направлен на анализ деятельности немецких экспрессионистов, связанных с группами «Мост» и «Синий всадник». Периодом расцвета

их творчества считаются годы с 1905 по 1920, то есть время вокруг Первой мировой войны и социальных преобразований в Европе. Экспрессионизм наиболее ярко отразил саму суть этой эпохи с её социально-политическими перипетиями и потрясениями, с её умонастроениями. Теория и практика экспрессионизма стали эхом трагедий войны и революций. При этом, мы, конечно, не можем утверждать, что война – это единственный, если можно так выразиться, «инспиратор» немецкого экспрессионизма. Большое влияние на формирование мировоззрения экспрессионистов оказало иррационалистическое крыло немецкой философии в лице, прежде всего, Шопенгауэра, Ницше, Штирнера. Что вполне логично, так как, будучи «критикой культуры» [Максимов 1999], своё обоснование авангард ищет именно в тех учениях, которые ставят под вопрос реальность Бога. А идея Бога – это та ось, вокруг которой традиционно вращается культура. Однако философия – это только категориальный каркас, которым художник может скреплять свой эстетический и экзистенциальный опыт. Примат остаётся за чувственностью, а не за разумом. Хотя выбор философских идей, лежащих в основе экспрессионистского видения, представляется немаловажным. Особенно велико влияние на экспрессионизм именно Ницше, чьё имя упоминается у экспрессионистов наиболее часто. Особенно важна ницшеанская идея «множественности субъекта». По Ницше, не существует никакого «субстрата», который бы объединял множество испытываемых человеком состояний в некое целое – «Я». Распад «Я» – последней сохранившейся к XX веку системы координат – становится отправной точкой авангарда вообще и экспрессионизма в частности. В разных формах фиксируя эту утрату, авангард неизбежно приходит к необходимости создания новой «меры мира», созданию новой действительности, новой образности. А потому основополагающим качеством экспрессионистской визуальности становится принцип деформации реального мира. Безусловно, этот принцип не был узурпирован лишь одними экспрессионистами и свойственен многим авангардным поэтикам – так он с успехом реализовывался и дадаизмом, и сюрреализмом, и футуризмом, и конструктивизмом и т. д. Деформирующая оптика – это общая тенденция всего авангарда. Только практика конкретных направлений насыщена различными гибридными вариантами деформации в зависимости от целей, которые они себе ставят. Целью же экспрессионизма была идея духовного возрождения человечества. Именно поэтому одной из фундаментальных теоретических работ, раскрывающей суть экспрессионистской образной революции, становится работа Василия Кандинского «О духовном в искусстве». Излагая свою философию искусства, цель его он видит в том, чтобы пробудить в зрителях способность восприятия духовной сущности в абстрактных живописных образах.

Своё время Кандинский наряду со многими его современниками в России и Германии осознавал как время духовного пробуждения «от долгого периода материализма» – особенно в искусстве. Прошедший век представлялся ему одной из тех эпох, которые отреклись от Духа, утратили способность его чувствовать. В новом веке он ощутил наступление «Эпохи Великой Духовности», которая требовала адекватного ей искусства. Абстракция у него несёт очищающий от обыденности момент. Однако он несколько не принижает и уж никак не отрицает предметного и даже реалистического искусства. Его

слабость Кандинский усматривает лишь в том, что внешний вид обыденных предметов, наделённых, помимо внутреннего, ещё и внешним, то есть нехудожественным звучанием, сильно затрудняет выражение духовного.

Сходные мотивы мы можем найти и в исканиях других экспрессионистов. Они «возвещают о вселенском ужасе, сосредоточены на обречённости человека, деперсонализованного, обращённого в знак» [Базилевский 1999, 38]. Искусству, по их убеждению, предстоит создать действительность мечты, оно должно передать интуитивное приближение к высшей духовной реальности. Отсюда превознесение творческого порыва. «Экспрессионисты творили новое Евангелие, и торжественная возвышенность цели требовала особого стиля речи – призыва и поучения. По преимуществу экспрессионизм экзальтированно серьёзен. Художественность подчинена героической идее, искусство видится как атака на материю, а не как её обработка. В конечном счёте, освободить душу, выйти в метафизическое измерение – значит избавиться от эмпирии, уничтожить материю. Истина для экспрессионистов выше красоты. Тайное знание о мироздании принимает вид образов, прорываясь сквозь язык, воплощаясь вопреки языку», – пишет об экспрессионизме критик Андрей Базилевский [Базилевский 1999, 37–38]. В экспрессионизме интенсификация смысла нагнетается аффектами вычленения и столкновения. Это была практика активной духовной концентрации.

Эта духовная концентрация, острый духовный поиск, попытка уйти от обыденности, запятнавшей себя сделкой с материей, объясняет, почему многие художники с таким неподдельным энтузиазмом записываются в ряды добровольцев Первой мировой. Показательна в этом смысле судьба Франца Марка. На момент начала Войны – это один из признанных талантов, соратник Кандинского по «Синему всаднику». Взяться за оружие 34-летнего Марка побуждает вовсе не юношески пылкий патриотизм, а экспрессионистская идея «духовного очищения», сопровождаемая надеждой на «новое завтра» европейской культуры. Когда Марк писал об этом Кандинскому, тот не без скепсиса ответил: «Не слишком ли страшную цену придётся заплатить за очищение?» И очень скоро милитаристские восторги сменила фронтальная реальность и апокалипсический ужас. Художник начинает прозревать, сознавая, что для Европы война новых перспектив не открывает, а о возвещаемом «очищении» и речи не идёт. «Мир познал лишь ещё одно, самое кровопролитное событие его многотысячелетнего существования», – записывает Марк в своём дневнике незадолго до гибели под Верденом в 1916 году.

История Франца Марка не единична. Так, Эрнст Людвиг Кирхнер, говоривший в 1914 году о «сладком вкусе пороха», в 1915 был демобилизован по состоянию здоровья и написал автопортрет, изобразив себя в солдатской форме и без правой руки – очень символичный для художника образ. Ловис Коринт, изобразивший себя в виде рыцаря в блестящих доспехах, в 1918-м оставил лишь грудку доспехов на полу мастерской. Это тоже символическая смерть. Макс Бекман, ставший очевидцем немецкой газовой атаки у Ипра, пережил нервный срыв.

Первая мировая война перевернула сознание многих авангардистов. Так, кубист Фернан Леже говорил, что дни, проведённые им у 75-миллиметрового орудия в Вердене, сделали больше для его прогресса как живописца, чем посещение музеев. Экспрессионисты Оскар Кокошка и Эгон Шиле выработали

свой знаменитый скептический взгляд, прежде всего, как следствие пережитого на войне. Отто Дикс, на долю которого выпало пережить две мировые войны, создаёт серию рисунков «Война». Практически все работы Дикса – это ночной кошмар, из которого выступают различные ужасные подробности («Газовая атака», «Траншея», «Летом 1916» и т.д.).

1914 год стал фактическим концом XIX века и осознанным началом новой эпохи и нового искусства, искусства, которое радикально пыталось разорвать с прошлым, то есть с реализмом. Война ещё шла, а в Цюрихе, как реакция на неё, рождается движение Дада. Это, пожалуй, единственное течение, сформированное не просто во время войны, но самое главное – самой войной. И если значение экспрессионизма критиками и историками искусства обычно подаётся исключительно в превосходной степени, то сотне человек, в той или иной степени причастных к дадаизму, до конца дней пришлось нести на себе позорное клеймо Дада. Мнение, будто эта группка юнцов, избегавших призыва на фронт, заботившихся лишь о том, как бы поскандальнее ворваться в искусство, погружённых лишь в чудовищный солипсизм и равнодушных к страданиям раздираемого войной человечества, неискоренимо. Неискоренимо потому, что логичнее видеть в них бесталанных и бессовестных графоманов, нежели разглядеть в этом анархистском бунте отсвет апокалипсиса, куда постепенно погружается мир. А именно это стоит за программой кабаре «Вольтер», организованного Гуго Баллем в 1916 году. Как видно из писем и дневниковых записей Балля, он был далёк от фривольных дивертисментов, и программа кабаре для Балля – это своего рода демонический микрокосм, эхо полей сражений. «Искусно поддерживаемая истерия его манифестов и представлений раскрывает озабоченность Балля тем, как бы самому не потонуть в наивном нигилизме» [Сануйе 1999, 15]. По существу, именно он, а не Тцара, не Гюльзенбек, не Дюшан, начиная с 1916 года закладывает идеологические основы дадаизма. Надо сказать, что в шумных программах кабаре «Вольтер» образца 1916 года ещё сложно различить, где пережитки экспрессионизма «Синего всадника», а где новые идеи, выношенные самим Баллем. И тем не менее, есть несколько фундаментальных для дадаизма идей, основоположником которых был Гуго Балль. Это, во-первых, понятие дадаистского примитивизма, т.е. своеобразные поиски творческой непосредственности, противостоящей рутине и стагнации в искусстве, во-вторых, осознание художником тесной зависимости от презираемого им внешнего мира и, в-третьих, воинствующий демарш против языка. Война с языком, провозглашённая Баллем, станет в дальнейшем одной из доминант Дада, так как язык – это социальный орган, социальное ярмо, не позволяющее художнику прорваться к непостижимому, недоступному, случайному. Вопрос художественного языка, вопрос его трансформации или смерти – это один из ключевых пунктов водораздела между дадаизмом и экспрессионизмом. Потому что при всех деформациях языка и художественной реальности, осуществляемых экспрессионистами, при уходе в чистую абстракцию Кандинского, при включении в сферу искусства безобразного, это ещё не тотальный разрыв с традицией, с искусством вообще и всей предшествующей культурой. Если экспрессионисты грездили «очищением» европейской культуры, то Дада провозглашает её конец, конец 2000-летней традиции и переход к чему-то совершенно иному.

Для примера предлагаю провести сравнение дадаистского и экспрессионистского произведений. Причём мой выбор пал не на отъявленные противоположности, но на вещи в определённой степени рядоположенные, что позволит, не отвлекаясь на визуальные контрасты, отследить разницу эстетических идеологий. Это «Бык» (1925) Хаима Сутина и «Обнажённая, спускающаяся по лестнице» (1912) Марселя Дюшана.

Написанная Сутиным слезящаяся, отверстая туша быка побуждает зрителя к состраданию, ведь в ней он видит и свою беспомощность, уязвимость, общность с хрупким окружающим миром. Сутин не рвёт с традицией, восходящей ещё к рембрандтовскому «Уроку анатомии доктора Тульпа», – он, как анатом Рембрандта, прикасается к краю жизни, способной обогатить человека и художника новым мужеством перед грядущими невзгодами. Сутин продолжает также общую для всего новейшего искусства тенденцию, берущую начало ещё от Бодлера, на эстетизацию всего, традиционно не включённого в зону эстетического. Пожалуй, что бодлеровское стихотворение «Падаль» и сутинский «Бык» – произведения одного порядка, открывающие красоту материи вне зависимости от того, чему она принадлежит и какое событие стоит за изображением. Таким образом, язык сутинского произведения хотя и деформирован, но это язык живописи.

Полотно Дюшана, написанное им ещё до возникновения Дада (но уже дадаистское по своему духу), разрывает все живописные каноны. «Обнажённая» написана в кубистической манере, однако появление картины вызвало скандал как среди кубистов, так и среди поклонников традиционной живописи. Почему? Дело в том, что Дюшан умудрился нарушить все возможные законы как «правильного» кубизма, так и традиционной живописи. Обнажённая натура – священный объект традиции. Кубизм же, наоборот, со скепсисом относился к обнажённой натуре – слишком скучно. Что сделал Дюшан? Он деформировал обнажённое тело с помощью языка кубизма, но деформировал его не только в пространстве, но и во времени. Картину под давлением критики даже сняли с экспозиции, хотя в ней не было ничего непристойного: лишь агрессивная пластика и эффект словно бы наложенных друг на друга движений – хорошо знакомый по экспериментам футуристов (футуристы, кстати, также обнажённую натуру не рисовали). Дюшан не просто смешал два неклассических приёма и применил их по отношению к классике, он нашёл новое – иронию. Иронию, отрицающую любых предшественников и любую традицию. Иронию, после которой живописи остаётся только замолчать.

Ирония Дюшана по отношению к языку живописи найдёт своё логическое завершение в его ready made. Потому что ready made – это не просто эстетизация утилитарных объектов, это взрыв внутри самой эстетики. Произведения Дюшана по его собственному определению не антихудожественные, а «ахудожественные», то есть вовсе вынесенные за рамки искусства. Призыв Балля к уничтожению языка находит своё визуальное отображение. Это немота художественного языка Дада (сами по себе картины участников группы не имели никакой дадаистской специфики) говорила подчас больше, нежели любой другой, действительно выразительный художественный язык. «Сушилка для бутылок» или «Фонтан» Дюшана есть не более, чем вынесенные из утилитарного контекста предметы, но эти предметы – зна-

ки надвинувшегося на человека хаоса, в котором невозможна уже никакая связанная фраза.

Экзистенциальный надлом, порождённый Первой мировой войной, вылился у дадаистов в декамероновский пир во время чумы. Так, Ханс Арп пишет: «Потрясённые бойней Мировой войны 1914-го, мы в Цюрихе посвятили себя искусству. В то время как в отдалении грохотали пушки, мы изо всех сил пели, клеили коллажи и сочиняли поэмы, мы стремились к искусству, в основе которого была бы способность исцелить век от безумия и найти тот новый порядок вещей, который бы восстановил равновесие между небом и адом» [цит. по: Герман 2003, 224]. Такая реакция в духе Боккаччо на ситуацию, травмирующую человеческую экзистенцию, была закономерным следствием как происходящих событий, так и того, с кем эти события происходили. Группа Дада, многим участникам которой не было и тридцати, была сильна не художественным единством и не новым языком, а именно силой отрицания, силой защитного цинизма и иронии. Дада – это реакция очень молодого человека на калечащую ситуацию. Если язык культуры, её пресловутые ценности приводят человека к Вердену и Ипру, то его нужно вырвать с корнем – вот пафос Дада!

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что экспрессионизм и дадаизм – две стороны одной медали, две реакции на травму, которую нанесла европейской культуре Первая мировая война. Безусловно, авангард – многолик, и он сам по себе является реакцией на слом в культурных и цивилизационных процессах, но именно экспрессионизм и Дада, как никто другой, остро среагировали на экзистенциальную составляющую этих процессов. Экспрессионизм взвинчивает чувственность и предвидит грядущее в «Крике» Мунка, мазохистски разворачивает внутренности войны в офортах Дикса или пытается выстроить новую, не запятнанную связью с грубой материей, «Высшую Духовность» в абстрактных картинах Кандинского. А дадаизм отвечает на кошмар войны всеотрицающим шумом карнавала кабаре «Вольтер» и, одновременно, немотой языка живописи в коллажах и ready made. Иначе говоря, со стороны экспрессионизма реакция на войну – это трагическая, надрывная схватка с реальностью, а со стороны Дада – эскапизм и отрицание реальности.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Базилевский 1999 – *Базилевский А.* Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума. Москва, 1999. С. 33–46.
- Бычков 2003 – Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. Москва, 2003.
- Герман 2003 – *Герман М.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. Санкт-Петербург, 2003.
- Максимов 1999 – *Максимов В.* Критика и авангард // Новое литературное обозрение. 1999. № 1 (39). С. 333–336.
- Сануйе 1999 – *Сануйе М.* Дада в Париже. Москва, 1999.

Материал поступил в редакцию 28.08.2014

ВИЗУАЛЬНАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ДИЗАЙН-ГРАФИКЕ

И. Г. Пендикова

Омский государственный технический университет

Исследование посвящено выявлению процесса концептуализации экзистенциальных проблем повседневности в основных типах и жанрах современной дизайн-графики – от объектов наружной рекламы и средового дизайна до интернет-мемов, получивших широкое распространение в связи с развитием IT. Концептуализация экзистенциальных проблем, требуя их визуальной фиксации, способствует их осмыслению и одновременно проектирует механизм управления экзистенциальными состояниями, чем обусловлен выраженный психотерапевтический эффект подобного рода творчества. Создание и распространение интернет-мемов – универсальная коммуникация, которая позволяет обрести массовым формам дизайн-графики статус современного фольклорного жанра.

Ключевые слова: визуальная культура, визуальная коммуникация, визуальная антропология, концептуализация, графический дизайн, интернет-мемы.

VISUAL CONCEPTUALIZATION OF THE EXISTENTIAL PROBLEMS OF DAILY OCCURRENCE IN DESIGN GRAPHICS

Irina Pendikova

Omsk State Technical University

Paper is devoted to identification of process of the existential problems conceptualization in the main types and genres of modern design graphics – from objects of outdoor advertising and environmental design to the Internet memes which were widely adopted in connection with the development of IT. Conceptualization of the existential problems, demanding their visual fixing, promotes their judgment and at the same time designs the mechanism of management of existential conditions, than obvious psychotherapeutic effect of creativity of this sort is caused. Creation and distribution of Internet memes – universal communication which allows to find for mass forms of design graphics the status of a modern folklore genre.

Keywords: visual culture, visual communication, visual anthropology, conceptualization, graphic design, Internet memes.

Современная визуальная культура и визуальная коммуникация представляют собой огромное поле для исследования различных аспектов