

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Курсова робота
На тему: **«ДАДАЇЗМ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЙ АВАНГАРДУ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
спеціальності
034 Культурологія

Чорноброва Оксана Павлівна

Науковий керівник: Івашина О.О.,
старший викладач

Київ,
2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТАПОЛІТИКА АВАНГАРДУ У ТВОРЧОСТІ ГАНСА	4
1.1. Осмислення абстракції дадаїстами	4
1.2. «Естетичний режим мистецтва» та виявлення політичного у	6
РОЗДІЛ 2. КРИТИКА ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВА МАРСЕЛЯ	11
2.1. Антиестетика «Фонтану»	11
2.2 Реді-мейди як ствердження індивідуального на протигагу	12
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО КУРТА ШВІТТЕРСА ЯК ВИРАЗНИК	17
3.1. Теорія Мистецтва Курта Швіттерса	17
3.2. Тотальний Твір Мистецтва в Авангарді	20
РОЗДІЛ 4. ДОПОВНЕННЯ	25
4.1. Оригінальність та не оригінальність авангарду	25
4.2. Нігілізм та індивідуалізм дадаїзму	28
ВИСНОВКИ	30
БІБЛІОГРАФІЯ	32
ДОДАТКИ	34

ВСТУП

У нашій роботі ми здійснили спробу виділення тих художніх, філософських та критичних ідей, які необхідні для глибокого розуміння авангарду та дадаїзму, що був частиною першого, та звернули увагу на ті аспекти сприйняття даних явищ, що викривляють їхню сутність та сприяють хибному прочитанню художніх творів періоду модернізму як у масовому, так і в академічному середовищі.

Актуальність нашої роботи полягає переосмисленні ключових теорій авангарду та співставленні фактичного матеріалу з новими способами його інтерпретації. Багато інформації, яка стосується тем авангарду і дадаїзму містить у собі вагому частку непорозумінь та неточностей. Це зумовлено складністю та неоднозначністю тих мистецьких та соціально-політичних процесів, що супроводжували ці феномени.

Тож детальний критичний аналіз творів дадаїзму, що спирається на реактуалізацію основних концепцій авангарду, викладених в працях істориків та теоретиків мистецтва, та опрацювання висловлювань авангардистів у маніфестах, статтях, щоденниках та інтерв'ю, сприяє академічній розробці наведених феноменів та доповнює знання в області історії та теорії мистецтва. Окрім цього, робота може бути актуальною і для більш популярних інформаційних медіа, адже в ній досліджені деякі хибні думки, розповсюджені в масовій свідомості, і пропонуються альтернативні шляхи бачення вказаних явищ.

Об'єктом дослідження виступає візуальне мистецтво дадаїзму 1915-1940-х рр.

Предметом є теоретичне осмислення феномену авангарду та дадаїзму.

Мета роботи полягає у виробленні стрункого погляду на явища авангарду та дадаїзму та глибокому розумінні цих культурних феноменів.

Зазначена мета передбачає наступні **завдання**:

1. Проаналізувати обрані мистецькі твори таких митців, як Ганс Арп, Марсель Дюшан та Курт Швіттерс.
2. Дослідити особисте сприйняття авангарду цими художників, яке можна простежити на прикладах маніфестів та статей авангардистів.
3. Розкрити основні положення теорій авангарду таких теоретиків, як Жак Рансьєр, Клемент Грінберг, Філіп Серс, Петер Бюргер та Розалінд Краусс.
4. Окреслити характерні для дадаїзму естетичні мотиви та розглянути їх в контексті теорій авангарду.
5. Зробити огляд знаходження дадаїзму у загальній філософській системі.

Основними методами дослідження, використаними в роботі, є порівняльний та біографічний аналіз наукової літератури та критичних теорій мистецтва, інституційне дослідження мистецтва авангарду та дадаїзму і дослідження медіумів мистецького об'єкту.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів та восьми підрозділів, висновків, бібліографії та візуальних додатків.

РОЗДІЛ 1. МЕТАПОЛІТИКА АВАНГАРДУ У ТВОРЧОСТІ ГАНСА АРПА

1.1. Осмислення абстракції дадаїстами

Робота Ганса Арпа (1886 – 1966) «Квадрати, розташовані згідно законам випадку» 1917 р. (*Див. Додаток 1*) була першим втіленням принципу випадковості. За легендою, художник довго працював над малюнком, однак результат його не задовільнив, тому він розлютився, розірвав папір і кинув шматки на підлогу. Розміщення уривків викликало захоплення у Арпа, і він вирішив відтворити його, створивши колаж відповідно до композиції, яку «обрав сам випадок» [1, с.100].

Художник писав: «мистецтво, яке ми створювали, було мистецтвом мовчання. Воно відверталось від зовнішнього світу і поверталось до внутрішнього спокою буття, внутрішньої реальності, чистої реальності... Наші роботи повинні були зробити світ простішим, прекраснішим, перетворити його... "Закон випадковості", що включає в себе всі інші закони і незбагнений, як безодня, з якої підіймається все життя, можна відчутти тільки в тому випадку, якщо цілком і повністю віддаєшся у владу несвідомого. Той, хто дотримується цього закону, стверджував я, творить чисте життя» [2].

Тож, перш за все, авангардне мистецтво Ганса Арпа полягає у відході від зовнішнього світу.

Перша Світова війна, що розгорталась в Європі, значно вплинула на сприйняття мистецтва дадаїстами: деякі з них, як представники дада в Берліні, своєю художньою діяльністю проголошували й політичну позицію, втім дадаїсти Цюриху, і зокрема Ганс Арп, відмежовувались від видимого світу в першу чергу як від світу, в якому будь-які колективні сенси були зруйновані жорстокістю війни.

Звісно, й сам акт відмови говорити про війну, політику та соціум можна сприймати як свого роду радикальне політичне висловлювання, втім сам Ганс Арп осмисляв своє мистецтво інакше.

Для нього випадковість – це спосіб контактувати з підсвідомим та стверджувати «симультанність», якою Карл Юнг називав порядок, що існує в природі (й до якого причетна кожна жива істота) поза межами казуальності, – порядок, що виникає сам по собі [3, с. 79]. У його пошуках була створена серія безпредметних колажів (*Див. Додатки 1-4*), присвячена закону випадковості, що втілювала вищезгаданий принцип.

Через абстрактне та випадкове здійснювалося відкриття (чи перевідкриття) ідейної, емоційної, природної та внутрішньої прихованої дійсності, яка ймовірно є навіть більш реальною ніж сама реальність. Не дарма, Ганс Арп використовував поняття «чиста дійсність», рефлексуючи про власне мистецтво. «Ми (Х. Арп та Софі Тойбер – Ч.О.) відмовилися навіть від ножиць, якими спочатку вирізали окремі фрагменти, так як рука легко видавала особистісний момент. Надалі ми стали користуватися машинкою для різання паперу. Ми намагалися смиренно наблизитися до “чистої дійсності”» – писав митець [2]. Так, авангардисти прагнули редукувати індивідуалізм й зобразити «архетиповий» базовий світ, яким його знала кожна людина до ідеології та поза обставинами.

Метод пізнання та творення за рахунок відмови від контролю на користь випадку та робота з елементарними формами містили в собі і відхід від логосу, як найзвичнішого способу орієнтуватися у повсякденні. Таким чином, сама здатність людського розуму означати дійсне за допомогою слів піддавалась ревізії. Арп, поруч із іншими дадаїстами, сприймав раціональність як ту звичку розуму, яка призвела до війни, деградації значень та неактуальності традиційних шляхів творення мистецтва, тож авангард мусив від неї здихатись й розробити нові засоби.

Для Ганса Арпа такими засобами були спрощення, зображення елементарних форм – звернення до абстракції, та вибір несвідомого та випадкового у якості нових акторів мистецтва.

1.2. «Естетичний режим мистецтва» та виявлення політичного у безпредметному мистецтві

Втім, якщо самі митці осмислювали власну творчість як «мовчазну» та позаполітичну, то серед критиків і досі точаться суперечки щодо сутності авангарду, і дадаїзму як його частини.

У знаковій роботі «Авангард і кітч» американський теоретик мистецтва Клемент Грінберг пропонує сприймати авангард як дослідження абсолюту та самого мистецтва через абстракцію [4]. Він вказує, що перехід до безпредметного був шляхом, за допомогою якого авангардисти продовжували розвивати культуру в умовах ідеологічного хаосу та насилля [4]. Тобто відмову зображувати матеріальне чи видиме Грінберг пов'язує в першу чергу з прагненням богеми віддалятися від політики та реального світу як того, в якому відбувся політичний колапс [4]. Відповідно, абстракція привела художників-авангардистів до експериментів з абсолютом, тобто тим, що «піддається обґрунтуванню лише у власних категоріях...; як щось дане, нерукотворне, незалежне від сенсів, подоб та оригіналів.» [4]. Таким чином, безпредметне за Грінбергом слугувало полем для дослідження «самої суті мистецтва», яка на його думку, полягає у винахідництві, засобах вираження, організації простору, поверхонь, форм та кольорів [4].

Подібні теорії стосовно авангарду є симптоматичними, низка мистецтвознавців та критиків трактують авангард як процес, завдяки якому мистецтво зосередилось на дослідженні власних формальних якостей та у такий спосіб стверджувало автономію. Втім, Жак Рансьєр, французький філософ,

вказує, що цей дискурс затуманює розуміння художніх перетворень та відносин мистецтва з іншими сферами колективного досвіду [5, с.28].

Філософ стверджує, що поняття «модерн» зводить авангард до «антинаслідування» та набуття мистецтвом самостійності, реалізований в чистій художній формі, що є хибним та неповним трактуванням авангардизму [5, с.26]. Такі міркування видаються нам слушними, тому далі ми розкриємо їх детальніше.

Філософ використовує формулювання «режим мистецтва» для осмислення та розрізнення форм буття мистецтва. Авангард, у його теорії, належить до «естетичного режиму мистецтва» [5, с.24-25].

Насамперед слід звернути увагу на те, що проголошення «антинаслідувальної» суті авангарду завжди йде поруч з трактуванням цього феномену як абсолютно оригінального періоду в історії мистецтв. Тобто «антинаслідувальний» авангард – це завжди революційний з естетичної точки зору процес, що породив неіснуючі раніше форми та смисли, – фактично переломний момент. Однак, Ж.Рансьєр вказує, що відхід від мімесису не значить відхід від фігуративності, це, передовсім, переосмислення рамок, в яких вона (фігуративність) може існувати [5, с.26-27]. Тож естетичний режим авангарду це не перелом, а перегляд того, що зветься мистецтвом, який був би неможливий без звертання до традиції [5, с.27]. Принципово важливо, що авангард не виник з нічого, а мав під собою фундамент у вигляді багаторічної історії мистецтв, яка опинилась під критичним прицілом. Тож новизна авангарду полягала у перевідкритті старого.

Гуго Баль писав про Ганса Арпа наступне: «Якщо я правильно його розумію, то для нього важливіше спрощення, ніж насиченість, відсторонення від усього невизначеного і туманного. Він хотів би очистити уяву, зосередившись не стільки на наборі образів, а скільки на розкритті того, з чого ці образи складаються. Він виходить при цьому з передумови, що образи, що виникають в уяві – це вже композиції. Художник, який творить, покладаючись лише на свободу уяви, обманюється в своїй оригінальності. Він використовує

вже сформовані матеріал, і тим самим його робота являє собою компіляції» [3, с.67]. Це висловлювання ілюструє зміщення авангардом акцентів з наочної реальності на ту, що існує в уяві; появу нової фігуративності – фігуративності елементів, складників, примітивів; опертя на матеріал, що не є в повній мірі оригінальним. Ганс Арп створював комбінації форм, які розвивались в розумі творця, що може слугувати метафорою загальноавангардного «перезбирання» правил мистецтва з вже існуючих даних.

Окрім цього, естетичний режим дійсно дозволяє мистецтву існувати поза будь-якими прагматичними критеріями та ієрархіями – авангард стверджує самостійність мистецтва та заперечує «служіння» іншим сферам буття, однак це не значило, що автономність мистецтва означала політичну індиферентність [5, с.29].

К. Грінберг ототожнює авангардну абстракцію з Богом (абсолютом), а Ж.Рансьєр говорить, що авангард маніфестував водночас і самостійність мистецтва, і його тотожність самому життю [4; 5, с.28]. Тобто мистецтво авангарду дозволило формам «випробовуватись самим по собі» – бути такими ж наявними, як і форми життя, без підпорядкування раціональним правилам, сенсам чи догмам [5, с.28]. Тому власне, як і саме життя, авангард не однорідний і його не можна звести до єдиного мотиву антинаслідування та відстороненого експерименту з абсолютом, «темпоральність естетичного режиму мистецтва визначається співприсутністю різнорідних режимів темпоральності» [5, с.28].

У такому контексті поняття «спрощення», «чиста дійсність», що дадаїсти вживали стосовно творчості Г. Арпа, отримують новий вимір. Художник завдяки безпредметному не уникав реальності, а прагнув змінити її як і мистецтво.

Ж.Рансьєр вказує, що ідеї «естетичного виховання», що виникли у романтиків через перепрочитання грецького мистецтва як образу життя суспільства, набули розвитку в авангарді [5, с.29]. Естетична революція породила нове розуміння політичної революції, яка полягала в програмі

чуттєвого здійснення загальної людяності [5, с.29]. Така людяність передбачала особливий рід чуттєвості, характерний для естетичного режиму мистецтва, – чуттєвості, в якій свідоме та несвідоме, раціональне (логос) та емоційне (пафос) об'єднані [5, с.29].

Так, лише за умови зрівняння мисленнєвої активності та чуттєвої сприйнятливості в людині могло утворитись політично вільне суспільство [5, с.29].

«Поняття авангард в естетичному режимі мистецтва має сенс не як передовий в художньому сенсі загін, а як винаходження чуттєвих форм і матеріальних рамок майбутнього життя» [5, с.31], тому коли Ріхард Гюльзенбек описував мистецтво С.Тойбера та Г.Арпа як таке, в якому «знімаються всі труднощі, як знімаються судоми та спазми» [6], він мав на увазі в першу чергу не зняття протиріч абсолютом, а зняття протиріч в творенні нового мистецтва і нового суспільства.

Дадаїсти чи не найрадикальніше з усіх авангардистів заперечував стан, в якому на той час перебувало мистецтво та соціум. Дадаїстична назва «Антимистецтво» - це маніфестація неспроможності «старого мистецтва» бути осмисленим інструментом життя і необхідності відкинути той спосіб мислення, який призвів до катастрофи війни. «Мистецтво мовчання» Ганса Арпа не відверталось від світу, а завдяки своєму мовчання прагнуло змінити його.

РОЗДІЛ 2. КРИТИКА ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВА МАРСЕЛЯ ДЮШАНА

2.1. Антиестетика «Фонтану»

У 1917 р. Марсель Дюшан (1887-1968) надіслав знаменитий пісуар під назвою «Фонтан» з підписом «Р.Мутт» (*Див. Додаток 5*) на адресу Салону Незалежних у Нью-Йорку, одним із засновників якого він був [7]. Роботу не прийняли, однак пізніше, коли члени журі дізнались хто був її справжнім автором, змінили рішення, але Дюшана це не задовільнило і він покинув журі та виставив «Фонтан» самостійно поруч з іншими предметами, на кшталт Сушки для пляшок та Велосипедного колеса (*Див. Додатки 6-7*) [1, с. 104; 3, с.124-125]. Дюшан називав ці речі словом «ready-made» та вказував, що він хотів підкреслити цим, що вибір предмета ніяк не продиктований естетичним почуттям, а базувався на повній візуальній байдужості – «фактично повна анестезія» [3, с.125].

Авангардист неодноразово давав коментарі щодо власних експериментів, але подекуди вони не додають розуміння до заплутаної історії реді-мейдів, а породжують нові протиріччя. Втім деякі з висловлювань Дюшана допомагають чітко зрозуміти чим його реді-мейди були та скоріше – чим вони точно не були.

У листі Гансу Ріхтеру, Дюшан писав: «Коли я відкрив для себе принцип ready-made, я сподівався покласти край усьому цьому карнавалу естетизму. Але неодадаїсти використовують реді-мейди, намагаючись відшукати в них естетичну цінність. Я щосили жбурнув ним у фізіономію сушку та пісуар – як провокацію, – а вони захоплюються їхньою естетичною красою» [1, с.104].

Тож перш за все, пісуар, сушка та колесо слугували предметами, позбавленими будь-якого «мистецького навантаження» – передбачалось, що вони, самі по собі, є звичайними речами масового виробництва, які не повинні викликати естетичне захоплення або інші естетичні переживання, що традиційно вважались частиною сприйняття твору мистецтва.

Окрім цього, художник зазначив, що реді-мейди були провокацією, тобто дією, що передбачала активну реакцію оточуючих. Так Дюшан змістив фокус уваги з самого об'єкту мистецтва на все, що складало контекст, в якому цей об'єкт знаходився. Авангардист казав: «Сам ready-made не є мистецтвом, мистецтвом стає його обговорення» [8].

Беручи до уваги згадані цитати, можна припустити, що головною метою художника була критика стану мистецтва. Як і інші дадаїсти, Дюшан усвідомлював, що існуючі на той моменти засоби мистецтва та і самі критерії його визначення не є актуальними і потребують реформації. Тож становлення пісуару та сушки експонатами музеїв стало способом викликати рефлексію і звернути увагу на ті питання, що оточували саме поняття мистецтва.

Митець казав, що він хоче «внести до живопису трохи інтелекту»[3,с.123], що очевидно стосувалась мистецтва як такого, тож авангард за Дюшаном передбачав з-поміж іншого появу у мистецтві абстрактного – у сенсі ідейного – виміру на противагу уявленню про те, що мистецтво мусить задовольняти естетичне почуття та розважати публіку.

2.2 Реді-мейди як ствердження індивідуального на противагу тоталітарному у авангарді

Втім, французський філософ та історик мистецтв Філіп Серс зауважує, що прочитання «Фонтану» помилкове й «колективне сито» утримало в увазі лиш те, що його зацікавило, а саме видовищність демонстрації – жест автора, який начебто своїм вибором перетворює будь-що на мистецтво [1, с.107]. Таке розуміння «Фонтану» вкорінилось у суспільній свідомості та закарбувало пісуар як парадигму авангарду [1, с.101].

Як вже зазначалося вище, Марсель Дюшан сприймав реді-мейди як викриття певних тенденцій у мистецтві та спосіб пробудити їх переосмислення, тому твердження про те, що автор намагався проілюструвати «Фонтаном»

сакральну роль жесту митця, є не тільки помилковим, а і протилежним справжньому значенню реді-мейда.

Ф. Серс звертає увагу на те, що до пісуару Дюшан привернув увагу спільноти картиною «Оголена, що спускається драбиною» – у 1912 р. французький Салон Незалежних відторгнув її, проте вже у 1913 р. вона наробила галасу у Нью-Йорку на «Armory Show», отримавши низку схвальних відгуків [1, с.104]. Ці події вразили художника і побудили низку розмислів щодо ролі інституції в ствердженні мистецтва. Очевидно, пісуар був відправлений до Нью-Йоркського Салону Незалежних для демонстрації абсурдності системи, що робила судження про мистецтво, не маючи вагомих критеріїв. Прийняття картини в Нью-Йорку не скасовувало безпричинності її відхилення в Парижі, так само як прийняття пісуару не значило визнання його художньої цінності [1, с.105]. Навпаки рішення виставляти «Фонтан» після проявлення славнозвісного автора лиш підкреслювало, що справжніх критеріїв оцінки не існує, та єдине, що дійсно має значення – це влада інституції, зокрема і Дюшана, щоб був членом журі, як її представника.

Таким чином, «Фонтан» – це демістифікація мистецьких процесів та демонстрація того, що в основі естетичного судження лежить влада, а філософія мистецтва знаходиться в кризі [1, с.106]. Отож, у роботі Дюшана ми помічаємо як політичне об'єднується з естетичним, проте, якщо проект Ганса Арпа був швидше оптимістичним та стверджуючим можливість змін як у мистецтві, так і у соціумі, то Дюшанівська «повна анестезія» у вигляді реді-мейдів була критичною констатацією факту парадоксу системи.

Подальше прийняття випадку з пісуаром історією мистецтва як магічного «жесту автора» тільки поглибило кризу і стало основою міфу про сучасне мистецтво, як те що абсолютно всі предмети, дії чи ідеї – потенційно мистецтво. Таким чином критика Дюшана, що містила в собі потенцію до реформації, перетворилась на профанізацію.

Жан Бодрійяр вказує, що відтоді мистецтво стало сумним переплутуванням естетичного простору та реального й навпаки – «будь-які

відходи можуть виконувати функцію твору мистецтва, у наслідок чого будь-який твір мистецтва може виконувати функцію відходів» [9, с.53-54]. Філософ включає цей аспект у свій ширший аналіз дійсності та стверджує, що подібно мистецтву і повсякденності, віртуальне та реальне стали взаємозамінними завдяки технологіям медіа [9, с.53].

«Ми всі стали реді-мейдами», тобто потенційними реаліті- чи ток-шоу, й чим точніше техніка фіксує реальність, тим більше втрачається ілюзія образності, притаманна зокрема мистецтву [9, с.53-56].

Звісно, у певних випадках втрата мистецтвом специфічного об'єкту означає і втрату особливого статусу мистецтва, однак авангард саме завдяки цьому, на думку Ф. Серса, стверджує автономність мистецтва і його особливу роль у протистоянні тоталітаризму.

Він вказує, що принцип, який об'єднує різноманітні авангардні течії – це боротьба проти пластичного формалізму, який зводить прогрес мистецтва до пошуку структури, новаторської виключно за своєю формою [1, с.14]. Коли Дюшан намагається припинити карнавал естетизму, він відмовляється від естетики не тільки в оцінці мистецького твору відповідно до критеріїв прекрасного та величного, а і від характерного для естетики опертя на видиме, зовнішню норму, яка й стає відправною точкою судження [1, с.14]. Авангардне мистецтво стверджує принцип внутрішньої постійності на протигагу зовнішній постійності форми: якщо перша означає незмінність змісту і змінюваність форми (у природі це, до прикладу, хмари, водоспад, пар тощо) – і як наслідок пошук даності, позбавленої від підтверджень ззовні, то остання – це незмінюваний облік, який означає сам себе (наприклад, будинок не може бути ткацьким верстатом), і тому завжди спирається на зовнішню реальність і залежить від її референтів [1, с.15-16].

Тож художник покладається на власний досвід та долучає його до мистецтва і в такий спосіб стверджує незалежність особистої творчої свідомості від будь-яких зовнішніх оцінок [1, с.17]. Таким чином, верифікація мистецького твору здійснюється, в першу чергу, самим автором, а це значить, що авангард

підносить особистісну унікальність на протигагу тоталітарному знеціненню особистості [1].

Важливо, що Марсель Дюшан неодноразово вказував, що реді-мейди призначені для індивідуального користування: мова йшла про фрейдистське згущення дій, які стосувались лиш самого автора, - «законсервований випадок» [1, с.107]. Так він встановив спільність з іншими дадаїстами щодо індивідуальної природи творчості, зокрема з Трістаном Тцарою, який у маніфесті Дада 1918-го р. писав, що існує література, яка «не доходить до ненажерливої маси», «твори митців, що виникли з необхідності автора і для нього самого» [10, с.92].

У 1935-1941 рр. Дюшан створив «Коробку у валізі», де були зібрані мініатюри 69 його робіт – «суміш подій, уявлених у пластиці», як називав збірку авангардист [1, с.229; 11]. Ф. Серс вказує, що художник поєднав розрізнені елементи, кожен з яких має свій код, щоб реалізувати «еврестичну відкритість», адже реді-мейди-«випадки», організовані в одному просторі, стали певними слідами, що відтворюють шлях новим можливостям, окрім тих, що вже реалізовані в роботі.

Ймовірно так Марсель Дюшан конструює четвертий вимір, що він звав «надтонким»[8], суть якого полягає в переході від сприйняття буквального до суто абстрактного.

Тож, початково «Фонтан» передбачає увагу до внутрішньої постійності, тобто до індивідуальної думки і досвіду, та доводить, що колективна оцінка в мистецтві є наслідком соціальних умовностей, які встановлені стандартами влади. На протигагу цьому, хибне сприйняття акцентоване на зовнішньому обліку, що обумовлює естетичне захоплення красою колеса, сушки та пісуару, на яке дорікав Дюшан, і ототожнення цих речей з мистецтвом.

Отже, теза Бодрійяра про взаємозамінність мистецького і реального має сенс в контексті помилкового трактування «Фонтану», втім це не відмінняє правдивості такого судження, адже історія мистецтв запам'ятала реді-мейди як форму та цим зробила можливим становлення будь-чого мистецтвом за

підтримки інституції. Однак цей висновок не є узагальненнями, адже у кожному конкретному випадку мистецький твір потребує врахування низки факторів, на основі яких може здійснюватись судження про його статус.

РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО КУРТА ШВІТТЕРСА ЯК ВИРАЗНИК ПРОТИРІЧ АВАНГАРДУ

3.1. Теорія Мистецтва Курта Швіттерса

У 1919 р. Курт Швіттерс (1887 – 1948) представив свою першу «Merz»-картину у експресіоністському журналі «Der Sturm» [6]. Художник вказував, що «слово Merz позначає поєднання всіх мислимих матеріалів для художніх цілей, і технічно принципову рівність у їхній оцінці» [6]. Тож Мерц – це означення всього мистецтва, створюваного Швіттерсом (авангардист, з-поміж іншого, складав поеми і також називав їх Мерц-поемами), і відповідно художній напрямок, представлений однією людиною, що як підкреслював митець, на відміну від дадаїзму, який розповсюджувався, подібно епідемії, «абсолютно індивідуальний капелюх», який підходить одній єдиній голові – його власній [2].

Слово Merz було знайдено на уривку реклами комерційного та приватного банку – Kommerz-und Privatbank, і саме по собі не значило нічого [12]. Рауль Гаусман, представник берлінського дадаїзму, згадував, що при знайомстві Швіттерс виразив бажання стати членом Клубу дада, однак Р.Гюльзенбек та Г.Гросс, які дотримувались лівих політичних поглядів та пов'язували мистецтво з політикою, не прийняли Швіттерса, адже бачили в ньому провінційного (Швіттерс був родом з Ганновера) дрібного буржуа, романтика та ідеаліста, що було неприпустимим для дадаїзму, яким його сприймали вищезгадані [2,12]. Пізніше Гюльзенбек писав, що головною причиною розбіжностей було те, що він був «дадаїстом і екзистенціалістом, а Швіттерс – художником і тільки художником» [2]. Швіттерс у свою чергу розділив усіх дадаїстів, за його термінологією, на «серцевинних» і «оболонкових», пов'язуючи поверхневий дадаїзм з ім'ям Гюльзенбека [2]. Віддалившись від останніх, художник підтримував дружбу з «серцевинними» дадаїстами, до яких він, зокрема, зараховував Ганса Арпа, Ханну Хьох, Рауля Гаусмана та Ганса Ріхтера [2].

«Мистецтво має виключно своїми власними засобами пробуджувати в людині творчі сили, його мета це «зріла» людина, а не пролетарій чи буржуа. Тільки люди пересічні, що володіють недостатньою культурою, які нездатні охопити велике, можуть через свою обмеженість творити щось на зразок пролетарського мистецтва (тобто політику в мальованому вигляді)... Пролетаріат – це стан, який необхідно подолати. Буржуазія – це стан, який необхідно подолати. Наслідуючи своїм пролеткультом «буржуйкульт», пролетарі, самі того не підозрюючи, зміцнюють цю прогнилу буржуазну культуру, завдаючи шкоди як мистецтву, так і культурі в цілому» – писав митець [2]. Тож проблема несправжніх дадаїстів полягала в надмірній політизованості, в той час як справжній дадаїзм і справжнє мистецтво, за Швіттерсом, функціонували поза політикою у звичному розумінні цього слова.

Проте як вже було з'ясовано у першому розділі, у авангардному мистецтві мова, швидше, йде про метаполітику та соціальні перетворення, ширші за встановлені ідеологіями межі, аніж про аполітичність. У майбутньому, рефлексуючи про своє мистецтво, Швіттерс писав, що Мерц був «молитвою про переможний кінець війни, переможний, адже ще раз мир врешті-решт переміг; у будь-якому випадку все зруйнувалось, і нові речі треба було робити з уламків: і це Мерц. Це було схоже на образ революції в мені, не такою, якою вона була, а такою, якою мала би бути» [6].

Розглядаючи роботи митця (*Див.Додатки 8-11*), можна з'ясувати, якою ця революція все ж мусила бути. Художник неодноразово називав своє мистецтво абстрактним, однак, якщо Ганс Арп «очищав», то Швіттерс навпаки привносив у свої роботи буквально сміття: «Я, власне, не розумів, чому використані проїзні квитки, прибиті хвилею до берега шматки деревини, гардеробні номерки, дріт і деталі велосипеда, гудзики і будь-який інший мотлох, знайдений на горищах і смітниках, не можна використовувати як матеріал для картин – точно такий же, як і виготовлені на фабриці фарби» – писав Швіттерс [13].

Тож колажі авангардиста були водночас абстрактними та реалістичними, адже вони вміщали в собі об'єкти «витягнуті» з реальності, однак композиційно

не репрезентували дійсність, а парадоксально залишались безпредметними (хоч і містили в собі предмети). Ймовірно ця двоїстість, та радше множинність, і була головним мотивом творчості Швіттерса. Митець казав, що мета Мерцу «створити зв'язки, бажано між усім у цьому світі» [13]. І дійсно у своїх творах він поєднував непоєднуване: те, що вважалося високим – мистецтво, та низьке – відходи, штучне та органічне, естетично привабливе та відразливе, унікальне та масове тощо.

Найкраще цей принцип ілюструє конструкція Merzbau (альтернативна назва «Cathedral of Erotic Misery») (*Див.Додатки 12-13*) – твір, що посідає особливе місце в творчості Швіттерса. Робота над ним тривала з 1927 по 1937 рр., а згодом художник створював подібні Merzbau у Норвегії та Англії, перебуваючи в еміграції [14]. Під час Другої Світової війни перший варіант, що знаходився в будинку Швіттерса у Німеччині, було зруйновано, втім, твір реконструювали (*Див.Додатки 14-16*) завдяки фотографіям, описам та спогадам сина художника [14].

Собор розпочався з декількох «колон», вмонтованих в будинок митця, на які він наклеював фрагменти з газет та періодичних видань [15, с.168-169]. Згодом Швіттерс об'єднав колони в одну структуру та накрив її «оболонкою» з гіпсу та дерева, в результаті чого виникли «грати», що стали сховищами для предметів [15, с.169]. Ганс Ріхтер, який бачив Мерцбау на власні очі, писав: «Там був грот Мондріана, грот Арпа, Габо, Дусбурга, Лисицького, Малевича, Міса ван дер Рое, Ріхтера. Грот його сина, його дружини. Кожна порожнина містила дуже особисті деталі кожного з цих людей. Він підстриг пасмо мого волосся і помістив його в мій грот. Товстий олівець, викрадений зі столу Міса ван дер Рое, знаходився в його гроті. Від когось шматок шнурка, сигаретний недопалок, підстрижений ніготь, шматочок краватки (Дусбурга), зламане перо» [3, с.204].

Слід звернути увагу на те, як авангардист сприймав мистецтво та процес його створення. Курт Швіттерс казав: «Художник творить шляхом вибору, розподілу та метаморфози матеріалів» і «Мерц виступає за свободу від усіх пут

заради художньої творчості. Свобода – це не відсутність стриманості, а продукт суворої художньої дисципліни» [2; 14], з чого слідує, що будь-який матеріал може перетворитись на мистецтво тільки у результаті фізичної та інтелектуальної обробки творця, яка передбачає дисципліну, як ціленаправлене зусилля. Відповідно, аналогічний до дюшанівського магічний жест не є дійсним.

Так чи інакше, Мерц дійсно розширював рамки функціонування мистецтва, адже він був частиною авангардного руху, одним із завдань якого було переосмислення визначення мистецтва. Та важливо пам'ятати, що Мерц – це «індивідуальний капелюх», і усі його здобутки – частина авангардного проекту Курта Швіттерса, тому перетворене сміття, як інші елементи його творчості, слід оцінювати як мистецтво в першу чергу у контексті теорії самого художника.

3.2. Тотальний Твір Мистецтва в Авангарді

Петер Бюргер, соціолог та теоретик мистецтва, у класичній роботі «Теорія авангарду» писав, що мистецтво в часи авангарду сягнуло стадії самокритики, тому його головною метою була критика інституту мистецтва, яким він склався в буржуазному суспільстві [16, с.35]. Мистецтво в буржуазному суспільстві, за Бюргером, отримує особливий статус автономії в результаті відмежування політичної та економічної сфер від культурної, тобто мистецтво віддаляється від життєвої практики та починає слугувати саме собі [16, с.36]. Таким чином, авангард направлений на демонстрацію суспільної неефективності автономного мистецтва та протестує, намагаючись повернути мистецтво в життєву практику [16]. Втім, Курт Гермудсон, автор критичної статті «Montage and Totality: Kurt Schwitters's relationship to “tradition” and “avant-garde”» проводить переконливий аналіз Мерцу та стверджує, що творчість Швіттерса висвітлює обмеження впливової концепції Бюргера [15, с.157].

Щодо наведеної вище тези соціолога, Мерц, радше, виконує загальноавангардне завдання. Звісно, Швіттерс вказував, що мистецтво не мусить підпорядковуватись політиці, релігії, іншим ідеологіям та будь-яким прагматичним критеріям, втім, як вже було досліджено у першому розділі, набуття мистецтвом самостійності йде поруч з естетичним вихованням, тобто «винаходженням чуттєвих форм і матеріальних рамок майбутнього». Авангардист казав: «Мистецтво, яким ми би хотіли його бачити, не є ні пролетарським, ні буржуазним: сили, які воно розвиває, досить сильні, щоб впливати на всю цивілізацію, а не дозволяти впливати на них соціальним умовам» [15, с.168]. Тож мистецтво сприймалося як засіб впливу на життя. У теоріях П.Бюргера та Ж.Рансьєра, є важливі відмінності: якщо у Рансьєра автономія мистецтва, його тотожність життю, і прагнення змінити дійсність складають парадокс авангарду, однак працюють разом, то у Бюргера мистецтво мусить спочатку перемогти автономію й таким чином наблизитись до життя і «підвищити свою соціальну значущість» [16, с.36]. Втім нам важливіше спільне у міркуваннях двох теоретиків, а саме те, що авангард прагнув впливати на соціальну реальність. У цьому контексті, Мерц пропонував власний варіант змін.

Курт Гермудсон звертає увагу на те, що в Мерцбау, окрім «дружніх гротів», «знаходиться клад Нібелунгів з їхнім блискучим скарбом; Кіфхойзер із кам'яним столом; Грот Гете з однією з його ніг, як священною реліквією, та безліччю олівців, зношених до кінця написанням віршів; затонуле «місто особистого союзу» Брауншвейга-Люнебурга з будинками з Веймару Фейнінгера, реклама “Персіл” та розроблений мною герб Карлсруе» – як писав Швіттерс [15, с.169]. У наведеному уривку художник відсилає до важливих для німецької національної ідентичності міфів, вказуючи що і для них є місце у його конструкції. Численні висловлювання авангардиста про національне та класове, до яких відноситься й таке радикальне як: «На жаль, є нації. Наслідком націй є війна. Національне мистецтво повинно служити відчуттю людської єдності, відомої як нація. Національне мистецтво допомагає підготовці до війни»

показують, що Швіттерс у такий химерний спосіб не звеличував націю, а прагнув стерти будь-які кордони, національні, класові, колективні та особистісні [6]. Не дарма скарби Нібелунгів сусідять із рекламою порошку «Персіл» та такими інтимними речами, як нігті та волосся його друзів. У такому рішенні проглядається іронія, що була характерною для митця, та найголовніше – бажання збудувати «композицію без меж» словами самого авангардиста [6].

К. Гермудсон вказує: «Merzbau базується на інклюзивній силі мистецтва Merz об'єднувати всі предмети, досвід та ідеї» [15, с.172]. У творі теми політичного, спільного та національного переплітаються з темами приватними та індивідуальним, як то дружба, особисті переживання тощо, що за твердженням дослідниці Доротеї Дітріх вказує на те, що «предмети представлені як альтернативні, позитивні фрагменти, що символізують бажані трансформаційні процеси, викликані співпрацею» [15, с.170].

Тож Merzbau – це, без перебільшень, космополітичний, у широкому сенсі, проект, мета якого стерти будь-які кордони та ствердити особливий тип спільності. Що не збігається зі ще одною ключовою тезою Бюргера, який стверджує, що авангард "проривається крізь видимість тотальності".

П.Бюргер вказує, що монтаж/колаж – це не тільки художній метод, а й головний принцип авангардного мистецтва [16, с.121]. Автор ділить мистецтво на «органічне» – те, що прагне відобразити цілісність, тому його елементи мають значення лиш відносно до цілого, та «неорганічне» – те, що вириває свої елементи зі звичного контексту, тому руйнує видимість цілісності, за рахунок чого елементи стають більш самостійними та можуть сприйматись безвідносно до цілого [16, с.121-125]. Органічний твір мистецтва «здається твором природи», «маскує факт своєї зробленості», «дає образне уявлення про примирення людини з природою» [15, с.122-123]. Неорганічний твір навпаки «дозволяє вгадати в собі штучне утворення», не створює видимості примирення людини з природою [15, с.124-126].

Тож, якщо відштовхуватись від цієї тези, то мистецтво Швіттерса неможливо включити до авангарду, що очевидно було б помилкою.

К.Гермудсон пише, що Мерцбау – це результат тривалого переосмислення Швіттерсом ідеї готичного собору та німецької традиції як такої [15]. Його Собор, на відміну від готичного, позбавлений релігійної складової, проте він залишається «великим об'єднувачем» та «тотальним мистецьким твором» (нім. Gesamtkunstwerk), як і його попередник [15, с.172]. Художник робить Gesamtkunstwerk можливим завдяки ідеї рівної оцінки матеріалів, що дозволяє створити особливий тип Мерц-спільності.

У статті ці твердження підкріплюються, з поміж-іншого тим, що Собор Швіттерса був структурою, що постійно змінювалась, та ніколи не вважалась завершеною, а це перегукується з романтичними уявленнями про органічне ціле, відповідно до яких Собори функціонують як живі системи, де переплітається повсякденність та віра [15, с.172].

Тож Merzbaу, який невтомно оновлювався, був втіленням романтичних пошуків чистої форми, в якій елементи екзистенції стають частиною творення, що ніколи не скінчається [15, с.172].

Таким чином, Merz – це приклад авангардного мистецтва, яке прагне до цілісності та природності, при цьому не відмовляючись від своєї «зробленості». П.Бюргер вказує, що авангардний твір базується на парадигматичному зв'язку, що означає (на відміну від органічного твору, в основі якого лежить синтагматичний зв'язок), що в центрі авангардного твору знаходиться конструктивний принцип цього твору, який дозволяє складовим елементам бути емансипованими, тому можлива їхня перестановка чи редукція без втрати розуміння [16, с.124]. Тож, мистецтво Швіттерса одночасно задіює два типи зв'язку: якщо забрати, до прикладу, з Собору олівець Міса ван дер Роє чи шматок краватки Дусбурга, від цього конструктивний принцип твору не постраждає, проте водночас відсутність цих предметів змінила би значення гротів, в яких вони знаходились, а відтак – і всього твору, оскільки авангардист наголошував, що він вибудовує зв'язки між всім, і в Мерцбау всі фрагменти співвідносяться один з одним.

Також важливо, що створюючи органічний твір, художник оперує елементами, спираючись на їхнє пряме значення, в той час, як автор неорганічного твору вириває фрагмент із життєвих зв'язків, ізолює його та позбавляє функції й тому руйнує тотальність [16, с.108]. Однак, Мерцбау, хоч і позбавляє предмети прямих функцій, проте утворює нові зв'язки та не дозволяє їм бути ізольованими, а навпаки підсилює цілісність, особливий її вид.

Отже, Merzbau – твір мистецтва, що реалізує в собі всі протиріччя авангарду, та розкриває зміст твердження про тотожність авангарду життю. Його не можливо підпорядкувати тій чи іншій сфері буття, він існує сам для себе, але водночас пропонує проект соціальних змін, він фрагментує тотальність, щоб ствердити її. Як казав Девід Боуі про дадаїстів: «Все – сміття, і все сміття прекрасне»[6].

РОЗДІЛ 4. ДОПОВНЕННЯ

4.1. Оригінальність та не оригінальність авангарду

Оскільки дадаїзм від кожного свого представника до кожного міста та країни існування різнився, ми не можемо стверджувати, що мистецтво вибраних художників ілюструє сутність всього дадаїзму. Однак, питання щодо єдиної сутності дадаїзму залишається дискурсивним, й опрацювання досліджень, присвячених цій течії авангардного мистецтва, підказують, що оскільки дадаїсти принципово відмовились від теоретичного означення програми дадаїзму, така єдність є маломожливою, адже фактично кожний дадаїстичний твір – це індивідуальний маніфест, тому звести дадаїзм, як і весь авангард, до єдиного принципу було б суттєвим обмеженням багатозначності цих феноменів. Втім ми здійснили аналіз тих естетичних мотивів дадаїзму, які ми вважаємо істотно важливими для розуміння як даної течії, так і авангарду в цілому.

У цьому розділі, ми пропонуємо узагальнення теоретичних положень, розроблених у нашому дослідженні та їх доповнення шляхом розгляду деяких не згаданих раніше фактів та інтерпретацій.

Перше за все, звернемо увагу, на те, що як вже було зазначено вище, дадаїзм відмовився від інтелектуального диференціювання мистецтва: дадаїсти вважали, що «дихотомія» та «антагонізми» відсутні в житті, цим їх наділяє логічно-раціональне мислення [2]. Тому коли ми використовували формулювання «теорія художника» та інші, ми опирались не на дійсні оформлені теорії, а, спираючись на різні твердження митців та аналіз їхньої діяльності, самостійно окреслювали мистецькі концепції. Р.Гюльзенбек у першому дадаїстському маніфесті писав: «Дадаїст той, хто виступає проти цього маніфесту» [10]. Як зазначає російський дослідник даної течії, Володимир Седельник, цим дадаїзм і відрізняється від інших інших «ізмів» авангарду, футуризму, кубізму, супрематизму, конструктивізму та сюрреалізму, які пропонували стрункі теорії мистецтва [2]. Тож використання випадковості,

підсвідомого та нонсенсу дадаїстами скасовувало розділення ідеального та матеріального, понятійного та предметного, причини та наслідку, характерних для європейського типу мислення, відкриваючи шлях альтернативному осмисленню дійсності.

Це, як і інші, дадаїстичні методи, в багатьох працях, трактується як фатальне заперечення традиції. Такі праці базуються на підході до авангарду, як до так званого процесу «іноконоклазму», тобто феномену, що руйнує культи, міфи і канони звичного та минулого. Описане розуміння авангарду почасти є правдивим, однак не як заперечення традиції, а як її переосмислення, оновлення, модернізація. Інтерпретація модернізму як принципового заперечення старого, твердження, що авангард створив абсолютно нове мистецтво, й відхилив традицію як таку, є одними з головних авангардних міфів. Проаналізовані художні роботи в нашому дослідженні, особливо творчість Курта Швіттерса, доводять, що авангард знаходився в тісній взаємодії з традицією, і часто не руйнував її, а відсилав до неї, піддавав метаморфозам та, якщо судити за історією мистецтв, яка канонізувала авангардний спадок, створював нову.

Особливо цікаво цей аспект проаналізований у роботі американського критикині мистецтва Розалінд Краусс «The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists myths», що зокрема присвячена так званому мотиву решітки [17, с.10]. Р.Краусс розглядає решітку як ключову авангардну структуру [17, с.10]. Мистецтвознавеця використала структуралістський підхід, відмовилась від історизму та у своєму аналізі зацентрувала увагу на сенсах, які культура надає формі решітки, й аргументувала її значення в мистецтві модернізму. Як вказує Р.Краусс, решітка – антиприродна, антиміметична та антиреальна, решітка побудована на співвідношенні сторін, тому вона заперечує претензії природних об'єктів на володіння власним порядком, – решітка проголошує самоцінність та самоцільність художнього простору [17, с.158-159]. Окрім цього, решітка – амбівалентна структура. Вона втілює зв'язок з матеріальним/логічним/науковим адже довгий час решітка як перспектива, наприклад, слугувала способом

співставлення реальності та її репрезентації [17, с.10-13]. Однак водночас, решітка – форма, за допомогою якої авангардисти рефлексували над абсолютом. До прикладу, дадаїст Ганс Ріхтер створював фільми, де пульсують і змінюють розмір квадрати та прямокутники, що фактично було динамічною решіткою (у тому сенсі, що вкладала в це слово Р.Краусс) [18]. Й рефлексуючи про свою творчість, Г. Ріхтер, писав про діалектичну єдність протилежностей у абсолюті, якої він намагався досягти у фільмах, що перегукується із розмишлянням інших авангардистів, приміром, Піта Мондріана та Каземира Малевича про свідомість, буття та дух, де вони заглиблювались у нематеріальне/ілюзорне/вигадане [17, с.10]. Власне це протиріччя, за Краусс, становить особливу силу решітки, а відтак і авангарду, адже вона переконує, що перед глядачем водночас і матеріалізм (як логіка чи наука), і своєрідна форма віри (як нематеріальне, ілюзорне чи вигадане), та є міфом, що оточує явище авангарду [17]. Однак, нас більше цікавить міф, пов'язаний з автентичністю та оригінальністю авангарду. Оскільки не існує «автора» решітки, можна вважати, що вона – загальнолюдське надбання та мистецький стереотип [17]. Тому «у структурному, логічному, аксіоматичному сенсі решітку можна тільки повторювати» – пише дослідниця [17]. За теорію Краусс, саме поняття авангард відсилає до дискурсу новизни і впливає з нього, і мова йде не про переосмислення традицій та канонів, а повне їхнє відкидання, фактично початок з нуля, тому і самі художники авангардисти вважали оригінальність своїм першим правом, відповідно до якого їхнє мистецтво мусить сприйматися як цілком новаторське [17, с.160]. Втім стереотипність решітки, її чергове «перевідкриття» свідчить, що новизна авангарду – це ілюзія [17, с.160]. Тож решітки, до яких звертались і Швіттерс, і Арп, є оригінальними лиш почасти, і як було проаналізовано у відповідних розділах, пов'язані з традицією.

Звісно, авангардне мистецтво оперувало не тільки решітками, втім і у інших випадках, важко говорити про початок з нуля, навіть славнозвісний «Фонтан» Дюшана неможливо вірно сприйняти без знання характерних рис інституту мистецтва попередніх епох.

4.2. Нігілізм та індивідуалізм дадаїзму

Окремих коментарів потребує знаходження дадаїзму у більш широкому філософському контексті. Це необхідно, адже подібна розвідка додатково роз'ясняє погляд культури на дадаїзм та авангард, а значить сприяє кращому розумінню цих феноменів, що і є головною метою нашої роботи.

Як влучно помічає Тарас Лютий, доктор філософських наук, дадаїсти нерідко проголошували тези на зразок «дадаїсти не являють собою нічого», «ми являли чистий нігілізм і нашим символом було Ніщо, Порожнеча, Дірка» тощо, що дозволяє відстежити нігілістичний потенціал авангарду [19].

Французький філософ-постмодерніст Жан-Франсуа Ліотар, використовуючи категорії прекрасного та величного, вказує, що в основі модернізму лежить естетика величного, тобто того що не можна помислити, побачити чи зобразити [20]. Тож дадаїстське прагнення до Ніщо можна сприймати як вияв загальноавангардної рефлексії про неможливість вираження усталеними мистецькими засобами тих чи інших складників буття. Тому нігілізм у авангарді стосується, в першу чергу, усвідомлення кризи мистецтва, а саме неспроможності старої філософії мистецтва слугувати новим естетичним потребам, і ширше – суспільної кризи як такої. Тож експериментальний характер, пафос руйнації, тенденція синтезу мистецтв, що притаманні дадаїзму, це формальні вираження програми авангарду, яка полягала у критиці наявного інституту мистецтв, що нерозривно пов'язано з критикою суспільного стану [2]. З цього і випливає необхідність метаполітичної складової у мистецтві авангарду, як спроба реформувати суспільство та запропонувати альтернативні варіанти розвитку людства. Нігілізм дадаїстів завжди містив в собі позитивну інтенцію, констатуючи кризу, він одночасно вказував на потребу перебудови [2]. Тому одним з висновків співставлення теорій К.Грінберга та Ж.Рансьєра у

першому розділі, як співставлення авангардної захопленості абсолютом, формальної стороною мистецького процесу і авангардного прагнення вплинути на світ, є те, що ці два модуси, радше, співіснували, аніж цілком виключали один одного.

Окрім цього, важливим аспектом дадаїстичного нігілізму є індивідуалізм. В.Седельник вказує, що дадаїсти були добре знайомі з ідеями анархічного індивідуалізму Макса Штірнера [2]. Німецький філософ Саломо Фрідлендер, який захоплювався філософією індивідуаліста, видавався у відомих експресіоністських та дадаїстичних журналах, та взаємодіяв з берлінською групою радикальних інтелектуалів, проклав містом між дадаїстами та працями Штірнера [2]. Сучасники навіть називали його «духовним батьком дадаїзму» [2]. Тож міркування Фрідлендера у праці «Творча індиферентність», в якій вплив Штірнера є наскрізним, значно позначились на дадаїстському мистецтві.

У цій книзі Фрідлендер писав, що індивід звільнившись від вплетення в загальнолюдські цінності, виявляє власну ницість перед всесвітнім хаосом і тому намагається заново побудувати власну ідентичність і значущість в цьому контексті [21]. Тому індиферентність і байдужість відкидають поляризацію на так і ні, світло та пітьму, добро та зло і дозволяють анархічному індивідуалісту гармонізувати протилежності відповідно до власних уявлень та настроїв [21]. Таким чином, творча індиферентність наділяє суб'єкта божественною владою надавати світу індивідуальні сенси, що було позитивно сприйнято дадаїстами, адже відкривало шлях до творчої свободи. Та, з поміж-іншого, підказувало, що балансування між протилежностями, притаманне будь-якій особистості, яка усвідомила занепад колективних сенсів у ході війни та докорінних змін у культурі періоду модернізму, що Ніцше ёмко описав фразою «Бог помер» – цілком закономірний стан, ба навіть більше, – Г.Ріхтер писав, що антагонізм таких взаємообумовлюючих тенденцій як випадковість/підсвідоме та

антивипадковість/свідоме – й усі інші конотації цих слів, такі як ірраціональне – раціональне, ілюзорне – матеріальне тощо – був рушійною силою дадаїзму [3].

Очевидно, не тільки Фрідлендлер і Штірнер залишили відбиток на мистецтві дадаїзму і авангарду, а й Шопенгауер, Ніцше, Бергсон, К'єркегор тощо [19].

Однак ми хотіли підкреслити специфічну роль розробок перших й проілюструвати ними ті концепції, що витали у повітрі того часу і формували філософський простір авангарду.

Таким чином, наша позиція щодо індивідуального прочитання, розглянутих у роботі творів, й узагальнене твердження про те, що будь-який дадаїстський твір спирається на індивідуальне осмислення реальності митцем і не може бути протрактованим в розриві від нього, базується на дадаїстичному ствердженні креативної здатності особистості й вагомості індивідуалістичних засад у філософії авангарду.

ВИСНОВКИ

У роботі були проаналізовані найбільш значущі, на нашу думку, художні твори Ганса Арпа, Марселя Дюшана та Курта Швіттерса. Були виявлені специфічні риси як мистецтва обраних художників, так і дадаїзму в цілому. Звертання до низки джерел, пов'язаних з безпосередніми твердженнями митців, дало змогу виділити характеристики дадаїзму та авангарду, якими їх наділяли власне митці. Такий підхід допоміг розробити прочитання творів мистецтва відповідно до суджень тих, хто їх створював, що сприяло проясненню помилкових інтерпретацій та виробленню чіткого погляду на мистецькі процеси досліджуваного періоду.

Окрім цього, були детально розглянуті і порівняні впливові теорії авангарду Жака Рансьєра, Петера Бюргера, Клемента Грінберга, Філіпа Серса та Розалінд Краус, що розширило наше бачення феноменів авангарду та дадаїзму, і проілюструвало складність та неоднозначність цих явищ, з огляду на які були сформульовані узагальнюючі твердження та тези.

З поміж іншого, в праці описані деякі філософські теорії, зокрема теорія «Творчої індиферентності» С.Фрідлендера, які складали культурний простір модернізму та проінтерпретовано творчість дадаїстів у контексті філософської концепції Жака Бодрійєра, що дало підстави робити виважені судження щодо певних зразків сучасного мистецтва.

Також звертається увага на так звані міфи (ширші за прочитання тих чи інших мистецьких творів, як зокрема «Фонтан» Дюшана), покладені в основу авангарду, які становлять значний науковий інтерес для подальших розвідок.

Тож, відносно поставлених завдань, робота була здійснено хоч і не бездоганно, втім достатньо вдало, адже головна мета, що полягала, у виробленні релевантного погляду на дадаїзм та авангард, була досягнута.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 336 с.
2. Седелник В. Д. Дадаизм и дадаисты. Москва : ИМЛИ-РАН, 2010.
3. Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. Москва : Гилея, 2014. 357 с.
4. Гринберг К. Авангард и китч. Москва: Художественный Журнал, 2005. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch> (дата звернення 18.06.2021).
5. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. 264 с.
6. Rasula D. Destruction was my Beatrice: Dada and the unmaking of the twentieth century. New York : Basic Books, 2015. URL: <https://libgen.is/book/index.php?md5=389FEEAF54D3E5BAF530CA2C380ACF26> (Last accessed: 10.06.2021)
7. «Idol thoughts by Jerry Zaltz». *Village Voice* . URL: <https://www.villagevoice.com/2006/02/21/idol-thoughts/> (Last accessed: 10.06.2021)
8. «Машина и женщина»: философ Олег Аронсон о неискусстве Марселя Дюшана. *Theory&Practice*. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/duchamp> (дата звернення: 13.05.2021).
9. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. Москва : Группа Компаний РИПОЛ Классик, 2019. 347 с.
10. Альманах дада / за ред. М.Ізюмської. Москва : Гилея, 2000. 207 с.
11. Marcel Duchamp La Boîte-en-Valise [Box in a Suitcase]. *National Galleries Scotland*. URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/483/la-boîte-en-valise-box-suitcase> (Last accessed: 8.06.2021)

12. Лекция Ирины Кулик “Курт Швиттерс - Роберт Раушенберг” *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pjFXnmISCWk&t=5s> (дата звернення: 10.06.2021)

13. «Merz Picture 32 A. The Cherry Picture (Merzbild 32 A. Das Kirschbild» *Moma Learning*. URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/kurt-schwitters-merz-picture-32-a-the-cherry-picture-1921/ (Last accessed 17.06.2021)

14. Kurt Schwitters: Reconstruction of Merzbau. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau> (Last accessed 17.06.2021)

15. Germundson C. Montage and Totality: Kurt Schwitters's relationship to “tradition” and “avant-garde”. *Dada Culture Critical Texts On The Avant-Garde* / ed. by D. Jones. Amsterdam – New York, 2006. 327 с.

16. Бюргер П. Теория авангарда. Москва : V-A-C press, 2014. 200 с.

17. Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists myths. London : The MIT Press Cambridge, 1986. 307 с.

18. Rhythmus 21 (1921) | MoMA FILM VAULT SUMMER CAMP. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=239pHUy0FGc&t=51s> (Last accessed 17.06.2021).

19. Лютий Т. Нігілізм: анатомія Ніщо. Київ : ПАРАПАН, 2002. 296 с.

20. «Состояние постмодерна. Жан-Франсуа Лиотар». *BooksOnline* : веб-сайт. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=61790> (дата звернення: 5.05.2021).

21. Lagaay A. MINDING THE GAP – OF INDIFFERENCE: APPROACHING PERFORMANCE PHILOSOPHY WITH SALOMO FRIEDLAENDER (1871-1946). *Performance-Philosophy*, 2015. Vol 1. URL: <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/27/81>

(Last accessed: 10.05.2021).

ДОДАТКИ

Додаток 1.

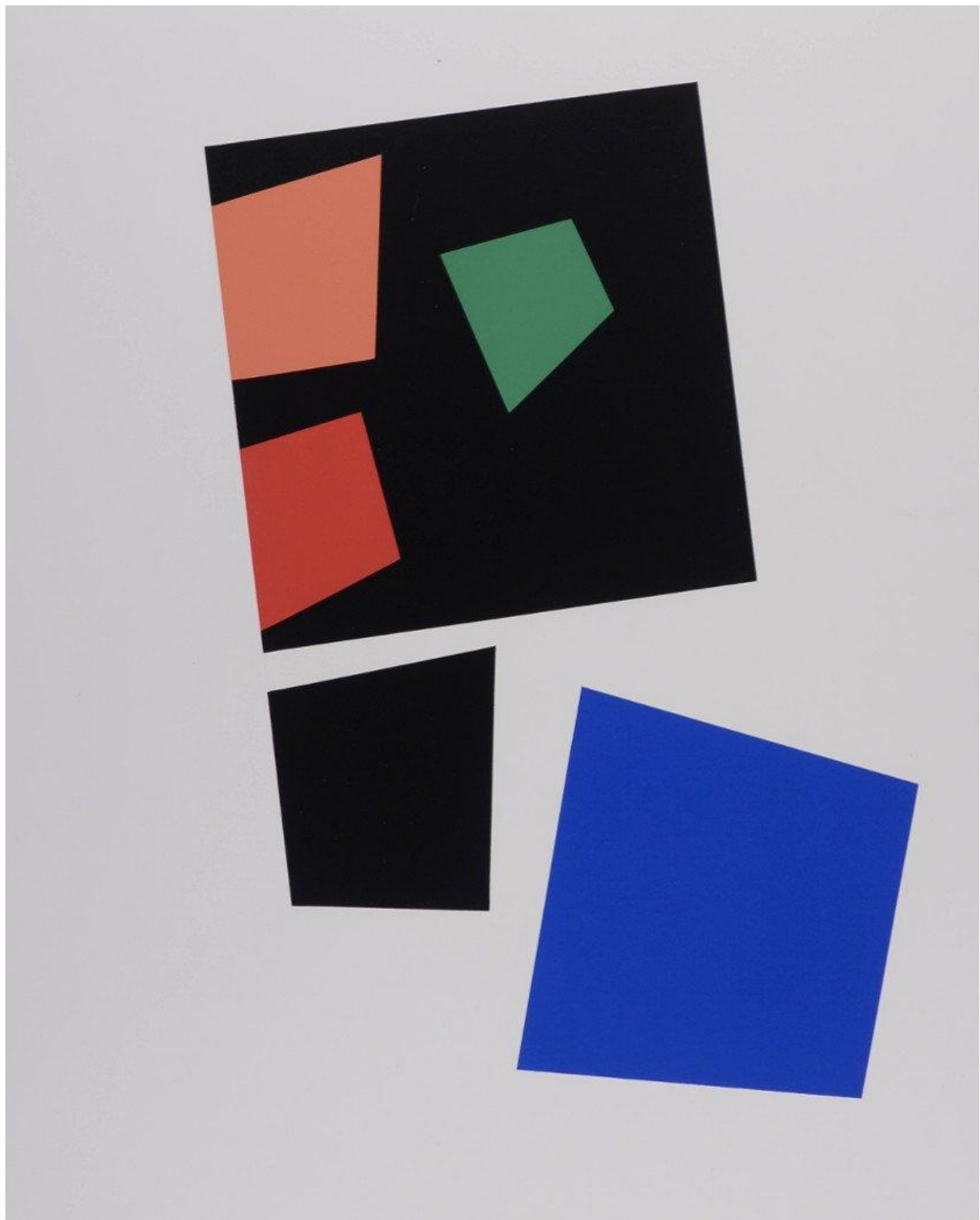
«Квадрати, розташовані згідно законам випадку», Ганс Арп.

Додаток 2.



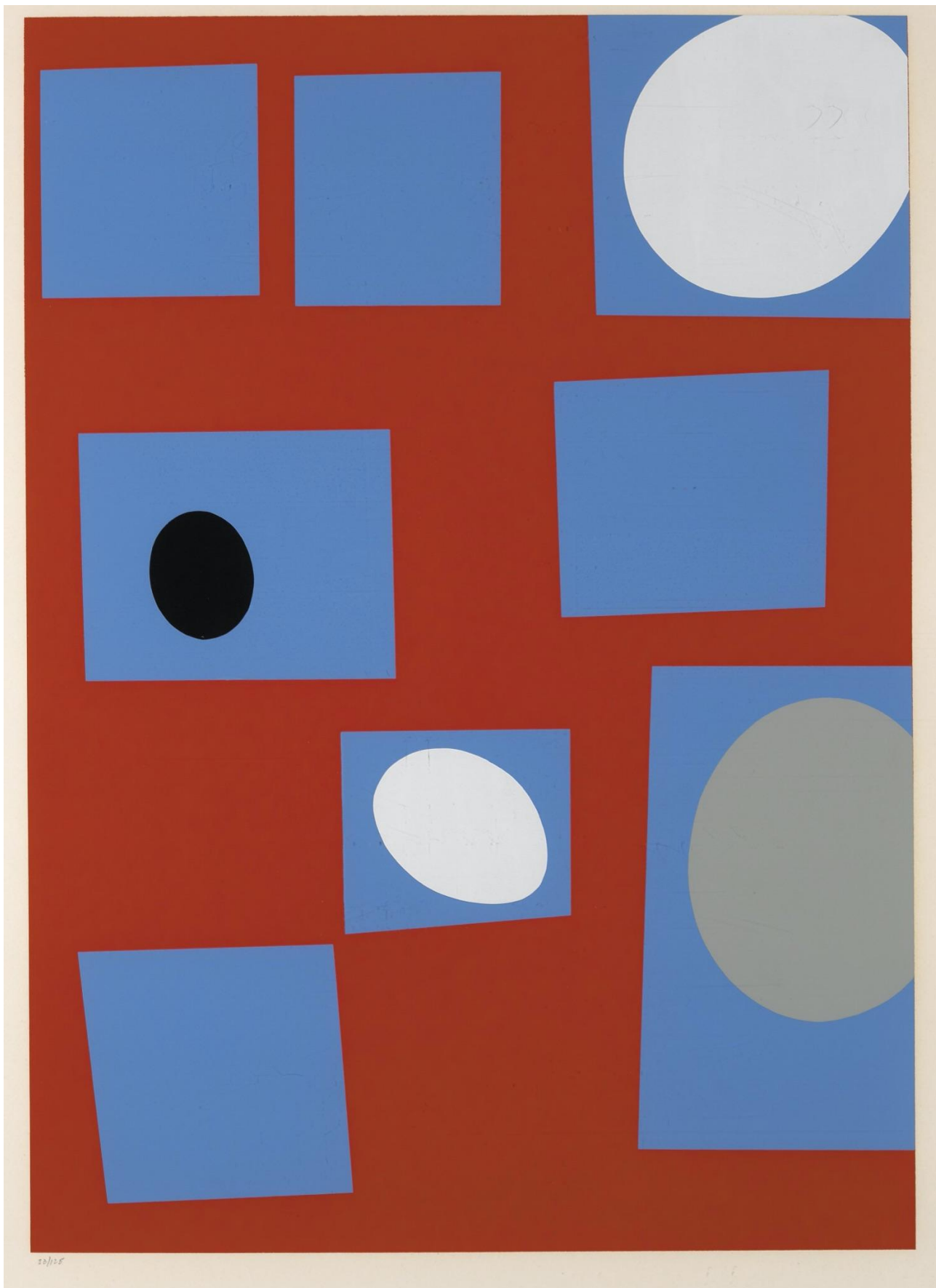
«Квадрати, розташовані згідно законам випадку», Ганс Арп.

Додаток 3.



«Квадрати, розташовані згідно законам випадку», Ганс Арп.

Додаток 4.



«Квадрати, розташовані згідно законам випадку», Ганс Арп.

Додаток 5.



«Фонтан», Марсель Дюшан.

Додаток 6.



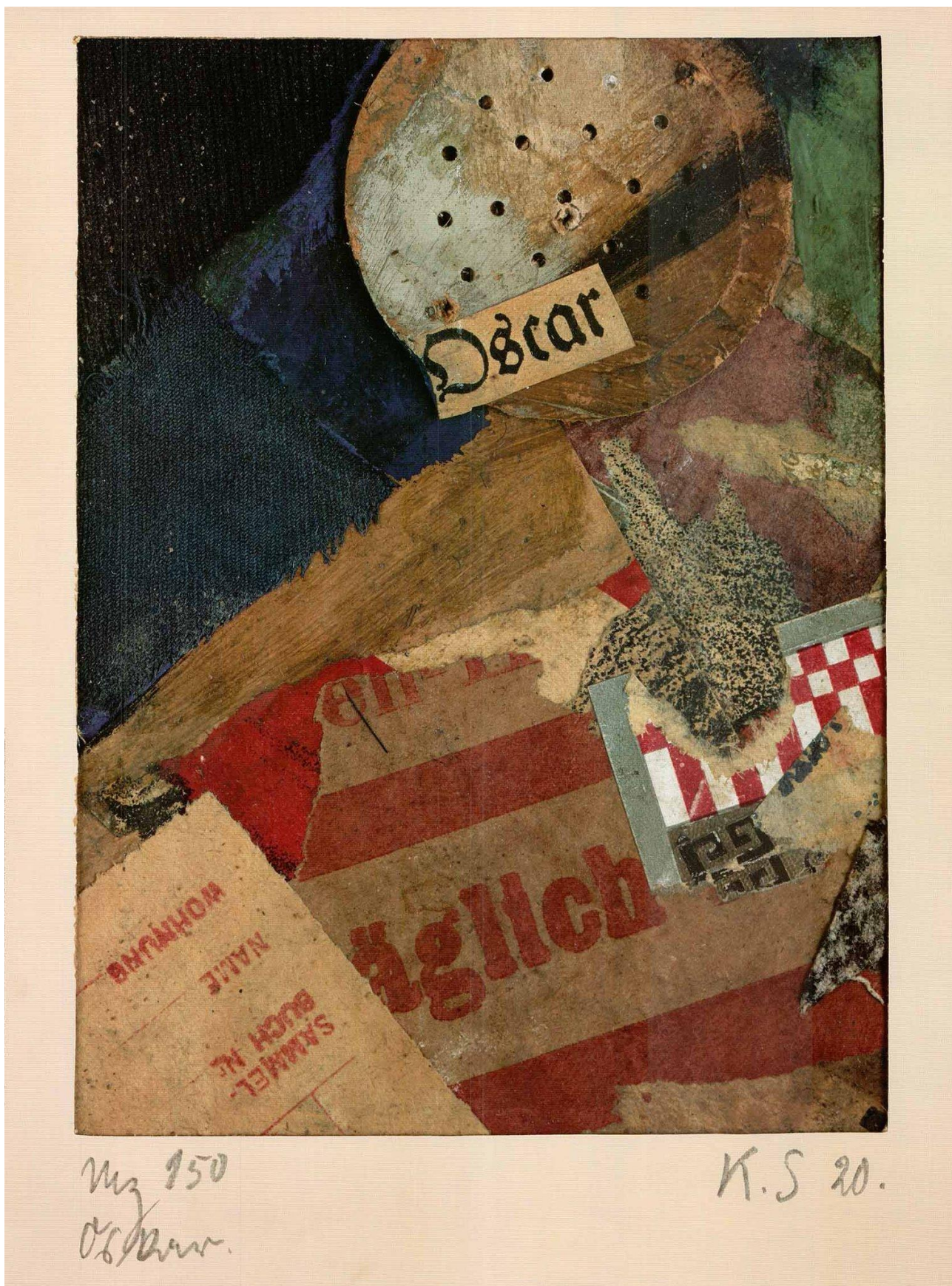
«Сушка для шляпок», Марсель Дюшан.

Додаток 7.



«Велосипедне колесо», Марсель Дюшан.

Додаток 8.



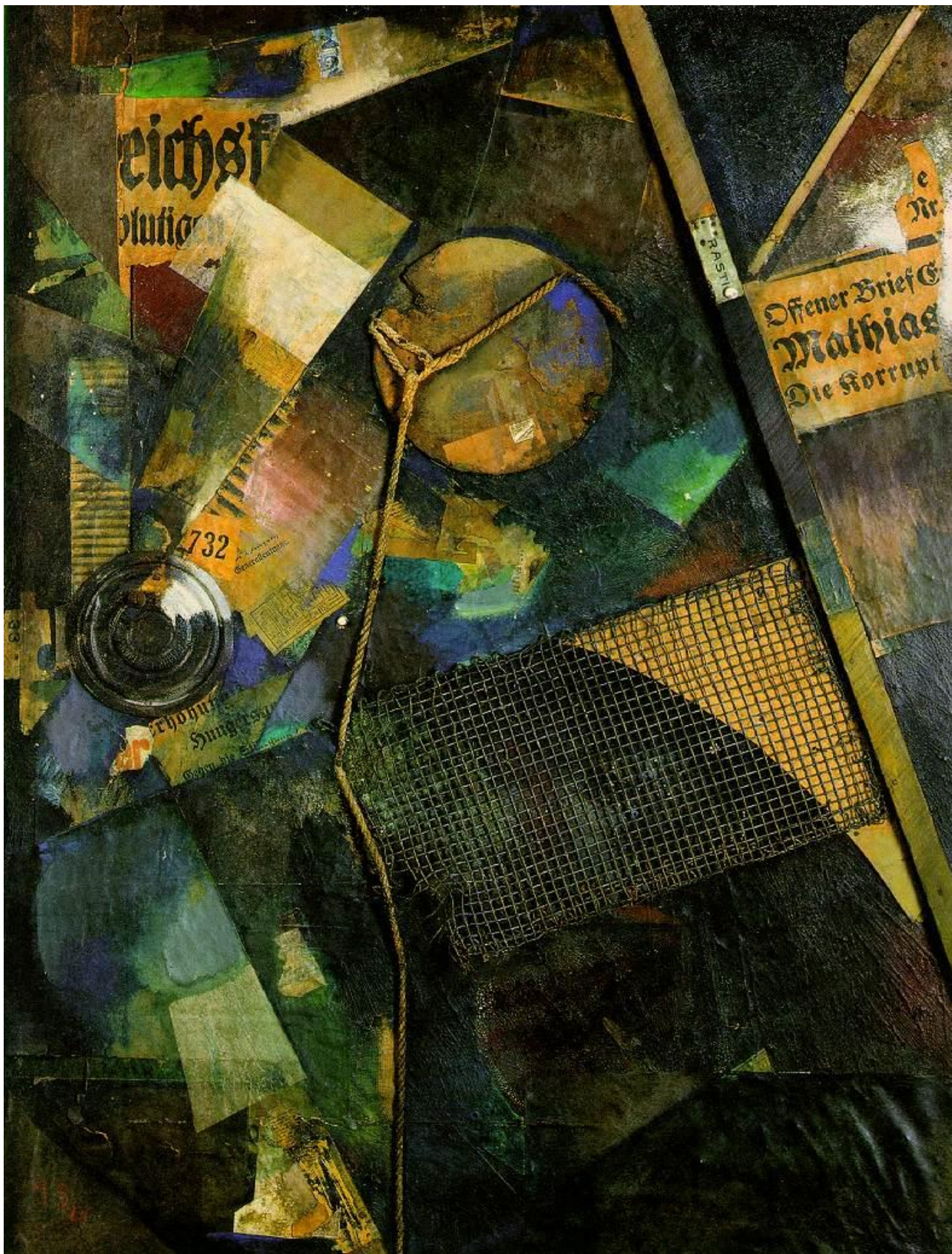
«Оскар», Курт Швіттерс

Додаток 9.



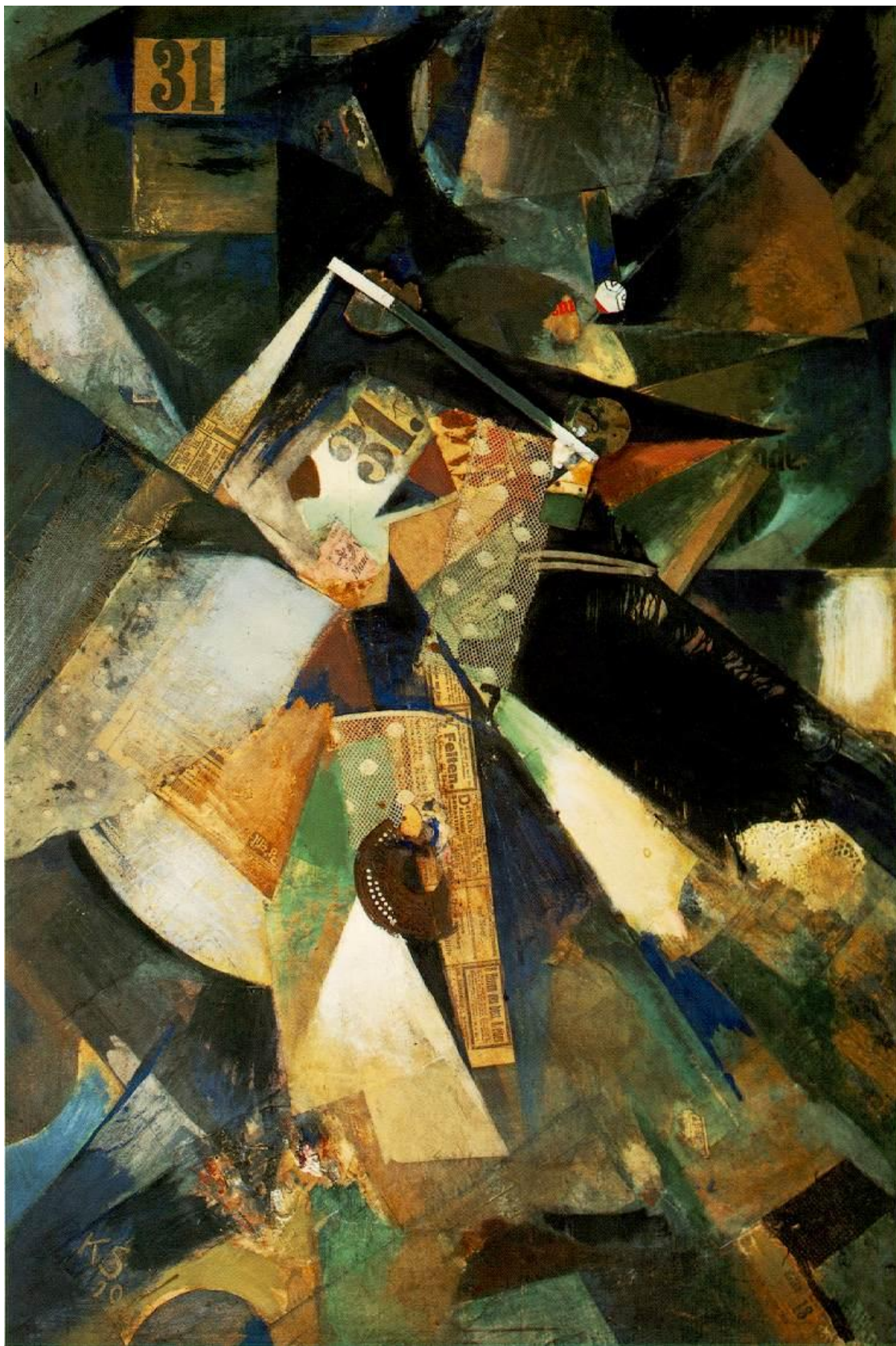
«I-картина», Курт Швіттерс.

Додаток 10.



«Зірка», Курт Швіттерс.

Додаток 11.



«Мерц-31», Курт Швіттерс.

Додаток 12.



«Мерцбау», Курт Швіттерс

Додаток 13.



«Мерцбау», Курт Швіттерс.

Додаток 14.



Реконструкція «Мерцбау».

Додаток 15

Реконструкція «Мерцбау»