

КОЛАЖ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття є спробою комплексного дослідження проблеми колажу як художньої техніки і принципу художнього мислення. Визначено місце, розглянуто функції та модифікації колажу в образотворчому мистецтві ХХ ст.

Початок ХХ ст. характеризується виникненням великої кількості нових мистецьких напрямів, які зазвичай об'єднуються назвами «модернізм» і «авангард». Більшості з них властиві радикальні формальні експерименти, які призвели як до змін пластичної мови мистецтва, так і до трансформацій естетичного підґрунтя художнього мислення. Одним із нововведень був колаж - прийом, що швидко став невід'ємною частиною художнього процесу, набув поширення, зазнав численних модифікацій і зумовив особливості образної, композиційної, фактурної, організації творів і явищ мистецтва; а також визначив їх смислові та інтерпретаційні поля.

Якщо визначати найбільш узагальнено, то колаж (з французької collage - наклеювання) - це художня техніка, наклеювання на певну основу матеріалів, що відрізняються від неї за кольором і фактурою. Колажем називається твір, повністю або частково виконаний у цій техніці, коли з різноманітних шматків, уламків, клаптиків предметів, у поєднанні із нашаруванням різних фактур, створюється зображення, що становить єдиний художній образ. При цьому результат майже ніколи не дорівнює простій сумі складників, що породжує ускладнену гру змістами і значеннями, створює додаткові виміри для інтерпретації. Звідси впливає основний принцип колажності і колажування: організація цілого шляхом поєднання принципово різнорідних і принципово фрагментарних елементів.

Колаж з'явився у мистецтві дуже давно, і не лише в образотворчій сфері образотворчості, а також і в музиці, літературі, поезії. Він також мав побутово-декоративне призначення. Наприклад, колажі з крилець метеликів згадуються у європейських хроніках ХVIII ст., їх створювали черниці у монастирях. Одним із прототипів колажу був звичайний гербарій. Подвійне функціонування прийому колажування: з одного боку, в рамках «високого» мистецтва, його естетичних і художніх настанов, а з іншого - в рам-

ках масової побутової культури як достатньо простого способу декоративного «прикрашання» простору, - зберігається і до нашого часу.

В європейському мистецтві ідея створення цілісного художнього образу з елементів, що мають зовсім інше значення, чи не вперше з'являється за доби бароко в маседуанах - «овочевих портретах» пензля художника Арчімбольдо, які були скомпановані з атрибутів людської діяльності - овочів, фруктів, інструментів, книжок. Ця колажність умовна, але сам факт подібних експериментів свідчить про те, що інтерпретація первинної різнорідної фрагментованості як цілісності із новим значенням стає цілком можливою, адже маседуан - це портрет, а не ряд овочів і не натюрморт, хоча тут є всі його компоненти.

Подальший розвиток колажу пов'язаний із розвитком серійного виробництва. У ХІХ ст. на вулицях великих європейських міст з'являються численні афіші та оголошення. Часто наклеєні шарами, вони утворювали щось на зразок яскравих хаотичних колажів. Розвиток поліграфії уможливив використання частин друкованого тексту як з інформаційною, так і з декоративною метою. Наприклад, ними прикрашали «жіночі альбоми». Пізніше у такий спосіб почали використовуватися фотокартки. Тоді ж, а особливо після того, як технологія виготовлення скла стала дешевшою, картинки і композиції під склом стали невід'ємною частиною модерних інтер'єрів.

Одним з цікавих прикладів колажу ХІХ ст. є експерименти відомого казкаря Ганса Крістіана Андерсена. Найвідомішою його роботою є чотиритулковий екран, над яким він працював з 1837 р. до кінця життя, поступово заповнюючи його різноманітними репродукціями та вирізками, часто з портретами відомих людей і друзів. Для Андерсена, а згодом і для інших глядачів, поціновувачів і критиків, це був концентрований образ минулого, який уможливили такі якості колажу, як мемуарність, здатність безпосередньо відносити глядачів твору до певної події, образу

або речі, зберігати пам'ять про неї. Пізніше Пабло Пікассо перевідкрив виразність старих предметів, що несуть на собі відбиток (memorabilia) людського життя.

Новий етап функціонування і модифікацій техніки колажу збігається із зародженням і розвитком мистецтва модернізму і авангарду. При цьому його використання є теоретично обґрунтованим і зумовленим конкретним естетичним завданням у рамках кожного окремого мистецького напрямку.

Колаж як цілісний мистецький прийом виникає в синтетичному кубізмі в рамках настанови на експеримент. За визначенням Луї Арагона, це був той вид мистецтва, що кинув виклик живопису, а також виявився одним з ключових моментів еволюції кубізму і мистецтва модернізму загалом. Наразі невідомо, хто використав цей метод першим - Жорж Брак чи Пабло Пікассо, адже їх роботи, створені між 1907 та 1914 роками, не підписано й не датовано, і кожен з них згодом виголошував, що саме його колаж був першим. А трохи згодом колажі з'являються у творчості й інших представників кубізму - Хуана Гріса, Робера Делоне. Що ж спонукало представників кубізму майже одночасно звернутись до колажування у формі приклеювання іншорідних матеріалів до поверхні картин? За твердженнями інтерпретаторів-мистецтвознавців, це відбулось задля встановлення зв'язку з дійсністю та предметною реальністю. Хоча зазначимо, що у колажах кубісти принципово використовували штучні матеріали - шматки «faux bois» («штучного дерева»), газет, шпалер, клейонки, які не є більш «реальними» і близькими до природи, ніж живопис.

Кубізм, орієнтований на програмний методологізм та суто рефлексивні настанови розуміння художнього процесу, є однією з найбільш філософськи артикульованих мистецьких течій. Емоційною тональністю його формальних експериментів було загострено-критичне переживання рубежу XIX і XX століть. Зусилля і пошуки кубізму були спрямовані і на створення нової художньої концепції дійсності, і на розклад образотворчої системи як такої, на конфліктне протиставлення живописного матеріалу і образної форми. Це доповнювалось рефлексією щодо статусу сприйняття об'єктів світу і можливостей мистецтва. У пошуках нової живописної мови, що адекватно передає предметність, Пікассо починає співпрацювати із Жоржем Браком. Велику частину кубістичного доробку становлять натюрморти, в яких сконцентровано різноманітні й фрагментарні абрисы предметів, що зіштовху-

ються один з одним. Саме у натюрмортах з'являється і еволюціонує колажний принцип як художній прийом, що було зумовлено специфікою ставлення до предмета і його зображення-інтерпретації засобами мистецтва. Роботи синтетичного кубізму принципово площинні. Живопис уже не імітував тривимірність та об'ємність через використання перспективи, а оперував із наявною площинністю, виробляв двовимірний еквівалент тривимірного зображення. Живопис мав пояснювати фізичний факт своєї площинності, а не симулювати об'ємність, і водночас подолати цю площинність шляхом аналітичного розкладання форми. Одним із важливих нововведень і першим кроком до колажу була імітація друкованих літер, цифр і газетних заголовків у картинах Брака близько 1910 року. Для кубістів це було найчіткішим втіленням площинності, що, поєднуючись на єдиній поверхні з живописом, доводить площинну природу останнього. «У картини синтетичного кубізму 1912-1914 рр. вводяться різні графічні позначення (написи, цифри, нотні знаки), що, з одного боку, підсилюють площинність, перешкоджають руху форм у глибину, а з другого - немов переключують, забороняють їхнє предметне тлумачення. Такою є функція написів у «музичних» натюрмортах Пікассо і Брака - «бас», «бал», «гра», «Бах». Таким чином підсилюється розрив між поверхнею й об'єктом зображення. Останній стає все більш ефемерним, невидимим, і врешті-решт заміщається знаком» [1]. Уривки слів, речень, окремі літери вводять у картину додатковий текстуральний рівень, що є водночас принципово цитатним (найчастіше це уривки саме з газетних оголошень). Це посилює візуальну і концептуальну гру. Для розуміння особливостей їх появи слід взяти до уваги той факт, що час їх створення - це період активного розвитку засобів інформації: газет, телефону, телеграфу.

Між 1911 і 1912 рр. Брак і Пікассо почали додавати до фарби пісок, вугілля, залізо та інші інгредієнти. Брак називав це використанням матеріальної субстанції. Цей прийом також зосереджував увагу на поверхні та її фактурі, немов конституюючи цю поверхневість. У 1912 р. Брак вперше наклеїв на полотно шматки штучного дерева, а не імітував його структуру живописними засобами. Пікассо також стверджував, що зробив свій перший колаж у 1911 р., використавши шматки клейонки, наклеєні на малюнок. З цього часу почали використовуватися не лише імітовані, а й вклеєні тексти, уривки з газет.

Таким чином, у картинах кубістів вибудовується система площин, між якими і розкла-

дається предмет, - і водночас цей процес є синтезом, який уможливорює адекватне зображення предмета у синтетичному просторі, що не імітує реальність, а абстрагує елементарні форми до ідентифікаційних знаків. Це - відмова від єдиного образотворчого простору, винайденого разом із перспективою.

Набуті можливості активно використовуватимуться кубізмом - усі картини пізнього Пікассо конструюються у новоствореному «синтетичному просторі». Важливо також те, що у кубістичних колажах поєднуються зображення та ідея зображення.

Колаж - унікальний мистецький винахід кубізму, що уможливорює різні рівні інтерпретації, один з методів якої - структуралістський підхід, коли елементи колажу розглядаються як знаки. В рамках цього підходу, за визначенням дослідниці Розаліндт Краусс, ключове значення колажу полягає в тому, що це «перший в історії мистецтва приклад систематичного дослідження умов знакової репрезентації» [2]. Колаж визначається як метамова візуального. Саме колаж піднімає дослідження позаособистісних функцій художньої форми на рівень безособистісних дій мови.

Колаж використовують у своїх практиках не лише кубісти. Він є одним із ключових художніх нововведень дадаїзму.

Дадаїзму властива зовнішня епатажність, настанова на відмову від цінностей попередньої культури. Це було зумовлене глибинним ідеалом свободи, як це визначається у численних маніфестах і теоретичних текстах цього напрямку. Дадаїзм ставить питання про співвідношення прагнення людської свідомості до свободи та її принципової несвободи в рамках культури, що виявляється через диктат раціональної логіки і мови над спонтанністю думки. Стратегія дадаїзму націлена на зняття мовного і логічного диктату. Декларується спонтанність, гра, випадковість, фрагментарність як адекватні способи художнього самовираження і подолання існуючих кордонів.

Дадаїстські колажі принципово відрізняються від кубістичних - як за художньо-композиційними принципами, так і за стратегією використання. Для дадаїстів колаж є простором асоціативної свободи, відкритим до інтерпретації, полісемантичним, що породжує зсуви і гру значень, уможливорює використання різних нехудожніх матеріалів, поєднання яких і створює художній твір. У такому вигляді колаж є кроком до об'єкта. Однією з важливих настанов використання колажів як поєднання художніх і нехудожніх матеріалів є відтворення реальності через її безпосереднє

введення до твору. Також подібні експерименти радикально змінюють статус художника - з генія-творця він перетворюється на простого «монтажника», що «складає» картину зі вже готових фрагментів, і функціонує як інструмент проклямованої випадковості.

Дадаїстський колаж уперше реалізується як мозаїчне комбінування модулів одного порядку в аплікаціях Ганса Арпа. Він створює «арпади» шляхом спонтанного поєднання вирізок із газет, зроблених із закритими очима, шматків паперу, розміщених на полотні в довільному порядку. Потім цей прийом видозмінюється і виступає вже як моделювання конструкцій з елементів, що належать принципово різнорідним сферам предметності. Такім він постає у берлінському дадаїзмі (у творчості Жоржа Гроса, Рауля Хаусмана, Джона Хартфілда, Віланда Херцфельде). Тут реалізується інша настанова дадаїзму - повернути колишнє значення «дійсності» і продемонструвати, як у процесі руйнування вона парадоксальним чином відроджується у новій якості.

Представники берлінського дадаїзму Рауль Хаусман та Джон Хартфілд організували у 1920 р. «Перший міжнародний дада-ярмарок», до якого Віланд Херцфельде написав теретичне обґрунтування. Те, про що у ньому йшлося, можна вважати автентичним тлумаченням дадаїстських художніх настанов. Підсумовуючи результати розвитку мистецтва, художник визначив, що дадаїзм є реакцією на усі попередні спроби звільнитись від імітації дійсності у творах мистецтва. Він базується на відмові від попередніх художніх здобутків, водночас прагнучи стати альтернативою фотографії, що є довершеним, на думку Херцфельде, засобом відтворення дійсності. «Дадаїсти кажуть: якщо раніше велика кількість часу, любові і зусиль витрачались на те, щоб намалювати людське тіло, квітку, капелюх, щільну тінь та інше, то сьогодні нам достатньо узяти ножиці та вирізати з картин або фотокарток усе те, що нам треба, а якщо мова йде про невеликі речі, то нам взагалі не потрібні жодні зображення, ми беремо власне ці речі, наприклад складаний ніж, попільницю, книгу тощо. Тобто ті речі, що чудово зображені на картинах старого мистецтва, які зберігаються у музеях. Але їх суттєвий недолік у тому, що вони лише намальовані» [3]. Отже, фактично констатується техніка колажування як провідний мистецький прийом, що є водночас засобом співвіднесення художнього твору і реальності.

Те, що Віланд Херцфельде пояснює простими словами, є тими окремими принципами дадаїстського мистецтва, що набагато пережили свою

епоху і сьогодні продовжують вважатися методами сучасного мистецтва.

Берлінські дадаїсти вперше використовують фотомонтаж як художній прийом, тісно пов'язаний із колажуванням. «Вони були перші, хто використав фотографію для створення із принципово несумісних елементів візуально і концептуально нову єдність, що уможливила відтворення образу хаосу часу війни і революцій. І вони розуміли, що такі методи можуть бути використані з метою пропаганди, що здобула б з їх допомогою нечуваної сили» [4]. Пізніше фотомонтаж активно використовується в мистецтві плакату, зокрема, у радянському плакаті періоду конструктивізму 20-х років ХХ ст., коли композиційні експерименти з блоками тексту, шрифтами, кольорами, геометричними фігурами і фотографічними зображеннями слугували втіленню і активній пропаганді ідеї революційної боротьби і розбудови.

У 1918 р. дадаїст Курт Швіттерс з уривків газет і фрагментів фотографій, шматочків тканини і дерева, з усього того, що ми знаходимо в повсякденному житті, почав створювати колажі й асамбляжі (колажі з об'ємних предметів). До одного з колажів Швіттерса потрапив склад «мерц» з назви «Коммерц-унд приватбанк». Він став тим поняттям, що поєднало у собі всі прояви творчої діяльності художника. Швіттерс створював мерц-малюнки (колажі), мерц-картини (асамбляжі) і мерц-скульптуру. Із середини 1920-х він видає «Мерц-журнал», виступає по всій Європі на мерц-вечорах з читанням своїх віршів і прози, виконанням музичних творів власного авторства. Швіттерс створює «Рекламне мерц-агентство» і активно працює в галузі рекламної графіки. Творчість Курта Швіттерса мала визначальний вплив на ті авангардистські напрями середини ХХ ст., що спеціалізувались на використанні немистецьких об'єктів і прийомів колажування, - поп-арт у США і Великобританії, «новий реалізм» у Франції.

Художні прийоми дадаїзму - колаж, комбінування реальних об'єктів на полотні, а також «реді-мейд» Дюшана стали точкою відліку у подальшому «повороті до об'єкта» і стиранні кордонів між мистецтвом і реальністю в мистецтві 50-60-х рр. ХХ ст. Колаж, що тимчасово зникає з активного використання, наново відроджується у 50-х рр. ХХ ст. у поп-арті.

Поп-арт виникає не в Америці, як це прийнято вважати, а в Англії, у творчості Едуардо Паолосці і лондонської «Незалежної групи». У 1954 р. відбувається виставка «Колажі та об'єкти», потім - «Людина, машина і рух» (1955) та «Це

завтра» (1956). В цей час визначаються основні теми англійського поп-арту. Маніфестом течії став колаж Річарда Гамільтона «Що саме сьогодні робить наші будинки такими різноманітними і такими привабливими». Колаж відображає інтер'єр будинку пересічного споживача, заповнений предметами комфорту з рекламних сторінок. Тут можна побачити магнітофон, телевізор, журнали. На стіні замість картини вісить збільшений фрагмент коміксу. За вікном «вмонтовано» кінотеатр. Центральна чоловіча фігура вирізана з реклами культуризму, оголена жіноча фігура узятая також з якогось журналу. Колаж демонструє образ реального світу у його заміщені скупченням штампованих образів маскультури.

Всередині течії американського абстракціонізму 50-х років помітною стає тенденція до включення у картину предметних форм на кшталт дадаїстського колажу. Розвивається асамбляж як мистецький прийом, споріднений із колажем, в якому фігурують тривимірні предмети, поєднані на площині. З аналогічних колажів починали і основоположники американського поп-арту Роберт Раушенберг і Джаспер Джонс.

Американський поп-арт - це постійне візуальне подразнення образами, предметами і текстами, що поєднуються в єдине ціле картини за колажним принципом. Роберт Раушенберг створював власні колажі й асамбляжі під впливом колажів дадаїзму. Особливості «комбінацій» Раушенберга зумовлені темпом розвитку і енергією масової урбаністичної і технократичної культури, в рамках якої замість полотна та фарби з'являються уламки інформаційних потоків.

Колаж широко представлений в авангардних мистецьких напрямках середини століття, і є одним із принципів побудови процесуальних форм мистецтва, а саме - хепенінгу.

Поява хепенінгу була зумовлена специфічною логікою входження об'єктів до живописної площини - спочатку у вигляді колажу, потім - асамбляжу, що перетворилася врешті-решт на оперування простором-середовищем. Одне з джерел хепенінгу - мистецтво об'єкта як такого, що перетворився на місце-середовище. Ключовий вплив мали асамбляжі Раушенберга - гібриди живопису, колажів і скульптури, в яких сполучались парадоксальні матеріали, найчастіше доведені до статусу сміття. Від асамбляжу до окремої кімнати - «середовища» - був один крок, який і здійснив хепенінг.

Визначаючи основні художні особливості цього виду мистецтва, дослідниця Сюзен Зонтаг аналізує його структуру як колаж фактів, предметів і жестів у просторі, що тісно пов'язані із прийомом

мами колажування у живописі, як їх використували дадаїсти, а пізніше представники поп-арту, відгалуженням якого і був хеппенінг. Зонтаг визначає хеппенінги як «мистецтво безоглядних зіставлень - усього з усім, де визначальною є мистецька випадковість фантазій і осяянь» [5].

Колажний принцип організації хепенінгів визначали як ключовий і самі художники. Ел Хенсен інтерпретував це так: «Якщо коротко, я би визначив хепенінги таким чином: вони - театральні твори в манері колажу, і кожна дія, ситуація чи подія, що відбуваються в них, співвідносяться як частини живопису абстрактного експресіонізму, тобто вони не описують, наприклад, дерево, природу, книгу або відомі події історії; просто даний живопис робить те і те, у такий-той час і у такому-то місці. Хепенінг - це колаж ситуацій і подій, що відбуваються в просторі у визначений період часу» [6].

Колаж речей і людей у просторі нагадує ще про одне явище авангарду - інвайронмент (від англійського - *inviroment*) - це буквально переживання середовища, створеного на основі ручної або індустріальної творчості. У хепенігу асамбляж розміщується «навколо» людини, інвайронмент створює ефект актуалізації простору, що розглядається як штучне «оточення».

Принцип колажу використовувався і у авангардистському театрі, зокрема «Театр Мерса Каннінгама» співпрацював з Робертом Раушенбергом і Джаспером Джонсом, вибудовуючи власні вистави як хореографічне втілення колажів і асамбляжів цих авторів. Колаж мав вплив і на акціонізм, і на мистецтво перформансів, але найбільш цілісним його втіленням є саме хепенінг.

Пізніше колаж як художній метод розчиняється у поліваріантному використанні, але при цьому слід зазначити, що у постмодернізмі колаж і колажність стають універсальним принципом організації культурного і текстуального простору в рамках програми бачення світу як принципово фрагментарного, хаотичного і плюрального. Текст інтерпретується у постмодерністській філософії як колаж культурно-семіотичних кодів, як організована за принципом колажності конструкція цитат, комбінація яких утворює поліфонічний семантичний простір.

Підсумовуючи, зазначимо, що колаж як спосіб організації простору існував завжди, сьогодні є тенденція ретроспективного проектування цього поняття на всю історію культури і мистецтва. На початку ХХ ст. колажний принцип відроджується як поширена мистецька техніка і використовується численними мистецькими напрямками: кубізмом, дадаїзмом, футуризмом, сюрреалізмом, потім у різних модифікаціях актуалізується у поп-арті, «мистецтві об'єкта», джанк-арті, колажний принцип є визначальним для побудови простору і дії у мистецтві хепенінгів. Поряд із власне колажем, виникають тісно пов'язані з ним художні техніки, такі як фотомонтаж, фротаж, асамбляж, деколаж, кіноколаж тощо. Колаж тісно пов'язаний із монтажним принципом і як такий вплинув на кіномистецтво і театр, музику, літературу. Колаж як метод побудови образу широко використовується масовою культурою - у плакатах, ілюстраціях, кіносценаріях. У філософії постмодернізму колажність постулюється як універсальний принцип організації культурного простору.

1. Крючкова В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений.- Москва: Изобразительное искусство, 1985.-С. 30.
2. Краусс Р. Во имя Пикассо // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы.- Москва: Художественный журнал, 2003.- С. 42.
3. Херцфельде В. Первая международная дада-ярмарка. Введение // Цит. за: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне.- Москва: Республика, 2002.- С. 200.

4. Richter H. DADA: Art and Anti-Art.- London: Thames and Hudson, 1978.-P. 116.
5. Зонтаг С. Хепеннинги - искусство безоглядных сопоставлений // Зонтаг С. Мысль как страсть.- Москва, 1997.-С. 39.
6. Крючкова В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений.- Москва: Изобразительное искусство, 1985.- С. 249.

M. Sapko

COLLAGE IN THE XX CENTURY ART

The article is an attempt to create complex research of collage; its place and functions in the XX century art are observed.