

ДАДАЇЗМ У ДИНАМІЦІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО АВАНГАРДИЗМУ

Оніщенко

Олена Ігорівна

доктор філософських наук,
професор, Київський
національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ
o_lena_lara@ukr.net

Онищенко

Елена Игоревна

доктор философских наук,
профессор, Киевский
национальный университет
театра, кино и телевидения
имени И. К. Карпенко-Карого, Киев
o_lena_lara@ukr.net

Olena Onishchenko

Doctor of Philosophical
Sciences, Professor, Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyv
Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv
o_lena_lara@ukr.net

Анотація. У статті сконцентровано увагу на історії розвитку та утвердження на європейських культурних теренах дадаїзму — впливового художнього напрямку, який стояв біля джерел авангарду. Спираючись на хронологічний підхід, показане місце дадаїзму в динаміці перших експериментів французького (фовізм) та італійського (футуризм) авангардизму. Не дивлячись на відсутність системності в естетико-художніх орієнтирах дадаїстів, на розпорошеність у окремих статтях та маніфестах їхніх ідей, вихідним положенням слід уважати тези щодо ставлення мистецтва «дада» до «дійсності», яка протягом кількох десятиліть на межі XIX–XX ст., на думку представників цього напрямку, спотворювалася поетами та живописцями. «Дада» пропонує власне бачення «дійсності», де можуть перетнутися різні її аспекти, а саме: соціальні та художні.

Розглянуто специфічність як естетико-художньої, так і політико-ідеологічної орієнтації німецьких та швейцарських дадаїстів, а також наголошено на ролі дадаїзму в становленні сюрреалізму. Зазначено, що теоретичні шукання дадаїстів потребують подальшого аналізу, адже їхні наукові розвідки 20–30 рр. XX ст. вийшли за межі європейських країн і викликали значний інтерес у тих письменників та поетів, котрі від 1914 р. формували та розвивали «українську модель футуризму».

Визначено й проаналізовано найпоказовіші художньо-виражальні засоби, що були «вироблені» в процесі дадаїстичних пошуків та утверджували самобутню естетичну платформу цього напрямку протягом 10–30-х років XX ст.

Ключові слова: авангардизм, дадаїзм, сюрреалізм, політико-ідеологічний фактор, естетика.

Протягом двох десятиліть XXI ст. європейський авангардизм виявився тим дослідницьким простором, де перетнулися інтереси таких гуманітарних дисциплін, як культурологія та мистецтвознавство. Окрім цього, у наукових розвідках означеного періоду досить потужно представлена як етико-естетична, так і психологічна проблематика, що підсилює розуміння причин і мотивів докорінної трансформації мистецького руху протягом XIX ст., коли на зміну романтизму приходить бальзаківський реалізм, який змушений у 70–90-ті рр. співіснувати з натуралізмом Еміля Золя. Наразі, художні трансформації на цьому не завершуються, оскільки на межі XIX–XX ст. формується естетика декадансу, одним із проявів якої виявиться символізм Стефана Малларме. З позицій сучасного дослідника є всі

підстави стверджувати, що вже в надрах естетико-художніх процесів останнього десятиліття XIX ст. закладалися підвалини майбутнього авангардизму, оскільки в 1905 році Анрі Матісс (1869–1954) репрезентував «фовізм», що атрибується як провісник нового — авангардного — мистецтва. За цього у перші роки XX ст. «фовізм» уже був цілком сформованим явищем, а це підтверджував тезу щодо вкрай активних творчо-пошукових експериментів, які інтенсивно велися ще наприкінці XIX ст.

Наразі завважимо, що в сучасній українській гуманістиці простежується посилений інтерес дослідників до авангардного руху. Це засвідчили наукові розвідки, автори яких — А. Біла, С. Жадан, Л. Левчук, В. Личковах, О. Мусієнко, Т. Огнева, С. Холодинська — працюють у кількох напрямках:

1. Реконструється історико-культурна ситуація межі XIX–XX ст., що стимулювала появу авангардизму, та достатньо чітко розмежовуються ті тенденції, на які спиралися прихильники авангарду в процесі його становлення. Зокрема йдеться про визнання залежності мистецтва від здобутків науково-технічного прогресу, що доцільно трансформувати у сферу художньої творчості; акцентуацію захоплення представників європейської художньої спільноти «примітивним» мистецтвом полінезійців, дагомейців, суданців, унаслідок чого найважливішими ознаками нового мистецтва проголошуються «декоративність», «яскраві фарби», «деформація лінії»; вплив соціальних, політико-ідеологічних факторів, які мали місце на початку XX ст., на зміну духовно-інтелектуальних та ціннісних пріоритетів.

2. У просторі української гуманістики послідовно опрацьовується як зміст понять «авангард», «авангардизм», «модернізм», так і здійснюється порівняльний аналіз щодо їхнього теоретичного потенціалу, оскільки деякі вітчизняні науковці доволі активно користуються терміном «модернізм», зберігаючи відданість традиції, яка склалася на межі XIX–XX ст.

3. Продовжується, розпочата ще в 70–90-ті рр. XX ст. персоналізація кожного з напрямів авангардистського руху, що дозволяє відтворити цілісну та об'єктивну картину «залучення» творчої спільноти різних європейських країн до участі в зміні парадигми мистецького розвитку на початку XX ст. Застосування персоналізації — одного з чинників культурологічного підходу — дозволило або ви-

явити забуті імена футуристів, кубістів, експресіоністів, абстракціоністів, сюрреалістів, або запропонувати нову інтерпретацію творчих експериментів низки відомих митців.

На нашу думку, окреслені теоретичні обриси доцільно використати і як підґрунтя аналізу дадаїзму — одного з впливових напрямів авангардистського мистецтва, представники якого в перші десятиліття XX ст. чи не найвиразніше продемонстрували здатність балансувати між політико-ідеологічними та естетико-художніми пошуками тогочасних митців.

Досить яскраво заявивши про себе у роки першої світової війни, дадаїсти зробили кілька серйозних, переважно, організаційних помилок, що до сьогодні вносить певне сум'яття у спроби сучасних науковців чітко реконструювати становлення й початковий рух цього напрямку. На окремих з них, ми вважаємо, варто зупинитися більш детально, оскільки — як це не парадоксально — саме помилки є тими чинниками, що допомагають збагнути й пояснити сутність творчої позиції низки дійсно талановитих митців, естетико-художні шукання котрих реально збагатили європейський культурний регіон.

Принагідно зазначимо, що фактор «помилковості», який, на нашу думку, є важливим чинником під час вивчення дадаїзму, актуалізує екстраполяцію явища *помилки* у, так би мовити, культуротворчий контекст межі XIX–XX ст. Зокрема, згадаємо відомий афоризм О. Уайльда, що, вочевидь, існує на перетині психологічного, етичного, а за умови кооптації у мистецький вимір — естетичного чинників: «Кожна людина має право на помилку»; та менш відомий, проте не менш показовий, вислів Т. Рейка, котрий назвав *геніальною помилкою* теорію дитячої сексуальності З. Фрейда, порівнявши її з *геніальною помилкою* відкриття Індії/Америци Х. Колумбом.

Отже, перша помилка засновників дадаїзму полягала в тому, що вони не дали більш-менш переконливого пояснення терміну «дада», який — згодом — трансформували у «дадаїзм». Наприклад, відомий німецький мистецтвознавець К. Шуман так відтворює процес появи «дадаїзму» на європейських теренах:

Хоча слово «дада» народилось у 1916 році в Цюріху випадково й використовувалося як гумор для позначення нового напрямку в мисте-

цтві, уже сама його поява слугувала сигналом до «повстання» і викликала ланцюгову реакцію у багатьох європейських країнах (Шуман (ред.), 2002, с. 6).

«Ланцюгова реакція» була вражаючою, оскільки дадаїзм досить швидко адаптувався у Франції, Угорщині, Італії, — перехресуючись з футуризмом, який від 1909 року набирив творчих обертів. Цюріхські дадаїсти — Гуго Балль, Вальтер Зернер, Еміль Сітія — вітали процес інтернаціоналізації нового мистецтва, не врахувавши, що воно «розчинить» кордони його «малої батьківщини».

Оскільки центром авангардистського мистецтва від початку ХХ ст. уважалася Франція — цьому сприяла національність Анрі Матісса — французькі прихильники дадаїзму досить легко «перетягли» його на свій бік, ототожнивши «дада» з назвою дитячої гри у коника. Така «процедура» тлумачення назви нового мистецького напрямку призвела до того, що «дадаїзм» почали інтерпретувати як «своєрідну спробу художників і поетів «жити і творити, керуючись дитячою психологією» (Шуман (ред.), 2002, с. 180). Унаслідок цього, окремі живописці й поети почали імітувати манеру дітей малювати та їхнє специфічне вимовляння окремих слів. Подібна орієнтація дадаїзму, яку обстоювали французькі представники цього мистецтва, не мала нічого спільного з початковими теоретичними настановами та окресленими швейцарцями функціями дадаїзму, а відтак — між різними — територіальними — моделями розуміння специфіки руху «дада» виникають серйозні протиріччя.

Ми цілком свідомо вживаємо термін «територіальні», оскільки дадаїсти не визнавали «національного» чинника, керуючись гаслом «інтернаціональний як поза-національний». Байдуже ставлення першого покоління дадаїстів до чіткого «територіального» означення створеного ними художнього напрямку призвело до чергового парадоксу: лише на межі 80 — 90-х рр. ХХ ст. завдяки скрупульозному відтворенню історії становлення й утвердження ідеї «дада» з боку К. Шумана стала очевидною як некоректність вживання визначення «німецький дадаїзм», оскільки йшлося не про країну в цілому, а лише про конкретні міста, зокрема, Берлін та Кьольн, так і хисткість позицій окремих дадаїстів, котрі досить легко погодилися у 1924 р. приєднатися до французьких сюрреалістів.

Авторитет Андре Бретона (1896–1966) — поета, прозаїка й одного з засновників сюрреалізму — сприяв тому, що такі відомі в середовищі дадаїзму митці, як Тристан Тцара (1896–1963) та Ганс Арп (1887–1966) приєдналися до спільноти сюрреалістів. Це «приєднання» не було формальним, оскільки й Тцара, і Бретон у період 1918–1925 рр. були відомими та самодостатніми діячами авангардистського руху: «Дадаїстський маніфест» (1918), написаний Тцара, мав широкий розголос серед німецьких та французьких митців нової художньої орієнтації, а проведений Бретоном «Конгрес із захисту й визначення перспектив Нового духа» (Париж, 1922), показали збіг позицій цих двох реформаторів мистецтва як на теренах «анти-літературних» явищ, так і завдяки тезі про «необхідність повстання всіх проти всіх».

У «Спогадах про Дада», які залишив Т. Тцара, досить детально відтворено процес знайомства французьких сюрреалістів — Бретон, Арагон, Супо, Елюар, Рібмон-Дессен — з дадаїзмом, що відбувався — переважно — завдяки скандальним творчим вечорам, на яких публіка «забивала» криками виступи й самого Тцари, і його друзів:

У глядацькому залі на кожне місце претендували принаймні 3 людини. Дихати було нічим. Натхненні глядачі притягли з собою музичні інструменти, щоб заважати нам виступати. Вороги Дада розкидали з балкону свіжі номери антидадаїстського журналу «Ні», де ми (дадаїсти — О.О.) були зображені повними дурнями (Шуман (ред.), 2002, с. 473).

Пізніше Т. Тцара визначив 1921–1922 рр. як доленосні, адже в цей час дадаїзм остаточно приєднався до сюрреалізму. Досить швидко таке «приєднання» зумовило «поглинання» дадаїстів представниками сюрреалістичного напрямку, що посів особливе місце в європейському культуротворенні завдяки, по-перше, яскравим особистостям, які його підтримали, по-друге, утіленню сюрреалістичних естетико-художніх засобів у більшості видів мистецтва, а по-третє — опануванню та достатньо коректним використанням психоаналізу Зігмунда Фрейда (1856–1939) з наголосом на продуктивній ролі «позасвідомого психічного» та «сновидінь» у творчому процесі.

Як зазначає Л. Левчук, до групи А. Бретона,

яка певний час залишалася єдиним угрупованням французьких сюрреалістів (ближче до 30-х рр. сюрреалістичний рух став досить розгалуженим і проблема «приєднання» чи «поглинання» дадаїстів втратила свою актуальність — О.О.), «належали «чарівник з Бельгії» — Р. Магрітт і каталонець С. Далі. Ці два художники згодом стануть всесвітньо відомими, і саме їхній творчості сюрреалізм багато в чому завдячує своєю популярністю» (Левчук, 1997, с. 181). Формально, сюрреалісти сповідували принцип «інтернаціональності» в мистецтві, проте — на відміну від дадаїстів — чітко фіксували «хто є хто» і не розпорошили у 20–30-ті рр. ані національну «прописку» сюрреалізму, ані віхи його становлення, ані роль конкретних персоналій, продемонструвавши жорсткий прагматизм на відміну від організаційного «романтизму» дадаїстів.

Враховуючи, що дадаїзм є однією з ланок авангардистського руху, важливо чітко представити його місце у логіці формування «не — реалістичного» мистецтва. Принагідно підкреслимо, що протягом 10–30-х рр. ХХ ст. у теоретичний ужиток, передусім, тодішнього мистецтвознавства була введена низка понять, а саме — «маніфест», «симультанність», «фігуративний», «не — фігуративний», «мерц», «резонанс», «позитивістський» та ін. За написання окремих з них використовувалося «тире», яке — навіть зовнішньо — демонструвало їх непричетність до традиційної естетико-мистецтвознавчої термінології. Цей новий понятійний апарат, з одного боку, відокремлював «дада» від інших авангардистських напрямів, а з другого — сприяв окресленню теоретико-практичного простору, що належав саме дадаїзму.

Варто зауважити, що на початку ХХ ст. процес появи нових «не — реалістичних» напрямів, які сформують авангардистський рух, відбувався з блискавичною швидкістю. Спираючись на хронологічний підхід, відтворимо процес формування і «входження» в європейський культурний простір тих естетико-художніх утворень, які — пізніше — кваліфікують як «авангард», і назвуть «проектом ХХ століття»: фовізм — футуризм — кубізм — кубофутуризм — супрематизм — абстракціонізм — експресіонізм — дадаїзм — сюрреалізм.

Запропонована нами хронологія появи й утвердження напрямів авангардизму сьогодні не є загальноновизнаною, оскільки в наукових розвідках окремих мистецтвознавців «кубізм» передусім

«футуризму», а «експресіонізм» розглядається як передвісник «абстракціонізму», хоча в 1911 р. європейська художня спільнота вже була знайома з першим варіантом теоретичної праці Василя Кандинського (1866–1944) — засновника абстракціонізму — «Про духовне в мистецтві». На окреслену нами тенденцію звертає увагу і К. Шуман, коли виявляє суперечки між німецькими експресіоністами й дадаїстами:

... категоричність, з якою більшість дадаїстів відмежовувалася від експресіоністів є свідченням більш глибоких і принципових розходжень, ніж боротьба, яка розпалася на початку століття між двома літературними угрупованнями або художніми напрямками (Шуман (ред.), 2002, с. 6).

Наразі виокремимо кілька причин, що дозволять нам акцентувати на такому:

1. Відсутність чітких критеріїв, спираючись на які конкретні художні експерименти отримують право називатися «напрямом».

2. Кваліфікація «експерименту» на рівні «напрямку» потребує наявності як низки художніх творів, так і обґрунтування завдань і мети мистецьких пошуків.

На нашу думку, запропонована хронологія руху авангардистських напрямів, відповідає тим критеріям, якими ми користуємося, і дозволяє визнати «дадаїзм» ланкою між експресіонізмом та сюрреалізмом. Визначені нами моменти відіграли в історії дадаїзму принципову роль, що підтверджує творча доля Ганса Ріхтера (1888–1976) — німецького живописця, який закінчив вищу школу образотворчого мистецтва в Берліні. Від 1916 р. він спочатку долучився до цюріхських, а — пізніше — до берлінських дадаїстів. У 20-х рр. Г. Ріхтер починає знімати фільми та досить швидко стає настільки відомим, що його прізвище присутнє — практично — в усіх підручниках з історії кінематографу як автора першого абстрактного — «Ритм 21» (1921) та дадаїстського — «Ранішній привід» (1927) — фільмів. Однак, кінопошуки Г. Ріхтера продовжуються і протягом 1923 та 1925 рр., що їх кінознавці кваліфікують як футуристичні.

Творча доля Г. Ріхтера відображає досить поширену на початку ХХ ст. ситуацію, коли митці — з різних причин — експериментували одра-

зу в кількох напрямках, використовуючи потенціал різних видів мистецтва, що призводило до неможливості чітко атрибутувати приналежність творчої особистості до конкретної складової авангардистського руху. Це, вочевидь, стосувалося і таких успішних митців як Г. Ріхтер, котрий буде широко відомий і як автор монографії «Супротивник кіно сьогодні — прихильник кіно завтра» (1929), що була присвячена кіноавангарду. Наразі виокремимо ще один доволі резонансний фільм митця — «Дадаскоп» (1958), який було знято в США, куди він емігрував у 1941 і де на той час перебували інші відомі дадаїсти, зокрема — Тцара, Хаусман, Гюльзенбек та Швіттерс. Варто наголосити, що Г. Ріхтер не припиняв експерименти з кінопростором і в середині XX ст., адже «Дадаскоп» було знято за допомогою колажів, якими ілюструється дадаїстська поезія, створена між 1916–1924 рр. (Шуман (ред.), 2002, с. 527–528).

Хоча в мистецтвознавчих розвідках та довідкових виданнях прізвище Г. Ріхтера можна зустріти в переліку імен представників різних авангардистських напрямів, ми переконані, що найяскравіше й найпоєднаніше в його творчості були втілені естетичні засади саме дадаїзму. Приклад, який ми навели в логіці становлення «дада» не є винятковим і це значно ускладнює адекватну реконструкцію його руху.

На нашу думку, задля об'єктивного відтворення історії становлення дадаїзму, доцільно звернутися до теоретичних ідей, які намагалися обґрунтувати та утвердити засновники цього напрямку. Варто наголосити, що кризовий стан, у якому знаходилася переважна більшість європейських країн на початку XX ст., примушував ідеологів авангардистського руху — незалежно від специфіки конкретного напрямку — визначитися із політико-ідеологічною позицією. У даному контексті особливе місце посідало ставлення до першої світової війни, яка, власне, і була основним «кризовим подразником».

Сьогодні загальновідомо, що італійські футуристи — на чолі з Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944) — займали з цього приводу вкрай агресивну позицію і, підтримуючи війну, називали її «найкращою гігієною світу», а руйнування, страждання, насильство та смерть атрибутовали як чинники, що стимулюють натхнення митця. На протигагу італійським футуристам (в інших країнах футуристи не сповідували, так званої, «агре-

сивно-наступальної» позиції — О.О.) майбутні ідеологи сюрреалізму — Андре Бретон (1896–1966), Філіпп Суло (1897–1990), Луї Арагон (1897–1982), до яких долучився і Гійом Аполлінер (1880–1918), були учасниками першої світової війни й рішуче виступали проти вирішення будь-яких протиріч військовим шляхом. Експресіоністи, серед яких були учасники війни, не займали одностайної позиції, що пізніше дасть дадаїстам підстави звинуватити їх у підтримці буржуазного ладу. Щодо абстракціоністів та супрематистів, у їхньому середовищі, значною мірою, переважав аполітизм.

У подібній розпорошеності політико-ідеологічних настроїв дадаїсти були переконаними противниками війни, засуджували агресію та насильство, достатньо відверто демонструючи свою позицію з цього приводу. Вони всіляко уникали призову до армії, влаштовували антивоєнні мітинги, друкували маніфести, де викривали антигуманістичну сутність війни. За цього, серед представників цього напрямку були як комуністи, так і анархісти, котрі вивчали праці Михайла Бакуніна (1814–1876) та підтримували зв'язок з Петром Кропоткіним (1842–1921) — засновником філософії анархізму, котрий, емігрувавши з Росії, жив у Швейцарії. За цього коливання «комуністи — анархісти» жодним чином не впливали на свідому антивоєнну та антибуржуазну спрямованість життєво-творчої позиції дадаїстів.

Якщо політико-ідеологічна платформа «дада» була чіткою й однозначною, їхні естетико-художні орієнтири варто визначити як творчо-пошукові, оскільки чимало заявлених позицій остаточно не відпрацьовані, авторські тези — цікаві самі по собі — не систематизовані, а деякі твердження відверто штучні й, насамперед, виконували функції епагажу чи провокації. Тим не менш, вони, вочевидь, заслуговують на увагу, оскільки, з одного боку, доволі успішно виконали роль підґрунтя у становленні дадаїзму, а з другого — мали певний відбиток у розвитку низки інших напрямів, важливих для авангардистського руху в цілому.

Водночас, не дивлячись на відсутність системності в естетико-художніх орієнтирах дадаїстів, на розпорошеність в окремих статтях та маніфестах їхніх ідей, вихідним положенням варто вважати тези щодо ставлення мистецтва «дада» до «дійсності», яка протягом кількох десятиліть на межі XIX–XX ст., на думку представників цього на-

пряму, спотворювалася поетами та живописцями. Отже, «дада» пропонує власне бачення «дійсності», де можуть перетнутися різні її аспекти, а саме: соціальні та художні.

Більш-менш чітке уявлення щодо соціальної суті «дійсності» дають досить розлогі розміркування Рауля Хаусмана (1886–1971) — відомого берлінського дадаїста, котрий брав активну участь у виданні таких «дада — журналів» як «Штурм» (1912), «Акцион» (1916), «Дер Дада» (1919) та був одним із засновників «Клубу Дада» (1918). Стосовно соціального стану «звичайної» людини Р. Хаусман іронічно зазначав:

Той, хто нічим не володіє, хто позбавлений бодай якогось людського почуття, у кого практично нічого немає — навіть роботи, хто обливається потом, хто стосовно «культурного ґрунту» почуває себе настільки пригніченим, що не наважується навіть іти вперед ... до людського життя...», може опертися лише на дві сили: «соціалізм», який *знає*, та «демократію» — «монету, якою розплачуються ті, хто щось *мають*» (Шуман (ред.), 2002, с. 274).

Розмірковуючи про соціальний потенціал суспільства, дадаїсти, вочевидь, знаходилися у просторі ілюзорної мрії — знайти шляхи задля об'єднання тих, хто «знає», з тими, хто «має».

«Художній» аспект «дійсності», сформульований дадаїстами, виявився більш прагматичним, оскільки він спирався на принцип «матеріалізації», запропонований Жоржем Гросом (1893–1959), котрий належав до берлінського «дада». Як художник він працює у дадаїстських видавництвах, експонує свої твори, що поступово набувають політичного звучання, на виставках у Парижі, Венеції, Чикаго, а з 1933 року емігрує до США.

Принцип «матеріалізації» мав переконати митців, що в умовах «дада» змінюється як творчий процес, так і суть їхньої професії: «на місце творця прийшов «монтер», котрий використовує в роботі не полотно та фарби, а фотографії з газет та журналів» (Шуман (ред.), 2002, с. 7). У творчий ужиток поступово входять поняття «колаж» та «монтаж», художня ж критика підтримує тих митців, котрі «роблять», а не «створюють» мистецькі твори.

Означені нами тези — як показав час — мали своє продовження у спробах дадаїстів зайняти

більш-менш чітку позицію стосовно історії мистецтва, її конкретних періодів та присутності естетичного чинника в процесі визначення цінності мистецьких творів. Необхідність дати відповідь на низку теоретичних питань, що природно постали перед ідеологами дадаїзму на етапі становлення цього напрямку, яскраво показала розпорошеність їхніх авторських позицій. Задля цього достатньо порівняти погляди Вальтера Зернера та Гуго Балля.

Мистецтвознавець В. Зернер (1889 — зник у 1942) деякий час співпрацював з цюрихським «дада» та протягом року видав 8 номерів журналу «Сиріус», що переважно спеціалізувався на висвітленні літературно-мистецької проблематики. Саме на його шпальтах науковець оприлюднив ґрунтовну статтю «Культура» (№ 1, 1916), де спробував окреслити роль і значення мистецтва в логіці розвитку конкретних історико-культурних періодів. Унаслідок проведеного аналізу, В. Зернером була виявлена можливість, так би мовити, «відокремленого» існування художньої діяльності в умовах гострих соціально-політичних протиріч. Автор статті «Культура» акцентував увагу на таких фактах: виокремлював добу Quattrocento, що «завдяки живопису та античності завдяки пластиці вважаються більш культурними епохами порівняно з іншими століттями, хоча Мікеланжело творив за часів злочинців-пап, а Фідій — коли народ страчував Сократа» (Шуман (ред.), 2002, с. 88).

На нашу думку, цілком слушні як у професійному, так і морально-етичному аспектах, приклади В. Зернера потребують певної корекції, адже позиція «відокремленості» стосується не стільки мистецтва, скільки конкретних митців, психологія котрих — подекуди — поціновує факт творчості вище подій, свідками яких вони є.

Окрім питань, пов'язаних з історико-культурним рухом мистецтва, В. Зернер намагався збагнути суть «культури», структурним елементом якої воно (мистецтво — О.О.) і є. На відміну від маніфестів та суто описових «пасажів», що ними — зазвичай — «дада» представляла власні теоретичні ідеї, цюрихський дадаїст спирався на вимоги формальної логіки й досить переконливо окреслює специфіку «слів», «термінів» та «понять»:

Якщо слово супроводжується паралізуючим почуттям невпевненості, то поняття ще не сформоване, воно десь на шляху. Коли ж по-

няття нарешті досягає своєї мети, повної свідомості, часто-густо виявляється, що воно розминулося зі своїм словом (Шуман (ред.), 2002, с. 87).

Аналіз, котрий після перших абзаців статті здійснює В. Зернер, призводить його до поєднання слів «культура та війна — слово та діло» (Шуман (ред.), 2002, с. 90). Як і переважна більшість дадаїстів-літераторів він і вірить, і довіряє «слову» — носію вищої значущості, розуміючи, водночас, що воно не здатне реалізувати власні приховані можливості.

Висуваючи тезу «культура — це мораль», В. Зернер фіксує шокуючий стан речей:

...у німецькій мові для поняття, яке означає найвищу цінність, не існує свого власного слова; у всьому, що має бути його вираженням, криються побочні поняття, які ведуть нас туди, де моральність представляє собою об'єднання, спілку або слівце з юридичного жаргону; ведуть на вуличні перехрестя, де мораль — це крик страху тих, хто найближче стоїть до початкового поняття цього глумливого слова (Шуман (ред.), 2001, с. 88).

Варто зауважити, що дещо специфічний висновок В. Зернера спричинив вилучення зі словникового запасу швейцарських та німецьких дадаїстів поняття «цінність», оскільки воно, на їхню думку, є недоречним у логіці розвитку нового мистецтва. Водночас, дадаїсти виявляють особливу зацікавленість до «слова» та «словотворення», уважаючи — за цього — правомочність футуристичних експериментів зі «симультанними віршами». «Секрет» таких віршів полягав, по-перше, у читанні їх уголос, а по-друге, публіку знайомили з поезією «дада» одразу кілька поетів, голоси котрих були здатні «позаглушувати» міське звукове тло. Процес урбанізації навколишнього середовища, позитивно сприйнятий футуристами, стимулював і художні експерименти «дада»: від поезії до книжкової графіки, що протягом 20-х рр. минулого століття змінилася докорінно.

Наголошуючи на розпорошеності теоретичних ідей, які висувалися в період становлення дадаїзму, видається доцільним зіставити позицію В. Зернера із науковими розвідками Гуго Балля (1886–1927) — цюріхсько-берлінського дадаїста, котрий мав, хоча й строкату, але доволі широку освіту: вивчав у Мюнхенському та Гейдельберг-

ському університетах германістику, історію та філософію, працював над дисертацією «Ніцше в Базелі». Однак інтерес до теорії був «зруйнований», коли Балль захопився режисурою і вступив до Берлінської театральної школи (майстерня Пауля Легбанда). Приблизно від 1912 р. він, з одного боку, активно публікує власні поетичні експерименти в берлінському журналі «Акціон», а з другого — випробовує себе як театрознавця, друкуючи перші теоретичні роботи.

З 1916 р. Г. Балль переїжджає до Цюріха і зближується з дадаїстами, а з 5 лютого 1916 р. він «разом з Тцара, Янко, Арпом і Хеннінгс відкриває «Кабаре Вальтер» (Шуман (ред.), 2002, с. 519), що відіграло важливу роль у популяризації ідей «дада». Згідно з теоретичною позицією Г. Балля, дадаїзм мав вивчати досвід «примітивного» мистецтва й у модернізованому вигляді трансформувати його в культурний простір ХХ ст. Як зазначає К. Шуман, особливий наголос теоретик робив на «первісних ритуалах, завдяки яким можна досягнути справжні засади мистецтва» (Шуман (ред.), 2002, с. 8).

Окрім первісних художніх форм, Г. Балль захоплювався «масками», на використанні яких «побудований» східний театр. На відміну від В. Зернера, котрий намагався «вписати» дадаїзм у складний історико-культурний процес розвитку мистецтва, Г. Балля більше цікавив феномен несподіваності, навіть, гри, які визначають мистецтво як самостійну, специфічну форму, що протистоїть не стільки дійсності, як реальності.

На наше глибоке переконання, теоретичні шукання дадаїстів, а переважна більшість з них залишила після себе якщо не теоретичні статті, то — принаймні — нотатки чи щоденникові записи, поза сумнівом, потребують подальшого аналізу. Адже їхні наукові розвідки 20–30 рр. ХХ ст. вийшли за межі європейських країн і викликали значний інтерес у тих письменників та поетів, котрі від 1914 р. формували та розвивали «українську модель футуризму».

Варто зауважити, що формально-логічна структура «українська модель футуризму» приблизно від 2010 р. активно відпрацьовується у теоретичних розвідках С. Холодинської, котра наполягає на необхідності відокремлення досвіду українських футуристів від італійських та російських. Однею зі специфічних ознак саме «української моделі футуризму» є налагодження прямих зв'язків з

європейським дадаїзмом, які підтверджують кілька, поданих далі, прикладів:

1. «...у 1922 році футуристичний альманах «Семафор у майбутнє» представляє своїм читачам творчість ТрістанаТцара..., а «Червоний шлях» за 1933 рік друкує оповідання «Втікач», автором якого був..... письменник Філіпп Супо. Літературознавці Л. Лейтес та Л. Старинкевич друкують статті у періодичних виданнях, присвячені дадаїзму та сюрреалізму.

2. Гео Шкурупій, котрий займав помітне місце в ієрархії українських дадаїстів, підтримує «симультанну» поезію та експериментує з потенці-

лом її художньої форми, а у збірку «Жарина слів» (1925) додає вірш «Дада» (Холодинська, 2018, с. 248–252). Усе означене, може стати приводом для подальшого виявлення європейського контексту в українському культурному просторі перших трьох десятиліть ХХ ст.

Реконструюючи як історію становлення дадаїзму, так і специфіку його розвитку на початковому етапі, варто констатувати, що складність і суперечливість європейського авангардистського руху робить доцільним його подальше дослідження, виявляючи нові аспекти цього складного явища, яке ніколи не втрачатиме своєї актуальності.

Література:

- Шуман, К. (Отв. ред.). (2002). Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. С. К. Дмитриев (Пер. с нем.). Москва: Республика.
 Левчук, Л. Т. (1997). Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник. Київ: Либідь.
 Холодинська, С. М. (2018). Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К.

References:

- Shuman, K. (Ed.). (2002). *Dadaizm v Cjurihe, Berline, Gannovere i Kjol'ne: Teksty, illjustracii, dokumenty [Dadaismus in Zürich, Berlin, Hannover und Köln]*. Translated from German by S. K. Dmitriev. Moscow: Respublika. (in Russian)
 Levchuk, L. T. (1997). *Zakhidnoevropeiska estetyka XX stolittia: Navch. Posibnyk [Western European Aesthetics of the Twentieth Century [Text] teach. guide for students]*. Kyiv: Lybid. (in Ukrainian)
 Kholodynska, S. M. (2018). *Mykhail Semenکو: kulturotvorchi poshuky na terenakh ukrainskoho futurizmu: monohrafiia [Mikhail Semenکو: Culture-searching on the Territory of Ukrainian Futurism. Monograph]*. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. (in Ukrainian)

Онищенко Елена Игоревна

Дадаизм в динамике развития европейского авангардизма

Аннотация. В статье сконцентрировано внимание на истории развития и утверждения в европейском культурном пространстве дадаизма — влиятельного художественного направления, которое стояло у истоков авангарда. Используя хронологический подход, показана роль дадаизма в динамике первых экспериментов французского (фовизм) и итальянского (футуризм) авангардизма. Несмотря на отсутствие системности в эстетико-художественных ориен-

тирах дадаїстів, розпороженість в окремих статтях і маніфестах їх ідей, існуючим положенням слід вважати тези про поведінку відношення мистецтва «дада» до «дійсності», яка в процесі кількох десятиліть на рубежі XIX–XX вв., по думці представників цього напрямку, спотворилася поетами і живописцями. «Дада» пропонує своє бачення «дійсності», де можуть перетнутися різні її аспекти, а саме: соціальні і мистецькі.

Розглянуто самобутність як естетико-художественної, так і політико-ідеологічної орієнтації німецьких і швейцарських дадаїстів, а також акцентовано на ролі дадаїзму в становленні сюрреалізму. Відзначається, що теоретичні пошуки дадаїстів потребують подальшого аналізу, оскільки їхні наукові дослідження 20–30-х рр. XX в. вийшли за межі європейських країн і викликали значущий інтерес у письменників і поетів, які починаючи з 1914 р. формували і розвивали «українську модель футуризму».

Виділені і проаналізовані найбільш показові художньо-виразні засоби, які були «вироблені» в процесі дадаїстичних пошуків і утверджали оригінальну естетичну платформу цього напрямку в умовах 10–30-х років XX ст.

Ключові слова: авангардизм, дадаїзм, сюрреалізм, політико-ідеологічний фактор, естетика.

Olena Onishchenko

Dadaism in the Dynamics of the Development of European Avant-garde

Abstract. The article focuses on the history of development and the establishment on the European cultural territories of Dadaism. Based on the *chronological approach*, it shows the place of Dadaism in the dynamics of the first experiments of French (Fauvism) and Italian (Futurism) avant-garde. Despite the lack of consistency in the aesthetical and artistic orientations of the Dadaists, the scatteredness in individual articles and manifestos of their ideas, the starting points should be the theses on the relation of the "Dada" art and "reality", which at the turn of the 19th–20th centuries, was distorted by poets and painters. Dada offers its own vision of "reality", where various aspects of it can intersect, namely, social and artistic.

The article considers originality of both the aesthetic and artistic, and political and ideological orientation of German and Swiss Dadaists, as well as the role of Dadaism in the formation of surrealism. It states that the theoretical searches of the Dadaists need further analysis, since their scientific explorations of the 1920s–30s went beyond the borders of European countries and aroused considerable interest among those writers and poets who, starting 1914, formed and developed the "Ukrainian model of futurism".

The author analyzed the most indicative artistic and expressive means "worked out" in the process of Dadaistic searches and confirmed the original aesthetic platform of this direction during the 1910s–30s conditions.

Keywords: avant-gardism, Dadaism, surrealism, political-ideological factor, aesthetics.