

## КОЛЛАЖ В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX В.

**М. В. Волчков,**

*аспирант учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

**Аннотация.** В статье выявлены причины появления и стремительного распространения в начале XX в. коллажа как важнейшего художественного средства в репрезентации окружающей действительности. Коллаж положил начало становлению абстрактного искусства, пришедшего на смену теряющей актуальность традиционной живописи, и определил необходимый инструментарий, отвечающий тенденциям времени. Ключевой идеей основоположника коллажа П. Пикассо выступил принцип включения в произведение искусства элементов, вытесненных из их привычных значений, в иной, резко противоположный контекст, обуславливающий яркий контраст между обыденным применением предмета и его новым качеством, что реализуется в границах холста.

**Ключевые слова:** коллаж, кубизм, П. Пикассо, Ж. Брак, живопись.

## COLLAGE IN THE ART OF THE EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY

**M. Volchkov,**

*Postgraduate Student of the Educational Institution  
«The Belarusian State University of Culture and Arts»*

**Abstract.** The article reveals the reasons for the appearance and rapid spread of collage at the beginning of the 20<sup>th</sup> century as the most important means in the representation of the surrounding reality. Collage marked the beginning of the development of abstract art, which replaced traditional painting, and determined the necessary tools that meet the trends of the time. The key idea of the founder of collage, P. Picasso, was the principle of including elements in works of art that have been displaced from their usual meanings into a different, sharply opposite context. This context creates a striking contrast between the everyday use of the object and its new quality, which is realized within the boundaries of the canvas.

**Keywords:** collage, cubism, P. Picasso, G. Braque, painting.

Начиная с 1912 г. проблема репрезентации в живописи становится все более острой и актуальной. Репрезентативное искусство, под которым мы подразумеваем, в первую очередь, фигуративную живопись,

преобладавшую в западноевропейском пространстве со времен Ренессанса, стремительно теряет ведущие позиции, не обладая необходимым инструментарием для решения разнообразных художественных задач ряда молодых мастеров, стремившихся к отражению на холсте растущего чувства тревоги и беспокойства, которое начало охватывать Европу в годы, предшествовавшие Первой мировой войне. Фигуративная живопись, казалось, больше не обладала способностью к истинному самовыражению творца. Так, в 1912 г., незадолго до начала событий Первой мировой войны, два начинающих французских художника бросают вызов «серьезному» искусству, отходя от рамок сковывающей западноевропейскую живопись репрезентации в процессе создания произведений: Ж. Брак и П. Пикассо начинают наклеивать различные вещи, предметы повседневного быта на поверхность своих работ (заголовки газетных статей, корешки билетов, винные обертки и т. д.) с целью подвергнуть тотальному разрушению вековую концепцию того, что произведение искусства есть лишь иллюминатор, через который человек может увидеть и познать окружающую его реальность. Для Ж. Брака, П. Пикассо и многих других последовавших за ними коллажистов роль искусства заключается в том, чтобы воплотить на холсте саму жизнь, а не только документировать ее.

Безусловно, их начинания во многом были крайне провокационными, но, как отмечает Й. Шульте-Зассе, Ж. Брак и П. Пикассо делали это не для того, чтобы изолировать себя от окружающего мира, а с целью реинтегрировать свое искусство в условия современного мироздания [1]. Искусствовед К. Гринберг, назвавший коллаж самым кратким и прямым ключом к эстетике подлинно современного искусства и чьи настойчивые усилия по теоретизации коллажа сыграли ключевую роль в установлении его значимости в развитии искусства XX в., предположил, что как таковая живопись оказалась физически плоской в реалиях того времени [2]. Скромные в некотором отношении папье-колле Ж. Брака и П. Пикассо, или коллажи, как их позже стали называть, явились не столько выступлением против самого института «серьезного» искусства, сколько попыткой показать обыденные вещи сквозь призму совершенно иного видения. Появление и широкое использование коллажа проистекали из потребности в исследовании новых методов репрезентации в искусстве и всепроникающего беспокойства в обществе в виду нарастающей политической нестабильности в Европе, что меняет общую концепцию и понимание искусства, предоставив каждому индивиду важную и уникальную роль интерпретатора художественного текста. Субъективность зрителя делает его частью общей философии коллажа – краеугольного камня в бытии нового альтернативного искусства.

Идея папье-колле состояла в том, что различные предметы (обертка от табачной упаковки, элемент фарфоровой вазы и др.) могут вхо-

дять в композицию с целью придания ей эффекта подлинной реальности, которая в новых условиях конкурирует с окружающей действительностью. Никогда не использовавшийся буквально, перемещенный из своего привычного бытования в другое значение предмет вызывает у зрителя сильные ассоциации, связанные с полученным в прошлом опытом, и обращает его к интуитивному и бессознательному пониманию происходящего вокруг. К. Гринберг предполагает, что первые коллажи Ж. Брака и П. Пикассо изображают «трансформированную, почти абстрактную буквальность» [2, р. 126]. Потрясение, которое испытывает зритель при знакомстве с этими работами, проистекает из чувства озадаченности, вызванного реальностью разорванных букв и несочетаемых друг с другом предметов, разрушающих традиционный вид художественного полотна.

Если учесть, что все художественное искусство проистекает из фигуративного представления, то отсутствие в коллажных произведениях фигуративности как таковой является ключевым и тесно связано с принципами, ассоциирующимися с модернистским искусством и литературой. Именно восприятие абстрактности изображения вызвало эстетический кризис западноевропейских художников в начале XX в., который впоследствии позволил усомниться в фигуративной живописи, что, в свою очередь, позволило коллажу расцвести и стать первым универсальным техническим средством выражения нового мировоззрения и новой творческой идеологии, широко распространившейся в модернизме, кубизме, футуризме, дадаизме, сюрреализме, конструктивизме, абстрактном экспрессионизме и поп-арте.

Для продолжателей новаторского творчества Ж. Брака и П. Пикассо коллаж был важен не только своими практическими свойствами, но и концептуальной творческой свободой, можно сказать, вседозволенностью. Д. Кейн предполагает, что «коллаж – это одновременно и внешнее восприятие мира, и внутренний выбор, который делает человек, чтобы определить и сформировать свое отношение к этому миру» [4, р. 12]. Коллаж позволил художникам представлять вещи совершенно по-другому, в некотором смысле обманчиво, дав возможность говорить на любые острые, провокационные темы, не прибегая к явному упоминанию каких-либо фактов и сведений. По мнению Й. Шульте-Зассе, он явился ключом к пониманию наиболее важных и радикальных событий авангарда, а Б. Тейлор утверждает, что коллаж позволил увидеть, что где-то в пропасти между ярким оптимизмом существующего мира и его деградировавшими нормативами существует множество неразрешенных внутренних переживаний современности [1, р. 97].

Коллажный прием присутствует в работах румынского поэта-авангардиста Т. Тцара и американского писателя У. Берроуза, фотомонтажах австрийского художника Р. Хаусмана, трехмерных композициях американского автора Р. Раушенберга и др. как отражение значимых обще-

ственно-политических событий XX в., процесса разрушения и деконструкции традиционного мировосприятия и миропонимания, в то же время он представляет возможность диалога и синтеза разнородных элементов и приобретает более сложное семантическое значение.

Фрагменты газетных полос, рекламные объявления, билетные карточки, магазинные вывески начинают активно появляться в работах художников, которые ранее зарекомендовали себя как традиционные живописцы. Д.-Г. Канвейлер отмечает, что «лирическая живопись открыла новый мир красоты, дремлющий и остающийся незамеченным до начала XX в. в витринах магазинов, настенных плакатах и т. д., играющих немаловажную роль в отражении визуальных впечатлений человека» [3, р. 12]. В картине «Блюдо с фруктами и стакан» (1912) Ж. Брака впервые используются элементы типографики, в то время как в композиции «Натюрморт с обивкой стула» (1912) П. Пикассо был приклеен кусок клеенки, слово «JOU» и веревка, символизирующая край сиденья стула. Коллаж заставляет зрителя усомниться в том, следует ли рассматривать картину в традиционной манере вертикально или «читать» ее горизонтально, как если бы она содержала систему знаков и синтаксических связей, характерную для книги. Несколько ранних коллажей Х. Гриси, в т. ч. «Умывальник» (1912), «Часы» (1912) и «Розы» (1914), также демонстрируют смещение в сторону направления, которое позднее стало известно как синтетический кубизм, в котором коллаж возник как реакция на происходящие международные политические и социальные потрясения, стремительный научный прогресс, военные конфликты на Балканском полуострове и начало Первой мировой войны, яркий антисемитизм и гомофобию в Европе, заставившие огромное количество писателей и художников-авангардистов переехать в Америку.

Идея П. Пикассо о важности включения в произведение искусства элемента, вытесненного из его привычного значения в иной, резко противоположный контекст, заключается в вере художника в то, что коллаж обладал силой шокировать сознание человека ярким контрастом между обыденным применением предмета и его новым качеством, что реализуется в границах холста. Фрагмент газетного издания «LA BATAILLE S'EST ENGAGÉE» в сочетании со словами «LE JOU», использованные П. Пикассо в коллаже «Гитара, ноты и бокал» (1912), являются красноречивой отсылкой к неминуемому началу Первой мировой войны, заявлением автора о том, что для кого-то это всего лишь игра, и, возможно, объявлением художественной, авангардной «войны» современникам мастера. Таким образом, кубистический коллаж сыграл ключевую роль не только в провозглашении важности лингвистического знака в изобразительной среде, но и в том, что впоследствии потенциал репрезентативности самого знака был поставлен под сомнение. Как объяснял Ж. Брак, в момент разрушения изображаемого

предмета с целью его интегрирования в художественное пространство буквы, находящиеся вне пространственной конструкции, начинали обозначать формы, устойчивые к любому виду деформации ввиду их двухмерной плоскостности. Отдельные буквенные элементы, впервые появившись в кубистическом искусстве, выступили, как утверждал Ж. Брак, дополнительным аспектом индивидуальности картин, инспирируя как у художника, так и у зрителя понимание языка как еще одного измерения в произведении искусства. Этот подход, в частности, обусловил интерес дадаистов и сюрреалистов к практике коллажирования, а впоследствии сделал коллаж доступным и привлекательным для использования в литературе, музыке, кино и пластическом искусстве. Ж. Брак также понял, что использование наклеенных листов бумаги позволит отделить цвет от формы и, таким образом, даст возможность обоим элементам проявиться отдельно друг от друга – идея, которая позднее будет иметь огромную значимость для литературного, или вербального, коллажа.

Таким образом, перемещаясь в сферу «серьезного» искусства, коллаж становится решением в кризисе репрезентации окружающей действительности, а первые кубистические коллажи бросают вызов теряющему ведущие позиции традиционному искусству.

1. *Bürger, P. Theory of the Avant-Garde / P. Bürger ; trans. by M. Shaw. – Manchester : Manchester University Press, 1984. – 135 p.*

2. *Greenberg, C. Art and Culture: Critical Essays / C. Greenberg. – Boston : Beacon Press, 1961. – 278 p.*

3. *Kahnweiler, D.-H. The Rise of Cubism / D.-H. Kahnweiler ; trans. by H. Aronson. – New York : Wittenborn, Schulz, 1949. – 35 p.*

4. *Kane, D. What is Poetry: Conversations with the American Avant-Garde / D. Kane. – New York : Teachers & Writers Collaborative, 2003. – 200 p.*