

УДК 008

Идеи дадаизма в советском неофициальном искусстве 1960-х–1970-х гг.: культурная рецепция

Кудозов Артём Темирланович

Магистр культурологии,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Российская Федерация, Москва, Миусская площадь, 6;
e-mail: a.kudozov@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается влияние искусства авангарда на представителей советского неофициального искусства на примере важнейшей фигуры концептуализма и нонконформизма Владимира Янкилевского и немецкого художника дадаиста, автора собственной его ветви (мерц-искусства) Курта Швиттерса. В качестве источников автор статьи использует манифесты и программные статьи этих художников и проводит сравнительный анализ их художественных концепций. Целью становится выявить, насколько существенно идейно связаны авангард и нонконформизм 1960-х гг. преимущественно не только с точки зрения визуальных решений, но художественных концепций и их смысловой наполненности. В результате, автор делает ряд наблюдений в отношении обоих художников. Во-первых, Швиттерса и Янкилевского объединяет общий нонконформизм, несогласие с установленным порядком вещей. При этом ни один из художников не призывает к свержению этого порядка, но предлагают альтернативу, которую желают видеть признанной наравне с этим порядком. Во-вторых, в рассматриваемом творчестве ярка мотивация художественной деятельности, стремление к выразительности. Прежняя культура с её канонами оказалась формальной, альтернатива же, предлагаемая Янкилевским советскому искусству, а Швиттерсом - академизму - это другое искусство, в которое заложено человеческое переживание. Третья идейная линия, связывающая концепции двух художников - это обозначение миссии произведения искусства, как создания особой среды. Янкилевский называет это пластикой произведения, её элементы образуют среду, в которой происходит уравнивание элементов и разрешение конфликтов. Швиттерс точно так же, собирая свои произведения, стремился к тому, чтобы создать в них уравновешенную среду, в которой решаются конфликты как между материалами. Таким образом, оба художника, в разное время и в разных исторических и социокультурных контекстах, концептуально очень схоже видели миссию произведения искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Кудозов А.Т. Идеи дадаизма в советском неофициальном искусстве 1960-х–1970-х гг.: культурная рецепция // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 6А. С. 63-71.

Ключевые слова

Рецепция авангарда, советское неофициальное искусство 1960-х - 1970-х гг., дадаизм и мерц-искусство.

Введение

Х. Рихтер в своей книге “Дада. Искусство и антиискусство” несколько не преувеличивает, когда говорит о вкладе дадаистов в мировую художественную культуру XX века. Дадаисты своими экспериментами открыли новые поля для поиска художественных средств для воплощения переживаний, проблем, к которым может обращаться художник, какую роль он может исполнять, равно как и области, в которых он ведёт поиск своей художественной идентичности, или как метко назвал это искусствовед О. Кривцун “Я художника” [Кривцун, 2000, С. 21].

Этот аспект стал сквозной темой недавнего исследования бельгийского искусствоведа и куратора Т. Де Дюва [Де Дюв, 2016, С. 93]. Его позиция в том, что художники, которых он рассматривает (Бойс, Кляйн, Уорхол, Дюшан) являются качественно новыми в том плане, что они не мыслят своё творчество в категориях художественного и эстетического, но в категориях экономического и политического, что, по мнению автора, является прямым следствием модернизма и авангарда. М. Дюшан, и его реди- мейды, таким образом, уподобляются “непроизводительному” работнику, то есть, он выполняет определенную услугу, но при этом не использует собственные материалы. Самый знаменитый реди- мейд М. Дюшана - “Фонтан” - это оказанная услуга- художник сделал произведение искусства, но при этом не затратил своих ресурсов. Но вместе с этим, как пишет Т. Де Дюв, он сэкономил чужие ресурсы, так как не сделал новый писсуар, а использовал уже произведенный, вложил в него новый смысл, сохранив тем самым уникальность своего стиля.

Эрнст Гомбрих отмечает, что тенденция к нонконформизму по отношению к установленному стандарту и к общепринятому представлению об искусстве, его жанрам и формам, появилось в середине XIX века. Более того, художники стремились к тому, чтобы их работы воплощали именно их представление об искусстве, а не официальное: “Люди, проявлявшие интерес к искусству, теперь посещали выставки и мастерские не для того, чтобы просто насладиться мастерством художника. Они хотели, чтобы искусство позволило войти в круг людей, чье творчество являло собой пример неподдельной искренности, с художниками, которые, не довольствуясь чужими открытиями, не сделали бы ни единого мазка кистью, не спросив себя прежде, отвечает ли этот мазок их представлениям об искусстве” [Гомбрих, 2021, С. 503]. Авангард же сделал еще более решительный шаг- заявил об этом праве художника, выступая наравне либо вовсе стремясь разрушить официально конституированный стандарт искусства.

Таким образом, Марсель Дюшан создал расширенное художественное поле, изучать которое продолжили Уорхол, Бойс и Кляйн. Художник становится участником рыночных отношений с аудиторией, будь то критики или зрители, товаром же становится индивидуальность, смысл, послание, так или иначе вызывающее интерес или волнение обеих сторон. Та же чисто авангардистская логика может быть экстраполирована на концептуализм.

Б. Гройс в беседе с Художественным журналом в 2008 году назвал концептуализм “последним авангардным течением” и в этом есть доля истины, ведь художники продолжают заданную авангардными течениями, особенно дадаизмом, траектории рефлексировать средства выражения, отношения визуального и литературного, того что понимается под искусством и в какую область художник направляет свои поиски. Гройс также говорит, что Московский концептуализм ближе к соц- арту, так как основной целью художников было “выявить концептуальную структуру советской культуры, то есть выявить идеологический код, который

регулировал в то время производство, распределение и потребление искусства”[Гройс, www].

В этом проявляется наследие дада, ведь дадаисты, по крайней мере немецкие, и их основные художественные центры- Берлин, Ганновер и Кёльн, уже не мыслили себя деятелями искусства в традиционном смысле. Подобный статус воспринимался ими как пережиток прежней культуры. Их деятельность вышла из поля искусства, в традиционном представлении, в поле политического, социального и экономического. И в этих полях они существовали, как художники. Берлинские дадаисты, во главе с Рихардом Хюльзенбеком и Раулем Хаусманом видели дада, как политическое движение, которое должно было разрушить культуру прежнего времени, называемую ими “буржуазной”, её идеалы и стандарты. Кёльнские дадаисты, пусть и не мыслили себя своего рода политической партией в отличие от своих берлинских коллег, продолжали смысловую линию о том, что дада это средство, с помощью которого художник может подвергнуть сомнению прежние авторитеты и тем самым освободить себя и свои творческие устремления.

Это верно и в отношении нонконформизма- художниками этого направления был выбран объект изучения, если не критики- идеологический код советской культуры. Однако, различие с берлинским дада в том, что нонконформизм не столько стремился к разрушению, сколько к плюрализму, выражению альтернативной точки зрения, по отношению к главенствующему дискурсу.

В этом плане особенно интересен ганноверский дадаизм(мерц- искусство), движение одного человека- Курта Швиттерса. Он был одинаково критически настроен к прежней “буржуазной” культуре, равно как и к воинствующему берлинскому дадаизму и пролеткульту. Следуя заветам цюрихского дада, Швиттерс занимался преобразованием пластики произведения искусства, включая в свой творческий процесс любой предмет из повседневной жизни тем самым меняя его смысл. Так произошла трансформация статуса художника, как субъекта- он преобразуется в собирателя, а также организатора пространства и смысловой нагрузки своего произведения. Это качественное изменение также становится ключевым в концепции важнейшей фигуры советского нонконформизма- Владимира Янкилевского. В его понимании, художник, не ограниченный установленными рамками того, что можно считать искусством, смотрит на мир вокруг, на повседневную жизнь и применяя свой творческий метод, преобразует его в своём произведении искусства. Категоризация и концептуальные истоки творчества Янкилевского тема дискуссионная. Как известно, есть версии, что его визуальные произведения искусства сюрреалистичны и имеют корни в творчестве таких художников, как Рене Магритт и Макс Эрнст, сам Янкилевский отрицал такую классификацию своего творчества [Эпштейн, www].

Конечно, мысль о том, что идеи авангардных художественных течений начала XX века оказали влияние на последующие и были применены художниками второй половины века, не нова. Однако для нас интересно насколько глубоко уходят эти корни и связи. Чтобы достигнуть этой цели, недостаточно просто смотреть на визуальные произведения искусства художников дадаистов и нонконформистов 1960- х гг., и устанавливать признаки визуального подобия. Такой подход даст мало, вдобавок есть риск ложных интерпретаций. В этом случае обращение к письменным источникам - манифестам, статьям, заявлениям - кажется более продуктивной.

Основная часть

Любая художественная идея и концепция проходит стадию письменной теоретизации и манифестации прежде чем получает своё визуальное воплощение. Языком манифестов говорят

все авангардные движения, дадаизм и нонконформизм - не исключения. Швиттерс и Янкилевский восстают против устоявшейся культуры, её идеологии, канонов и стандартов. Они оба суть нонконформисты, которые разделены во времени, но идейно соединены. Они предлагают нечто новое, что радикально отличается от прежнего. Так манифест становится медиумом, через который художники обосновывают свои концепции и конституируют своё право на альтернативное видение и, как следствие, искусство.

Поэтому в этой статье я хотел бы проанализировать и сравнить два манифеста, двух разных художников, живших в разное время, разных странах и культурных контекстах, но дававших рефлексию пути искусства и статусу художника. Преобразование художника, как субъекта, и искусства, как способа познания мира, это идейная цепь, которая связывает Янкилевского с наследием дадаизма, по крайней мере его ганноверской версии, мерц- искусства. Безусловно, это не означает, что Янкилевский - дадаист, но говорит о том, насколько эти темы волновали художников разных эпох и насколько глубоко укорененными оказались идеи авангардных движений, в том числе дадаизма и мерц- искусства, для советских художников нонконформистов. Первым источником выступит манифестационная статья Курта Швиттерса "Мерц- живопись"(начало 1920-х гг.) [Шуман, 2002, С. 365], вторым- статья Владимира Янкилевского "Искусство - человеческое переживание мира"(1960 г.) [Янкилевский, www].

Сравнительный анализ программных текстов В. Янкилевского и К. Швиттерса

Статья Владимира Янкилевского состоит из десяти тезисов, в которых художник сначала вводит ключевые понятия и суждения важные для его концепции, а потом раскрывает её суть. Первые пять тезисов важны с точки зрения того, что, по мнению Янкилевского, становится предпосылкой творчества и искусства вообще. Главенствующая роль в этом процессе принадлежит взаимодействию человека и среды, так как взаимодействие означает жизнь, исключение же из него - смерть. Интересно, что Янкилевский причисляет совершенство и законченность к исключению из взаимодействия и, следовательно, смерти, ведь движение это основа бесконечности. Смысл же движения - восстановление утраченного равновесия, отсюда и смысл универсума и искусства - создание среды, в которой это станет возможно, которая соединила бы противоположности и уравнивала бы их. В четвертом тезисе Янкилевский вводит элемент интермедиальности, говоря о трезвучии, как об идеальной пластическом образе произведения искусства. Трезвучие, казалось бы, музыкальный термин, воплощается художником в визуальном произведении искусства через пластику - конфликт, две крайние точки пересекаются посередине в среде, которая соединяет и уравнивает их.

В качестве примера, который бы проиллюстрировал этот ключевой для Янкилевского принцип, можно привести его "Триптих номер 5. Адам и Ева" 1965 года. Сам художник пишет в пятом тезисе, что конфликт мужчины и женщины - это основная драма человечества: два разных существа, два разных мировоззрения, разные тенденции "гуманизм и дегуманизм"(пункт 5) соединяются в созданной среде, которая уравнивает их. Таким образом, художник, как субъект, занимается анализом, он познаёт мир, препарировывает его.

Используя искусство, объекты и материалы, из которых состоят произведения искусства как орудие, художник устанавливает взаимоотношение между собой и миром, переживает его. Об этом Янкилевский пишет в пунктах 6 и 7, а также конституирует право художника на то, что он, занимаясь исследованием, имеет право на то, чтобы подвергать сомнению и вступать в конфликт с тем, что принято считать "нормальным". Художник имеет полное право выходить

за традиционно установленный круг проблем, подвластных ему, ведь у него есть оптика, или как это называет Янкилевский “специфика обработки информации”[Янкилевский, www]. Содержание произведения искусства, заложенное в него переживание, организованное в пластику произведения, играет главную роль.

Пространство произведения напрямую влияет на провоцируемое им переживание. Оно должно быть уравновешенным. То есть пластика произведения состоит из конфликтов (цветов или больших систем), которые разрешаются, тем самым составляя произведение искусства. Точно так же разрешается конфликт между двумя уровнями произведения живописи - пластического закона и литературного сюжета. Взятые по отдельности, они слишком разные, первый через пластику представляет чисто эстетику, второй же представляет идеологию. Но если они уравновешены в своём взаимодействии, если пластика оформлена в систему языка и наоборот, то вместе они образуют среду, что для автора и есть произведение живописи.

Курт Швиттерс предлагает мерц- искусство, то есть искусство инклюзивное, равно оценивающее все материалы, использованные при создании произведения и потому уравновешенное. При этом Швиттерс словом “мерц” обозначает подход, идеологию, а включением в произведение живописи расширенного круга материалов - техническую часть, пластику (опять же, литературный и технический слой).

Так же, как и Янкилевский, Швиттерс использует два слоя для своих произведений-пластический и литературный, про которые нельзя сказать, что один доминирует над другим. Например, мерц- картина Швиттерса “Конструкция для благородных женщин” - это абстрактная композиция, которая помимо плоскостей чистого цвета и окрашенных деревянных вставок также состоит из колес детской коляски, спиц, кухонных приборов и женского портрета. Название мерц- картины и она сама оформлены в единую систему - сама картина без названия воспринимается, как абстрактная композиция, а название без картины не имеет смысла, однако когда они дополняют друг друга получается высказывание, некоторое переживание, которое своим, поначалу казалось бы, противоречием провоцирует зрителя на размышление, поиск послания. Эта идея единой системы, среды, или “пластической организации картины”, как это называет Янкилевский, также является общей для мерц и советского нонконформизма.

Для Швиттерса важным становится не просто сделать произведение из, например, колеса детской коляски или ваты, но и внутри произведения наделить их новым смыслом, оформить их в пластику произведения, или как это называет сам художник, “деформализовать”.

Деформализация в мерц- искусстве это такое же прощупывание идеологического строя, как и впоследствии использование нетипичных форм и материалов, а также провокационных тем у советских нонконформистов. Мерц- искусство Швиттерса, будучи идейно связано с цюрихским дадаизмом и конструктивизмом (на протяжении многих лет Швиттерс имел дружеские отношения с Эль Лисицким), подвергает сомнению сложившиеся в искусстве каноны. Как дадаист, Швиттерс не отрицает связь с прежней культурой и ищет новые средства выразительности и инструментарий для создания произведений искусства, в которых в дополнение к привычному инструментарию художника при создании живописи, например, кисти и краскам, на равном уровне пришло бы и нечто новое. Как конструктивист же, он рассчитывает равновесие своих работ, периодически превращая картину в ассамбляж, двумерное в трёхмерное. Таким образом, получается произведение искусства, в котором право голоса получают не только традиционные средства, но и новые материалы, которые заимствуются художником из повседневности и получают новое значение, оказываясь при этом в равных положениях. Мерц- живопись выступает средой, которая создает условия для этого. Как пишет Швиттерс, в мерц искусстве “проволочная сетка, новый слой краски или

промасленная бутербродная бумага становятся лазурью, вата- мягкостью”[Шуман, 2002, С. 365]. Произведение мерц стремится быть зрительно воспринимаемым, минуя интуитивную стадию, чтобы чувственное проникновение в него зрителем, его сопереживание было легче.

Точно так же, как для Янкилевского, законченность произведения равносильно прекращению жизни, точно так же и для Швиттерса окончание работы или остановка в развитии невозможны. Это проявляется не только в циклах работ, в которых он обращается к определенным темам, но и в том, что он продолжал дополнять свои, казалось бы, завершённые работы. Например, “Швиттерс- колонны”, которые художник дополнял на протяжении нескольких лет день ото дня. В них он включал, помимо повседневных объектов, но в том числе и личные вещи своих друзей- художников, например, локон волос Х. Рихтера, карандаш М. ван дер Роз, сигаретный окурок Э. Лисицкого, помещая эти предметы в специально сделанные “троты”[Рихтер, 2018, С. 204]. Так эти колонны мерц- скульптурным воплощением переживаний Швиттерса. В этой форме также проявляется такая важная для него идейная установка, как уравнивание - помимо того, что внутри себя колонны состояли из маленьких композиций и мерц- картин, они росли на метры вверх, не падая при этом. Такое слияние стилей и переход от плоского к объемному, говорит о влиянии на Швиттерса идей конструктивизма, которые он перенял от своего друга и коллеги Э. Лисицкого.

Примечательно, что Швиттерс и Янкилевский в своих манифестах не говорят о свержении прежней культуры и её канонов, но говорят о том, что искусство не имеет границ, в том числе и с точки зрения техники и инструментов. Художник имеет право наравне с признанным искусством, с установленным стандартом, проводить свои поиски, даже если возникает конфликт. Янкилевский говорит, что “Искусство выражает отношение к жизни, оно должно быть выразительным. Создание эталона красоты искусственна и формальна и приводит к деградации и дедраматизации” [Янкилевский, www], Швиттерс пишет: “Мерц- живопись стремится к непосредственной выразительности через сокращение пути от интуиции к материализации самого произведения искусства... Многие этого не захотят. Они будут принимать мои новые работы так, как всегда встречали появление нового: с негодованием и сарказмом”[Шуман, 2002, С. 365]. Таким образом, у художника есть оптика (“специфика обработки информации”), через которую он смотрит на мир, есть методы, с помощью которых он материализует произведение искусства, но самым главным становится выразительность произведения.

Таким образом, именно это становится для обоих художников фундаментальным программным компонентом, который они продвигают и желают, чтобы он признавался наравне с тем, что считается эталоном, либо было таковым установлено. Тут мы возвращаемся к мысли Э. Гомбриха, которую я приводил в начале статьи: выразительность это про искренность и уникальность представления об искусстве в первую очередь, и только потом это вопрос материализации. Если искусство это переживание человеком мира, то оно должно быть искренним, переживание должно быть заложено. Именно это гарантирует, что уникальность стиля и замысла, идеологических установок художника будут реализованы в произведении искусства. Невыразительность это неискренность, в ней только форма, нет переживания. Янкилевский говорит о том, что идея стандарта или эталона формальна и ограничительна, она не про искусство (в его представлении), искусство это переживание мира и создание среды для разрешения конфликта. То же самое, но в 1920-е, заявляет Швиттерс, выступая за мерц, как выразительное искусство, которое “деформализует” объекты и становится средой, которая уравнивает в правах официальное и неофициальное искусство. Оба художника таким образом преобразовали практики, существовавшие в искусстве своего времени, тем самым чисто

политически выступив за плюрализм художественных ценностей.

Тут выделяется очень важная идейная линия, которая объединяет художников-героев этой статьи, как и художников-новаторов, не согласных с эстетическим эталоном и официальным искусством вообще. Владимир Янкилевский и Курт Швиттерс оба суть нонконформисты, каждый из них в своё время выступил против канона, стандарта в искусстве и их гегемонии. Оба предложили своё видение искусства, настоящего, выразительного, неформального, но при этом соблюдая плюрализм. Несмотря на то, что Янкилевский считается духовным лидером московского неофициального искусства, его идеи не типичны и не характерны для этой группы, в них есть уникальность автора, точно так же и мерц Швиттерса не вписывается общедардаистскую концепцию (собственно, поэтому оно названо им мерц или мерц-дада, а не дадаизм). Поэтому обоих художников нельзя отнести к группам или направлениям, или говорить об их “партийности”. Более того, они и сами себя к такого рода отношениям не приписывали - это бы противоречило их идее плюралистичности. Это ключевая идея ещё и в том плане, что ни Янкилевский, ни Швиттерс, не призывают к уничтожению официального искусства, но выступают за право голоса для другого искусства, альтернативного видения. Именно поэтому они именно нонконформисты, а не революционеры.

Нонконформность также проявляется в том, как художник, как субъект, работает над своим произведением, что он в него включает. Стандартные или традиционные инструменты для создания произведения искусства, не говоря уже о его форме, темах, которые в нём затрагиваются всё это вместе суть порядок вещей или, как сказал бы Б. Латур, установленные отношения между объектами и акторами. Художник нонконформист, говорим ли мы о Курте Швиттерсе и его мерц-искусстве или же о Владимире Янкилевском, предпринимает попытку эти отношения регулировать. Янкилевский пишет в восьмом пункте своего манифеста, что там где, например, проблему пространства принято решать математически, художник решит, создав его образ. Точно так же Швиттерс пишет о том, что там где принято видеть, например, вату и бутербродную бумагу, художник видит мягкость и лазурь. Художник в концепциях обоих авторов предлагает альтернативное видение, другие отношения между объектами, он меняет установленный смысл, закреплённый за проблемой, темой или повседневным объектом. Янкилевский пишет об оптике, “специфике обработки информации”, Швиттерс называет то же самое “деформализацией”. Оформляя объекты в пластику произведения, художник тем самым совершает чисто семиотический акт переозначивания, тем самым предлагая альтернативу доминирующему порядку вещей.

Заключение

Итак, суммируя, мы можем выделить несколько идейных корней, которые связывают авангард и советское неофициальное искусство, мерц-искусство Курта Швиттерса и искусство Владимира Янкилевского. Как мы подчеркнули, нонконформизмом можно было бы обозначить искусство того и другого художника, так как для них обоих характерно несогласие с установленным порядком вещей. При этом ни Янкилевский ни Швиттерс не пишут о том, что этот порядок должен быть свергнут, оба предлагают альтернативу, другой порядок, который желают видеть признанным наравне с уже установленным.

Вторая идейная линия связана с мотивацией художественной деятельности, почему работы обоих художников именно такие, а никакие иначе. Швиттерс и Янкилевский стремятся к выразительному искусству, это главный тезис для них обоих, в этом та самая альтернатива. Эталон, канон и стандарт в конечном счёте становятся чисто формой, в которую не заложено

человеческое переживание и этим художник становится ограничен. Янкилевский, точно так же, как и Швиттерс, выступает за отсутствие этих ограничений, только художник и его замысел определяют систему средств выражения и круг проблем, ему подвластных. “Специфика обработки информации” становится фундаментальным принципом художника, как субъекта, “деформализация” же - методом создания средства выражения.

Третья идейная линия, связывающая концепции двух художников - это обозначение миссии произведения искусства, как особой среды. Янкилевский называет это пластикой произведения, элементы, оформленные в пластику, образуют среду, в которой происходит уравнивание элементов и разрешение конфликтов, от меньших к большим - от конфликтов между двумя цветами до конфликта проблемы, которую переживает художник. Швиттерс точно так же, собирая свои произведения, стремился к тому, чтобы создать в них уравновешенную среду, в которой все материалы приобретают новые смыслы, уравниваются в правах и в оценке, и тем самым решаются конфликты как бы между ними. Тем самым проблема, к которой обращается художник, получает художественный образ. Оба художника, в разное время и в разных контекстах, очень схоже видели миссию произведения искусства, художника, искусства вообще.

Таким образом мы убедились насколько глубоко уходят корни неофициального искусства советского времени в эпоху авангарда. Идеи, которые постулировал авангард, особенно концептуально связанный с цюрихским, ганноверский дадаизм (или мерц- искусство), нашли своё воплощение и применение в искусстве советского нонконформизма.

Библиография

1. Де Дюв Т. Невольники Маркса. Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан. - Москва, Ad Marginem, 2016. 112 с.
2. Гомбрих Э. История искусства. М., Искусство XXI век, 2021. 688 с.
3. Гройс Б. Е. Концептуализм- последнее авангардное движение. [Электронный ресурс] URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/22/article/348> (Дата обращения: 04. 07. 2025)
4. Кривцун О. А. Психология искусства. - Москва, Из-во Литературного института им. А.М. Горького, 2000. 221 с.
5. Рихтер Х. Дада - искусство и антиискусство. - Москва, Гилея, 2018. 360 с.
6. Швиттерс К. “Мерц живопись”/ Шуман К. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. - Москва, Республика, 2002. сс. 365- 366.
7. Эпштейн А. Д. Владимир Янкилевский и истоки советского концептуализма. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2016/2/vladimir-yankilevskij-i-istoki-rossijskogo-konceptualizma.html> (Дата обращения 05. 07. 2025)
8. Янкилевский В. Б. Искусство- человеческое переживание мира [Электронный ресурс] URL: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D13575> (Дата обращения: 10. 07. 2025)

Ideas of Dadaism in Soviet Unofficial Art of the 1960s–1970s: Cultural Reception

Artem T. Kudozov

Master of Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities,
125993, 6 Miusskaya Square, Moscow, Russian Federation;
e-mail: a.kudozov@gmail.com

Abstract

The article examines the influence of avant-garde art on representatives of Soviet unofficial art through the example of the key figure of conceptualism and nonconformism Vladimir Yankilevsky and the German Dadaist artist Kurt Schwitters, the author of his own branch of Merz art. As sources, the author uses manifestos and programmatic articles of these artists and conducts a comparative analysis of their artistic concepts. The aim is to identify how significantly the avant-garde and nonconformism of the 1960s are ideologically connected, not only from the perspective of visual solutions but also in terms of artistic concepts and their semantic content. As a result, the author makes a number of observations regarding both artists. First, Schwitters and Yankilevsky are united by a common nonconformism and disagreement with the established order. However, neither artist calls for the overthrow of this order but instead offers an alternative that they wish to see recognized alongside it. Second, the motivation for artistic activity and the pursuit of expressiveness are vivid in the works under consideration. The former culture with its canons turned out to be formal, while the alternative proposed by Yankilevsky to Soviet art and by Schwitters to academicism is a different art, imbued with human experience. The third ideological line connecting the concepts of the two artists is the designation of the mission of a work of art as the creation of a special environment. Yankilevsky refers to this as the plasticity of the work, whose elements form an environment in which elements are equalized and conflicts are resolved. Similarly, Schwitters, assembling his works, sought to create a balanced environment in which conflicts between materials are resolved. Thus, both artists, in different times and different historical and socio-cultural contexts, conceptualized the mission of a work of art in a very similar way.

For citation

Kudozov A.T. (2025) Idei dadaizma v sovetskom neofitsial'nom iskusstve 1960-kh–1970-kh gg.: kul'turnaya retseptsiya [Ideas of Dadaism in Soviet Unofficial Art of the 1960s–1970s: Cultural Reception]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (6A), pp. 63-71.

Keywords

Reception of the avant-garde, Soviet unofficial art of the 1960s–1970s, Dadaism and Merz art.

References

1. De Duve T. Nevolniki Marksa: Boys, Warhol, Kliayn, Dushan.[Sewn in the sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp]. Moscow: Ad Marginem, 2016. 112 p.
2. Gombrich E. Istoriya iskusstva [The story of Art]. Moscow: Iskusstvo XXI veka [The art of XXI century], 2021. 688 p.
3. Groys B. E. Conceptualism poslednee avangardnoe iskusstvo [Conceptualism is the last avant-garde art]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/22/article/348>
4. Krivtsun O. A. Psychologia iskusstva [Psychology of art]. Moscow: Izdatelstvo literaturnogo instituta imeni A. M. Gorkogo [Publishing House of the Gorky Literary Institute], 2000. 221 p.
5. Richter H. Dada - iskusstvo i anti iskusstvo [Dada - art and anti-art]. Moscow: Hylaea, 2018. 360 p.
6. Schwitters K. Merz zhivopis` [Merz painting]. In: Schumann K. Dadaism v Zuriche, Berline, Hannovere, Kolne [Dadaism in Zurich, Berlin, Hannover and Cologne]. Moscow: Respublika [Republic], 2002. pp. 365- 366.
7. Epstein A.D. i istoki sovetskogo conceptualizma [Vladimir Yankilevsky and the origins of Soviet conceptualism]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2016/2/vladimir-yankilevskij-i-istoki-rossijskogo-konceptualizma.html>
8. Yankilevsky V. B. "Iskusstvo - chelovecheskoe perejivanie mira" ["Art is a human experience of the world"]. URL: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D13575>