

ХАНС
РИХТЕР

ДАДА

ИСКУССТВО И **АНТИ**ИСКУССТВО

ВКЛАД
ДАДАИСТОВ
В ИСКУССТВО
XX ВЕКА

Комментированное
издание с приложением
библиографии дада

ГИЛЕЯ

ХАНС РИХТЕР

ДАДА-

ИСКУССТВО И АНТИИСКУССТВО

HANS RICHTER

DADA-

kunst und antikunst

DER BEITRAG DADAS
ZUR KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS

ХАНС РИХТЕР

ДАДА-

ИСКУССТВО И АНТИИСКУССТВО

ВКЛАД ДАДАИСТОВ В ИСКУССТВО XX ВЕКА

Комментированное издание
с приложением библиографии дада

ГИЛЕЯ



Перевод осуществлен при финансовой поддержке
Гете-Института

Перевод с немецкого выполнен Татьяной Набатниковой по изданию:
Hans Richter. Dada — Kunst und Antikunst.
Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts.
Köln: Verlag M. Dumont Schauberg, 1964

Научная редакция, редакция перевода, примечания и библиография
Константина Дудакова-Кашуро
Художественное оформление Андрея Бондаренко

ISBN 978-5-87987-090-9

© Ханс Рихтер, наследники, 2014

© Книгоиздательство «Гилея», перевод, примечания, 2014

Содержание

<i>От научного редактора</i>	7
Предисловие	15
Введение	17
I. ДАДА В ЦЮРИХЕ 1915–1920	
Где возникло дада?	21
Как возникло дада?	23
«КАБАРЕ ВОЛЬТЕР». ЕГО УЧАСТНИКИ И СОУЧАСТНИКИ	29
«КАБАРЕ ВОЛЬТЕР» СТАНОВИТСЯ ДАДА	42
Журнал «Дада»	46
Мероприятия дада	56
Абстрактная поэзия	59
Райский язык	63
Случайность I	71
Случайность II	78
Случайность и антислучайность	81
Смех	89
Частная жизнь. Кафе «Одеон»	93
«391»	98
Барселона	103
Конец цюрихского дада	107

II. ДАДА В НЬЮ-ЙОРКЕ 1915–1920

«291»	113
АРТЮР КРАВАН, САМОЖЕРТВА	119
М. Д., или АНТИСЛУЧАЙНОСТЬ В РЕДИ-МЕЙДАХ	122
МАРСЕЛЬ ДЮШАН: РЕДИ-МЕЙДЫ	124
Nihil	126
ОТ АНТИИСКУССТВА К ИСКУССТВУ	129
ИЗОБРЕТЕНИЕ БЕСПОЛЕЗНОГО.	134
ДАДАИСТЫ “BLIND MAN” / “RONGWRONG” / “NEW YORK DADA”	136
$2 \times 2 = 5$	138

III. ДАДА В БЕРЛИНЕ 1918–1923

ПРАДАДА	141
АКТИВ БЕРЛИНСКОГО ДАДА.	144
1918–1919. ТРУБНЫЙ ГЛАС	149
ФОТОМОНТАЖ	155
ОТ АБСТРАКТНОЙ ПОЭЗИИ К ОПТОФОНЕТИКЕ.	161
БЕЗЪЕДИНСТВО	165
ХАУСМАН И БААДЕР	167
Р. Х. и Р. Х.	172
1919–1920. МЕРОПРИЯТИЯ АНТИИСКУССТВА	174
1920–1923. ДАДА ПОБЕЖДАЕТ!	180

IV. ДАДА В ГАННОВЕРЕ

ЧЕЛОВЕК ШВИТТЕРС	185
ПОЭТ ШВИТТЕРС.	189
ХУДОЖНИК, ИЗДАТЕЛЬ И «СКЛЕЙЩИК»	199
КОЛОННЫ ШВИТТЕРСА	203

V. ДАДА В КЁЛЬНЕ

МАКС ЭРНСТ И ЙОХАННЕС БААРГЕЛЬД.	209
---------------------------------------	-----

VI. ДАДА В ПАРИЖЕ 1919–1922

Обновление языка	225
Антиискусство в Париже	229
Жак Вапш	232
Генеральное наступление поэтов	234
Журналы от А до Z	237
Профили	239
Кульминация	241
Экскурсии и «судебный процесс Барреса»	247
Анти-анти и «Парижский конгресс»	251
LESCŒUR À BARBE (БОРОДАТОЕ СЕРДЦЕ)	254
Конец песни	258
Субдада, сюрреализм	261

VII. ПОСТДАДА 265

VIII. НЕОДАДА

Девизы	273
Садовые гномы	274
Иметь и жрать!	276
Нулевая точка	279
Музеи и торговля антиквариатом	281
Масса	284
Будущее	287

ПРИМЕЧАНИЯ 291

БИБЛИОГРАФИЯ ДАДА 327

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 351

От научного редактора

Первая попытка историзации дадаизма как самостоятельного и цельного феномена искусства и культуры была сделана одним из участников цюрихского, а затем берлинского дада — Р. Хюльзенбеком еще в 1920 г. Его небольшая книжка “En Avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus” представляла собой самый ранний монографический очерк истории дадаизма, хотя и не вполне удачный с точки зрения именно исторического анализа. Другим примером можно считать большую статью участника парижского дада, поэта Ж. Рибмон-Дессеня “Histoire de Dada”, опубликованную в нескольких номерах журнала “La Nouvelle Revue Française” за 1931 г., которая была посвящена почти исключительно парижскому периоду. Наконец, первым полноценным монографическим исследованием истории дада стала небольшая книга Ж. Юнье “L’aventure Dada 1916–1922”, изданная с предисловием Т. Тцара в 1957 г. Юнье — поэт, критик, художник и кинорежиссер — был близок кругу сюрреалистов, и, несомненно, французский опыт дада, и шире, сюрреалистический контекст не мог не отразиться на взглядах автора. Кроме того, в исследовательском фокусе Юнье находилось, главным образом, изобразительное искусство. Таким образом, даже учитывая тексты Хюльзенбека, Рибмон-Дессеня и Юнье, а также каталоги ряда выставок, и, конечно, антологию текстов “The Dada Painters and Poets” (1951), вышедшую под редакцией американского художника Р. Мазеруэлла (в сборник включены и упоминаемые выше тексты Хюльзенбека и Рибмон-Дессеня в переводе на английский, см. библиографию в наст. изд.), можно ска-

зять, что книга Рихтера, изданная в 1964 г., стала основой для всех последующих работ по истории движения. Истории, которая, во-первых, полностью отделена от сюрреализма (к началу 1960-х было написано уже несколько общих работ по истории сюрреализма, тогда как дадаизм рассматривался, прежде всего, как его предтеча, причем плохо изученный и мифологизированный). Во-вторых, хотя это и было сделано ранее Юнье, структурирована последовательно по нескольким периодам (цюрихский, нью-йоркский, берлинский, ганноверский, кёльнский, парижский, послевоенный, связанный с различными проявлениями т. наз. неодадаизма). В-третьих, которая излагается с максимально возможной объективностью, а значит без акцентирования собственной роли автора в этой истории и без излишнего углубления во французский материал. Наконец, впервые во всей культурно-исторической полноте открылось наследие швейцарского-немецкого дадаизма. Именно сочетание этих черт заложило фундамент всех будущих многочисленных историй дадаизма, а также обзоров: будь это выставочные экспозиции и каталоги к ним или антологии текстов. Вместе с тем, история Рихтера имеет и очевидное преимущество по сравнению с появившимися позднее более полными и детальными монографиями по истории движения. Оно заключается в том, что Рихтер (в отличие от Юнье) был не только современником дада, но и активным его участником, свидетелем и цюрихского, и берлинского периодов, контактировавшим также с дадаистами в Кёльне и в Париже. Опыт инсайдера, с одной стороны, и большие теоретические способности Рихтера, с другой, сделали «Дада — искусство и антиискусство» уникальным исследованием, открывшим дадаизм во всем его многообразии как широкому читателю, так и исследователям, и предопределившим пути его научного осмысления. Способствовали этому и многочисленные отрывки оригинальных текстов с богатым иллюстративным рядом, и переводы книги на другие языки (прежде всего, на английский и французский, 1965 г.), и многочисленные ее переиздания.

Русскоязычное издание отличается от других подробным комментарием, приложением с библиографией, уточненными подписями к репродукциям (исправлены как названия ра-

бот, так и датировки); там, где было возможно, воспроизводятся репродукции более высокого качества, чем в оригинале и переизданиях. Перевод книги на русский язык сверен также по английской версии, которая, очевидно, редактировалась самим Рихтером, так как в некоторых местах несколько отличается от немецкого оригинала.

*От научного
редактора*

К. В. Дудаков-Кашуфо

Ханс Рихтер

Дада — искусство
и антиискусство

*Памяти моей сестры Веры
Эльмау, 1962/63*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Года два назад, когда я навещал в Париже моего старого товарища по дада Тристана Тцара, он сказал мне на прощанье, так сказать, в качестве последнего напутствия:

— Не забывай, что элемент полемики всегда играл в дада большую роль.

Несомненно, это так, и прежде всего в том, что касается литературной стороны дада. Но, к сожалению, до сих пор дада слишком часто и слишком избыточно понималось как полемически-литературный стиль, имеющий целью разрушение существующих форм. На самом же деле в тылу крикливого литературного движения происходило нечто другое, непolemическое: полное перелопачивание изобразительного искусства, которое было радикальнее, чем в литературе (хотя и находилось в постоянной взаимосвязи с ней).

Жизнь, которую мы вели, наши заблуждения и подвиги, наши провокации, какими бы полемическими и агрессивными они ни были, всё равно оставались постоянно связанными с неутомимым поиском. То, что мы искали, было антиискусство, новое мышление, новое восприятие, новое знание: новое искусство в новой свободе!

Чтобы описать этот поиск, эту свободу,
людей, которые делали дада,
их повседневные переживания,
их со-бытие [Zusammensein],

Ханс Рихтер
Дада —
искусство и
антиискусство

их вдохновение,
их духовную независимость,
их художественные открытия,
их веселое презрение к банальности,
и отторжение, да что там — ненависть, которую порожи-
дало это презрение...,
я не смогу придерживаться норм академического труда из
области истории искусства, а буду следовать скорее моим
личным воспоминаниям и воспоминаниям моих еще здрав-
ствующих товарищей тех времен. Сведения и факты тех лет,
высказывания и лозунги, антилозунги, теории и произведе-
ния искусства и антиискусства — всё это есть приметы живо-
го дада, — этого бунта искусства против искусства.

Поскольку я и сам был вовлечен в этот бунт, то попы-
таюсь рассказать, что и как я переживал, как слышал и как
помню.

Я надеюсь быть справедливым по отношению к тому
времени, к истории искусства и к моим умершим и живым
друзьям.

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня, по прошествии более чем пятидесяти лет, образ дада всё еще полон противоречий. Это неудивительно. Дада приглашало к недоразумениям, создавало их и поддерживало всякого рода путаницу: из принципа, по настроению, из-за присущей ему оппозиционности.

Дада пожало ту путаницу, которую само же посеяло.

Но эта путаница была лишь ширмой. Наши провокации, демонстрации и оппозиции были лишь средством привести обывателя в состояние ярости, а через ярость — к пристыженному пробуждению. То, что, собственно, двигало нами, было не столько шумом, протестом и «анти» само по себе, сколько совершенно элементарным вопросом тех дней (как и сегодняшних): КУДА?

Дада было не направлением в искусстве в традиционном смысле, — то была гроза, разразившаяся над искусством того времени, как война над народами. Она разразилась без предупреждения в душной атмосфере сытости... и оставила после себя новый день, в котором энергии, скопившиеся в дада и излученные им, проявились в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, новых людях и были обращены к новому человеку.

Дада не имело единых формальных признаков, как другие стили. Но оно обладало новой художественной этикой, из которой затем — весьма неожиданно — возникли новые

формы выражения. Эта новая этика находила в разных странах и в разных индивидуальностях совершенно разное выражение в зависимости от внутреннего ядра, темперамента, художественного происхождения, художественного уровня конкретного дадаиста. Она являлась то позитивным, то негативным образом, иногда как искусство, а потом снова как отрицание искусства; иногда глубоко морально, а иногда совершенно аморально.

Понятно, что историки искусства, в силу профессии воспитанные на формальных признаках определенных стилевых эпох, не знают, что делать с противоречивой сложностью дада. Они хотя и готовы были измерять длину, ширину и глубину дада, но лишь с трудом управлялись с его содержанием. Это можно сказать как о тогдашних современниках, так и о мальчиках, которые в то время еще только ходили в школу. Обученные искусствоведами описывают дада как «переходную стадию» искусства. Журналисты принимают шум, учиненный дада, за его содержание. Сами дадаисты рассказывают очень добросовестно каждый про свой вклад в дада с той скромностью, которая никогда не была присуща сути этого движения. Так из дада поначалу получалось изрядно расплывчатое зеркальное отражение его самого. За минувшее время разбилось и само это зеркало. Но если кто находил осколок, он мог вложить туда, исходя из своих собственных эстетических, национальных, исторических или личных убеждений и предпочтений, СОБСТВЕННУЮ картину дада. Так дада становилось мифом.

Но дада являлось никак не мифом, а вполне реальным делом, которое двигало нами всерьез и каждодневно. Чтобы сегодня понять, насколько серьезно и реально было дада, пришлось бы сперва воспроизвести те правила игры, которые обеспечили бы известную меру верности истории. Поэтому всюду, где сведения и факты о дада буйно поросли всяческими толкованиями, я хотел бы положить в основу моего изображения три различные категории доказательства фактов:

1. сведения и факты, зафиксированные публикациями, дневниками и т. п. из того времени;

2. сведения и факты, на которые хотя и отсутствуют документы времени, но которым есть самое меньшее два незаинтересованных свидетеля или свидетельства;

3. сведения и факты, которые могут быть подтверждены исключительно автором или другом.

Я далек от того, чтобы дискредитировать правдивость тех или иных свидетельств или персон. Некоторые факты и события сегодня при всем желании не поддаются установлению иначе, как через свидетельство самого автора. Никто из нас не думал, что дада — это «навек». Напротив, мы ценили мгновение и проживали современность, вместо того чтобы ее фиксировать. То, что, несмотря на это, сохранилось так много свидетельств, доказывает, что среди беззаботных стрекоз водились и озабоченные муравьи.

I.

ДАДА В ЦЮРИХЕ

1915–1920

ГДЕ ВОЗНИКЛО ДАДА?

Чтобы восстановить полотно сегодняшней картины дада, сотканное из недоразумений и путаницы, надо поставить ряд вопросов. Ответы вряд ли удовлетворят всех моих старых дадаистских друзей, равно как и тех читателей, для которых дважды два всегда равно четырем. Иногда мое собственное понимание и жизненный опыт будут единственным мостиком там, где сведения и факты отсутствуют или сомнительны.

Где и как, собственно, возникло дада, сегодня установить почти так же трудно, как место, где родился Гомер. Так, во всяком случае, пишет Рауль Хаусман, главный шеф берлинского движения дада, в своем “*Courrier Dada*” в 1960 г.¹ Он, правда, полагает, что сам он, вообще-то, открыл дада еще в 1915 г.!? Клод Ривьер в “*Arts*” (19.3.1962) автором дада называет Пикабиа: «В 1913 г. мы находим у него (Пикабиа) в ходе поездки в Юрские горы первые признаки того, что позднее назовут движением дада»!? Альфред Барр-младший, директор музея Современного искусства в Нью-Йорке, с такой же долей правоты, как и неправоты, утверждает, что дада «началось в 1916 г. в Нью-Йорке и Цюрихе»². Скульптор Габо³ обращает мое внимание на дадаистские работы в России, которые были созданы еще в 1915 г. Итальянские футуристы еще в 1909 г. публиковали манифесты, похожие на

дадаистские как одно яйцо на другое: и полиграфическое исполнение а ля дада, и шум среди общественности по образу и подобию дада⁴. Даже Андре Жида⁵ порой называли «первым дадаистом». Марк Твен уверял (как это может только дадаист), что человек есть не что иное, как обычная кофемолка... А что с Бриссе, с Альфредом Жарри, Кристианом Моргенштерном, Аполлинером и всеми остальными, о которых рассказывает Андре Бретон в своей «Антологии черного юмора»⁶? Где граница? Не был ли и вовсе пресловутый Шульце или Мюллер старинных преданий тем Геростратом, который сжег храм Артемиды в Эфесе, чтобы расшевелить своих сограждан и обратить на себя их внимание, тем дадаистом, который не имел никаких преимуществ перед берлинскими или парижскими дадаистами, так же, как и они перед ним?

Можно без особого труда найти и в отдаленных, и в ближних временах дада-тенденции и дада-манифестации, даже не упоминая при этом дада. Как-никак, твердо установлено, что в 1915–1916 гг. повсеместно в разных частях земли показывались на свет дня или ночи схожие проявления, которые по всем признакам подходили под марку «дада».

Однако лишь ОДНА из этих манифестаций стала движением в силу той магии личностей и идей, которая явно необходима для образования такового. Необычайно уплотненная, полная напряжения атмосфера в нейтральной Швейцарии посреди большой войны составила подходящий фон. Это движение, которое притягивало к себе и влекло за собой, возникло в Цюрихе в «Кабаре Вольтер» в начале 1916 г. Ни национальная, ни эстетическая, ни историческая интерпретация или манипуляция не могли ничего изменить в этом, какие бы определенные установки ни подсовывались тому или другому. Собственный корреспондент литературного приложения к «Лондон Таймс» от 23 октября 1953 г. был совершенно прав, когда вспоминал о том, что «тот факт, что дада начало свою жизнь в Цюрихе, а не в Нью-Йорке или Париже, характерен, поскольку движение многими сво-

ими свойствами обязано примечательной атмосфере, которая в то время царила в городе». Это был город в центре НЕ-войны, в котором могло создаться такое положение дел, заданное личностями совершенно разного сорта, которое и привело к «движению». Только в столь плотной атмосфере могли сойтись в деятельном единении столь принципиально разные люди. Прямо-таки казалось, будто разнородность, даже несоединимость характеров, происхождений, биографий дадаистов и создает напряжение, которое, в конце концов, и направило энергию случайно встретившихся людей в единое динамичное русло.

1.
Дада
в Цюрихе

Действенность каждой отдельно взятой частицы этой энергии создает в целом реальную, немифологизированную историю дада. Тут лежит ключ для того «единства противоположностей», которое в дада — как художественном движении антиискусства, как в духовном феномене впервые становится реальностью истории искусства.

КАК ВОЗНИКЛО ДАДА?

К началу Первой мировой войны в Швейцарию приехал весьма истощенный, слегка рябой, высокий и очень худой писатель и театральный режиссер. То был Хуго Балль со своей подругой Эмми Хеннингс, которая умела петь и читать со сцены стихи (см. илл. 1 и 2). Он принадлежал к народу мыслителей и поэтов, в то время занятому совсем другими вещами. Но сам Балль оставался и тем, и другим; он был философ, романист, артист кабаре, поэт, журналист и музыкант.

Я не любил гусар мертвоголовых
(со знаком черепа и костей⁷),
И минометы с девичьими именами,
И когда всё же настали великие дни,
Я незаметно устранился.

Нельзя понять дада, не поняв то духовное напряжение, в каком дада росло, не проследив первые шаги и пред-шаги, не пройдя по следам и духовным отпечаткам, оставленным этим примечательным скептиком (дневники этого неординарного человека были изданы после его смерти его женой Эмми Хеннингс в 1927 г. под названием «Бегство из времени»⁸). Ведь Балль стал подсознательно — или из-за мук совести — катализатором, который все элементы вокруг себя объединил в человеческую связь, и они, в конце концов, и составили дада.

Много лет спустя, когда он уже лежал, погребенный, в Тичино, в Сан-Аббондио, маленьком местечке, где он жил со своей женой, я впервые узнал о его дальнейшей жизни. Он полностью отрекся от крайностей своей юности, стал очень религиозен, жил с бедными крестьянами, будучи еще беднее, чем они, и помогал им, чем мог. Спустя и 14 лет после его смерти люди в Тессине всё еще с восхищением и признательностью говорили о его порядочности и доброте.

В его неподкупном поиске СМЫСЛА, который можно было бы противопоставить бессмысленности времени, можно не сомневаться. Он был идеалист, чья жизненная вера не пострадала от его глубочайшего скептицизма в отношении окружающего мира.

1 февраля 1916 г. Балль открыл «Кабаре Вольтер». У него была договоренность с владельцем бара «Майерай», господином Эфраимом, встреченным им в Нидердорфе — не столь достоправном квартале весьма достоправного города Цюриха. Посредством организации литературного кабаре он обещал господину Эфраиму повысить продажу пива, сосисок и бутербродов. Эмми Хеннингс пела шансон. Балль сопровождал ее на пианино. Личность Балля тотчас привлекла группу художников и единомышленников, которые исполнили надежду владельца пивной.

Я еще не раз буду цитировать дневники Балля, поскольку не знаю лучших свидетельств эстетических, моральных и философских источников того бунта дада, который исхо-

дил из «Кабаре Вольтер». Вполне возможно, что кто-то из других дадаистов — Арп, Дюшан, Хюльзенбек, Янко, Швиттерс, Эрнст, Сернер или еще кто-то — проделал сходный путь внутреннего развития, вступал в те же схватки, был терзаем теми же сомнениями... но никто, кроме Балля, не дал документального доказательства этих внутренних столкновений. Никто даже отрывочно не пришел к сходным ясным формулировкам, как Балль, поэт и мыслитель.

Чтобы понять климат, в котором возникло дада, надо вспомнить о праве свободного проживания, которое тогда действовало в Цюрихе, невзирая на мировую войну. «Кабаре Вольтер» играло и шумело в Шпигельгассе, номер 12, а это значит, что в том же уголке, где кабаре устраивало свои ночные оргии с песнями, стихами и танцами, жил Ленин¹⁰. — Радек, Ленин, Зиновьев могли перемещаться свободно. Я несколько раз видел Ленина в библиотеке, а однажды в Берне, на одном собрании слышал его выступление. Он хорошо говорил по-немецки. Мне кажется, швейцарские органы власти были настроены куда более недоверчиво по отношению к дадаистам — ведь те могли в любой момент учинить что-нибудь непредсказуемое, — чем по отношению к этим спокойным ученым русским... хотя последние планировали мировую революцию и, к удивлению властей, в конце концов ее и осуществили.

Заметка в прессе, 2 февраля 1916 г.:

«Кабаре Вольтер. Под этим названием сгруппировалось общество молодых художников и литераторов, цель которых — создать центр для развлечения художников. Принцип кабаре выбран потому, что во время ежедневных встреч происходят музыкальные и декламационные выступления деятелей искусства, пришедших сюда в качестве посетителей, приглашается сюда и более молодая художественная поросль Цюриха с тем, чтобы тоже проявляли себя со своими предложениями и произведениями без всякой оглядки на какое-то особое направление».

1.
Дада
в Цюрихе

Als ich das Cabaret Voltaire gründete, war ich der Meinung, es möchten sich in der Schweiz einige junge Leute finden, denen gleich mir daran gelegen wäre, ihre Unabhängigkeit nicht nur zu genießen, sondern auch zu dokumentieren. Ich ging zu Herrn Ephraim, dem Besitzer der „Meierei“ und sagte: „Bitte, Herr Ephraim, geben Sie mir Ihren Saal. Ich möchte ein Cabaret machen.“ Herr Ephraim war einverstanden und gab mir den Saal. Und ich ging zu einigen Bekannten und bat sie: eine Zeichnung, eine Gravüre. Ich möchte meinem Cabaret verbinden.“ Ging zu der bat sie: „Bringen sie einige Notizen. Es werden. Wir wollen schöne Dinge machen,“ brachte meine Notizen. Da hatten wir am Hennings und Mde. Leconte sangen Chansons, Herr Tristan Tzara rezitierte Orchester spielte entzückende russische



Viel Unterstützung und Sympathie das Plakat des Cabarets entwarf, bei Herrn Arbeiten einige Picassos zur Verfügung Freunde O. van Rees und Artur Segall vermittelte. Viel Unterstützung bei den Herren Tristan Tzara, Marcel Janco und Max Oppenheimer, die sich gerne bereit erklärten, im Cabaret auch aufzutreten. Wir veranstalteten eine RUSSISCHE und bald darauf eine FRANZÖSISCHE Soirée (aus Werken von Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, A. Jarry, Laforgue und Rimbaud). Am 26.



Februar kam Richard Huelsenbeck aus Berlin und am 30. März führten wir eine wundervolle Negermusik auf (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum — drabattja mo gere drabattja mo bonoooooooooooo —) Monsieur Laban assistierte der Vorstellung und war begeistert. Und durch die Initiative des Herrn Tristan Tzara führten die Herren Tzara, Huelsenbeck und Janco (zum ersten Mal in Zürich und in der ganzen Welt) simultanistische Verse der Herren Henri Barzun und Fernand Divoire auf, sowie ein Poème simultan eigener Composition, das auf der sechsten und siebenten Seite abgedruckt ist. Das kleine Heft, das wir heute herausgeben, verdanken wir unserer Initiative und der Beihilfe unserer Freunde in Frankreich, ITALIEN und Russland. Es soll die Aktivität und die Interessen des Cabarets bezeichnen, dessen ganze Absicht darauf gerichtet ist, über den Krieg und die Vaterländer hinweg an die wenigen Unabhängigen zu erinnern, die anderen Idealen leben.

Das nächste Ziel der hier vereinigten Künstler ist die Herausgabe einer Revue Internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom „DADA“. („Dada“) Dada Dada Dada Dada.

ZÜRICH, 15. Mai 1916.

Уго Балль. «Кабаре Вольтер». Первая публикация дадаизма
(Ball H. Cabaret Voltaire: Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge.
Zürich: Maiererei, 1916⁹)

И они себя проявляли.

5 февраля 1916 г. Балль записывает: «Заведение было переполнено; многие не могли найти свободное место. В 6 часов вечера, когда еще не смолк перестук молотков и прикреплялись футуристические плакаты, появилась депутация восточного вида из четверых человечков, с папками и картинками под мышкой, тактично кланяясь. Они представились: Марсель Янко, художник, — Тристан Тцара, — Жорж Янко и четвертый господин, имя которого я не запомнил. Арп по случайности тоже был там, и понимание возникло без лишних слов. Скоро восхитительные „Архангелы“ Янко висели среди прочих красивых вещей, и Тцара в тот же вечер читал стихи старого стиля, которые он очень мило нарыл у себя в карманах».

Г.
Дада
в Цюрихе

Кабаре Балля за одну ночь стало цюрихской сенсацией:

КАБАРЕ

Экспозиционист расставил перед занавесом ноги,
а Пимпронелла дразнит его красной комбинацией.
Коко-зеленый-бог громко хлопает среди публики.
Сейчас войдут в охоту старшие козлы отпущения.

Тцингтара! Это длинный духовой инструмент.
Из него вырываются брызги слюны. На нем написано:

«Змея».

Тут все укладывают своих дам в футляры от скрипок
и извиняются. Им становится боязно.

У входа сидит жирная Камедина.
Она вбивает себе в бедра золотинки, чтоб блестели.
Дуговая лампа выкалывает ей глаза.
И горящая крыша падает на ее внуков.

С заостренного уха осла ловит мух
клоун, у которого другая родина.



Марсель Слодки. В кабаре.
1916. Гравюра на дереве

Через трубочки, которые зеленовато гнутся,
он имеет связь с баронами в городе.

В высокие воздушные пути, где негармонично
пересекаются канаты, на них откидываются плашмя,
малокалиберный верблюд желает платонически
взобраться; что сбивает с толку всё веселье.

Эксгибиционист, который обслужил чем когда-либо
занавес — терпеливо и с видом на комплименты,
внезапно забывает ход дела
и гонит прочь от себя разбухшую толпу девушек¹¹.

(Хуго Балль)

Французские современные поэты, читающие свои стихи, сменялись немецкими, русскими, швейцарскими исполнителями. Давались вечера, игралась современная и старинная музыка, всё вперемешку¹²: Сандрар¹³ и Ван Ходдис¹⁴, Хардекопф¹⁵ и Аристид Брюан¹⁶, оркестр балалаек и Верфель¹⁷, показывали Делоне¹⁸ и читали Эриха Мюзама¹⁹. Ру-

бинштейн играл Сен-Санса. Читали Кандинского²⁰ и Ласкер-Шюлер²¹, Макса Жакоба и Андре Сальмона²².

1.
ДАДА
в ЦЮРИХЕ

Он безропотный гость в варьете маргиналов,
Где топочут чертовки с замысловатой татуировкой.
Их трезубец манит его сладко обрушиться в ад,
ослепленным, обманутым, но всё ж очарованным.

(Хуго Балль)

Плакат к этому кабаре создал украинский художник Марсель Слодки²³. При случае он участвовал и в прочем — либо личным выступлением, либо художественными произведениями, по сути, не принадлежа к дада. Он был тихий, замкнутый человек, который вряд ли мог «быть услышанным» в шуме кабаре, а позднее и в дада.

Так «Кабаре Вольтер» поначалу стало литературной демонстрацией. Творческая активность группы состояла в том, чтобы создавать, зачитывать и публиковать стихи, рассказы и песни. Все эти стихи, песни и рассказы находили соответствующую им форму выражения.

«КАБАРЕ ВОЛЬТЕР».

Его участники и соучастники

То, что у Балля выражалось во вдумчивости, глубине и сдержанности, у румынского поэта Тристана Тцара (см. илл. 5) проявлялось в виде искрометности, невероятной духовной подвижности и напора. Он был невысок и неукротим — этакий Давид, который мог вклеить любому Голиафу — камешком ли, комком грязи или дерьма, с шуткой или без, наглым ответом или отточенным гранитным осколком меткой речи — но всегда в самое больное место. Художник языка и жизни, который становился тем оживленнее, чем активнее разворачива-

лись события вокруг него. Он был полной противоположностью Балля, и это несходство лишь подчеркивало и оттеняло свойства другого, так что оба анти-Диоскура стали в ту первую «идеалистическую» эпоху движения единым целым — комически-серьезным, но динамичным. Чего Тцара не знал, то он брал на себя смелость и обязанность придумать. С хитрой улыбкой, полный юмора, но и трюкачества тоже, он никому не давал заскучать. Всегда в движении, болтая по-немецки, по-французски, по-румынски, он был естественным антиподом спокойному, задумчивому Баллю... и был так же незаменим, как и тот. На самом деле каждый из этих состязателей ума и анти-ума был незаменим сам по себе. Чем было бы дада без стихов Тцара или без его неутолимого честолюбия, без его манифестов, не говоря уже о шуме, который он мастерски умел поднять? Он декламировал, пел и говорил по-французски, хотя не хуже мог и по-немецки, перебивал собственные выступления криками, всхлипами и свистом.

Звонки, барабанная дробь, коровий колокольчик, удары по столу или пустому ящику представляли собой неистовое требование нового языка в новой форме и — чисто физически — возбуждали публику, которая поначалу сидела за своими пивными кружками совершенно ошарашенная. Затем из этого состояния оцепенения ее взвинчивали до такого градуса, что она иступленно пускалась в соучастие. ЭТО и было искусством, это и было жизнью, именно этого и добивались.

Правда, футуристы еще раньше ввели в искусство (и в свои мероприятия) понятие и технику создания скандала. Как искусство, они называли это брюитизмом, который Эдгар Варез²⁴ позднее возвел в ранг музыки. Варез следовал в этом открытиям шумовой музыки Руссоло — одному из основополагающих вкладов футуризма в современную музыку. Руссоло сконструировал в 1911 г. шумовой орган, на котором можно было воспроизвести любые — столь досаждающие нам — шумы повседневности... именно их Варез впоследствии использовал как элементы звучания. Этот своеобраз-

ный инструмент был разрушен в Париже, в «Синема-28» на премьере фильма Бунюэля-Дали “L’âge d’or” («Золотой век») в 1930 г., когда “Camélots du roi”²⁵ и другие реакционные организации бросали в экран, на котором показывали этот «антикатолический» фильм, зловонные бомбы, а потом громили и разбивали всё, что попадалось под руку: стулья, столы, картины Пикассо, Пикабия, Ман Рэя, а заодно и выставленный вместе с картинами в фойе в качестве экспоната «брюитистский» орган Руссоло²⁶. Этот брюитизм был подхвачен в «Кабаре Вольтер» и обогащен на взлете и в неистовстве нового движения: расширен вверх и вниз, влево и вправо, внутрь (стоны) и вовне (рык).

По громкости и провокационности Тристану Тцара едва ли уступал его анти-друг, медик-поэт д-р Рихард Хюльзенбек. Хюльзенбек (см. илл. 7) был вовлечен в весьма подходящий ему водоворот кабаре в силу своей дружбы с Хуго Баллем, которого очень почитал. Его молодцеватость курсанта тоже способствовала — опять-таки иначе, чем быстрота и живость ума Тцара — приведению публики в раскованное состояние. Для усиления этого ухарского эффекта он обзавелся хлыстом наездника, которым метафорически стегал по крупу публику, сопровождая чтение своих свежесочиненных «Фантастических молитв» ритмическим свистом хлыста.

Хюльзенбек был одержим тактами негритянских ритмов, с которыми он экспериментировал вместе с Баллем еще раньше в Берлине. К своим энергично пружинящим и просмоленным «Молитвам» он предпочитал большой «том-том». Балль: «Он выступал за то, чтобы усиливать ритм (негритянский ритм). Дай ему волю, он избарабанил бы всю литературу дотла». Когда фортепьянные интерпретации Балля и тоненький, искусственный девичий голосок Эмми Хеннингс (она чередовала народные песни с распутными) сводились воедино с абстрактными негритянскими масками Янко, ввергавшими публику в джунгли художественных видений, вырвав их из дебрей оригинального языка новых сти-

1.
ДАДА
в ЦЮРИХЕ

хов, то поневоле часть витальности и энтузиазма, оживлявших группу, передавалась и зрителям... «Они одержимые, маниакальные, проклятые за их труды. Они обращаются к публике так, будто она должна взяться за их болезнь, и они выкладывают перед нею материал для вынесения суждения об их состоянии»..., — писала пресса. В то время как Хюльзенбек беззаботно распевал:

Сокобауно сокобауно сокобауно
Шиканедер Шиканедер Шиканедер²⁷
наполняются ведра с пеплом сокобаунто сокобаунто
мертвые восстают из него с венками из факелов вокруг головы
смотрите лошади как они нагнулись над дождевыми бочками
смотрите парафиновые потоки изливаются из рогов луны
смотрите море Эресун как оно читает газету и поедает
бифштекс

смотрите кариес сокобаунто сокобаунто
смотрите плацента как она вопиет в сетях бабочек
гимназисток
сокобаунто сокобаунто
вот закрывает пастор ши-иринку ратаплан ратаплан²⁸
ши-иринку и волосы торчат у него и-из ушей
с неба па-адает катапульта катапульта и
бабушка приоткрывает грудь
мы сдуваем муку с языка и кричим и кочует
голова на вершину
драткопфгаметот ибн бен закалупп ваувой закалупп
копчик надут и лопнет
выпотел о потрох поповский небесный Северин
гнойник суставной
голубой голубой всегда голубой цветущий поэт пожелтели рога
бир бар обибор

баумабор бочон ортишель севиля о ка са ка ка са ка ка са
ка ка са ка ка са ка ка са

болиголов в коже забагрял набух на червячке и обезьяне
имеет ладонь и зад

1.
Дада
в Цюрихе

О чачипулала ота Мпота груди

Менгулала менгулала кулилибулала

Бамбоша бамбош

вот закрывает пастор ши-иринку ратаплан ратаплан

ши-иринку и волосы торчат у него и-из ушей

Чупураванта буррух пупаганда буррух

Ишаримунга буррух ши-иринку ши-иринку

Кампампа камо катапена кара

Чувупаранта да умба да умба да до

да умба да умба да²⁹ умбахихи

ши-иринку ши-иринку

Мпала стекло клык трара

Катапена кара поэт поэт катапена тафу

Мфунга Мпала Мфунга Коэль

Дитирамба торо и вол и вол и полные пальцы

Ярь-медянка у печки

Мпала тано мпала тано мпала тано мпала тано ойохо мпала тано

Мпала тано я тано я тано я тано о ши-иринку

Мпала Цуфанга Мфиша Дабоса Карамба юбоша даба элое³⁰,

Марсея Янко и его собратьев, как и Тристана Тцара, занесло в Цюрих из Бухареста — этого балканского Парижа.

Прежде, чем приехать в Швейцарию, Янко (см. илл. 6) старательно и ответственно изучал архитектуру. От той тростниковой корзины, которая, как известно, служила Моисею жилищем в первые дни его жизни, от этого передвижного строения — до трактатов о гармонии и перспективе Браманте, до теорий Ренессанса Леона Баттисты Альберти — всё было разложено у Марсея по полочкам.

Это отпечаталось в абстрактных рельефах, которые он производил и которые вскоре уже висели у нас на стенах (см. илл. 11, 14). Иногда они были выполнены в гипсе пуританской белизны, иногда расписаны, иногда украшены ку-

сочками зеркала или вырезаны из дерева. Они воспринимались очень серьезно, считались искусством и имели, как писал в своем дневнике Балль, «свою собственную логику без ожесточения и иронии».

Всё, к чему он прикасался, приобретало элегантность, даже абстрактные устрашающие рожи, о которых Балль пишет:

«Для нового вечера Янко изготовил несколько масок, они были более чем талантливы. Они напоминали о японском или древнегреческом театре и были при этом совершенно современными. Рассчитанные на воздействие на расстоянии, в сравнительно небольшом помещении кабаре они производили огромное впечатление. Мы все были на месте, когда явился Янко со своими масками, и каждый немедленно привязал на себя по одной. И тут произошло нечто странное. Маски не только немедленно потребовали костюма, они стали диктовать и совершенно определенную патетическую жестикуляцию, граничащую с безумием. Еще за пять минут до этого ни о чём не подозревавшие, мы задвигались, выписывая особые фигуры, задрапировались и обвешались немислимыми предметами, превосходя один другого в изобретательности. Движущая сила этих масок передалась нам с поразительной неотвратимостью. Мы разом поняли, в чем состояло значение таких личин для мимики, для театра. Маски просто требовали, чтобы их носители пришли в движение в трагически-абсурдном танце.

Тогда мы пригляделись как следует к этим вырезанным из картона, раскрашенным и оклеенным предметам и вычленили из их многозначных характерных черт несколько танцев, к которым я тут же сочинил по короткой музыкальной пьесе. Один танец мы назвали „Ловля мух“. К этой маске подходили неуклюжие, тяжелые шаги и несколько быстрых, хватающих, размашистых поз, дополненных нервной, визгливой музыкой. Второй танец мы назвали „Наваждение“. Танцующая фигура в сгорбленной позе идет вперед, постепенно выпрямляясь и вырастая. Рот маски широко раскрыт,

нос широкий и смещенный. Угрожающе поднятые руки исполнительницы удлинены специальными трубами. Третий танец мы назвали „Торжественное отчаяние“. На руках, поднятых сводом, надеты длинные вырезанные золотые ладони. Фигура несколько раз поворачивается влево и вправо, потом медленно кружится вокруг своей оси и, в конце концов, молниеносно в изнеможении падает, чтобы медленно вернуться к первому движению.

Что нас всех очаровало в масках — это то, что они воплощали не человеческие, а сверхъестественные характеры и страсти. Они сделали видимым тот парализующий ужас, который скрыт за покровами происходящего в наше время».

Янко, как и Тцара, участвовал в деле всей душой, но был неповоротливее и тише. К тому времени он был отцом семейства и жил со своей хорошенькой женой-француженкой и двумя младшими братьями в буржуазной квартире за Кройцплатц в Цюрихе. Там он работал, корпя над плакатами дада, которые сочинял главным образом сам, выручал нас, водя экскурсии по галереям, писал сценарии и рокотал со сцены в симультанных стихах. Он всегда был готов прийти на помощь и умел помогать. Ни один вечер, ни одно чтение не обходилось без него.

«В настоящее время Янко мне особенно близок, — пишет Балль 24 мая 1916 г. в своем дневнике. — Это высокий, стройный человек, которого отличает свойство смущаться от чужой глупости и странности всякого рода и затем с улыбкой или мягким жестом просить о снисхождении или понимании. Он единственный среди нас не нуждается в иронии для того, чтобы совладать с тяжелыми временами».

То, что у Тцара оставалось просчитанной (холодно или с жаром) наглостью для того, чтобы бесцеремонно задеть публику, то, что у Хюльзенбека было чем-то вроде подавленной ярости, удовольствием пройти насчет обывателей, то у Ханса Арпа (см. илл. 4) было поначалу просто удовольствием ради потехи, потехой ради удовольствия. В фортиссимо обоих —

1.
Дада
в Цюрихе

и Тцара, и Хюльзенбека — невозможно было бы расслышать нежные тона флейты этого эльзасского художника, если бы он в передышке двух производителей шума не расчищал себе от случая к случаю место при помощи замечательной магии своего характера и по-детски мудрого шарма своих стихов:

умер каспар³¹

о горе умер наш добрый каспар.

кто же вплетет теперь пламенный дым в косу облаков и
влепит ежедневный черный щелбан.

кто будет крутить кофейную мельницу в пивной бочке.

кто приманит теперь идиллическую косулю из закаменевшего
кулька.

кто высморкает ссаки парaplюев ветрогонов пасечников
озоновых веретен и снимет заусенцы пирамид.

о горе о горе о горе умер наш добрый каспар. праведное небо
умер каспар.

сенные акулы класают зубами от горя в колокольных амбарах
как только заслышат его имя. поэтому я выставляю лишь
его фамилию каспар каспар каспар.

зачем ты нас покинул. в какое обличье перекочевала теперь
твоя большая красивая душа. может ты стал звездой

или ожерельем из воды

на горячем ветру или выменем из черного света или

прозрачной черепицей у стонущего барабана скалистого

существа

Когда в 1914 г. началась война, Арп находился в Париже. Будучи эльзасцем, родившимся в Страсбурге, он оказался в сложном положении: как-никак с немецким гражданством, хотя Эльзас стал германским только в 1870 г. До своего переселения он времени не терял. В 1915 г. Арп получил задание вдохнуть жизнь в голые стены теософского дома господина Рене Шваллера³² в Париже. Как он мне рассказы-

вал, он вырезал из бумаги большие искривленные формы разных цветов и декорировал стены этими лирическими абстракциями. Его работы были хорошо приняты и соответствовали духу теософского института. Но поскольку пребывание Арпа в Париже — немца, пусть и из Эльзаса — было рискованным, он отправился в Швейцарию.

1.
ДАДА
В ЦЮРИХЕ

«Питая отвращение к бойне мировой войны 1914 г., мы предавались в Цюрихе высокому искусству. В то время как вдали гремели орудия, мы от всей души пели, рисовали, клеили, сочиняли стихи. Мы искали элементарное искусство, которое исцеляло бы людей от безумия времени, и новый порядок, который установил бы равновесие между небесами и преисподней. Мы чувствовали, что стоим костью в горле у бандитов, которым в их одержимости властью даже искусство должно было служить оглуплению людей».

И Янко: «Была потеряна надежда на более справедливые условия существования искусства в нашем обществе. Те среди нас, кто осознавал эту проблему, чувствовали тяжесть повышенной ответственности. Мы были вне себя от страданий и унижения человека».

В Цюрихе, где Арп в 1916 г. примкнул к Баллю, бумажные вырезки вскоре превратились в резьбу по дереву. Его первые рельефы были ярко раскрашенными причудами, изгибами в дереве равномерной толщины (см. илл. 8). У меня самого был такой, пока Арп его у меня «не выменял на что-нибудь другое, ... что потом тоже “потерялось”».

Эти рельефы были без претензий и ничем не напоминали рельефы из истории искусств, — на которую нам было наплевать, — но зато они радовали нас своим юмором, уравновешенностью пропорций и новизной.

Немного позже Арп приколотил деревянные, которые уже не требовали столярной обработки, на четырехугольную крышку ящика. Где-то подобранные, по-разному изукрашенные стариной и грязью палочки были поставлены в ряд и на свой лад музицировали.

Всем этим нельзя было заработать ни денег, ни славы, но, в конце концов, господин Корай³³, директор женской школы в Цюрихе, пригласил этого странного художника и его старшего друга Отто ван Рееса³⁴, который тоже предпочитал цветам и горам красочные пятна и мазки, расписать входной портал его новопостроенной женской школы. Те охотно взялись за это. Так по обе стороны от входа в школу возникли две большие абстрактные фрески (впервые в такой близости к Альпам), которые должны были стать отрадой очей для маленьких девочек, а для граждан Цюриха памятником того, насколько прогрессивен их город. К сожалению, эти фрески были встречены с жестоким непониманием. Родители маленьких девочек были возмущены, отцы города негодовали от подобного безобразия: чтобы стены — а с ними и души маленьких девочек — были запятнаны ничем не изображающими мазками краски. Они распорядились, чтобы эта мазня была немедленно закрашена «приличными» картинками. Это и было сделано... и теперь «матери, ведущие за руку своих детей» красовались на месте гибели творений Арпа и ван Рееса³⁵.

Единственная женщина в числе членов «Кабаре Вольтер», Эмми Хеннингс, находилась, как можно было подумать, в трудном положении среди мужского засилья труппы (см. илл. 2). Эмма обладала тоненьким голоском, совсем не похожим на голос оперной дивы, но была яркой личностью. В юности она вдохновляла нескольких лучших немецких поэтов, с которыми была знакома. Сколько я ее помню, (с 1912 г.), она жила исключительно среди богемных художников и писателей. Уже тогда она ходила с затуманенным, устремленным слегка вверх взглядом мистика. Мне всегда было не по себе рядом с ней, так же, как, впрочем, и рядом с Баллем, постоянно одетым по-пасторски в черное. Но по разным причинам. Я столь же мало верил в ее мистическую детскость, сколь и в аббатскую серьезность Балля. Я не мог заниматься разгадыванием ее детского жеманства, ее необы-

лиц, преподносимых со всей серьезностью; это отчуждало меня от нее как от женщины и как от человека. Только Балль с его благодушной человечностью вполне понимал ее характер. И хотя он не мог не замечать ее жеманства, но смотрел на него сквозь пальцы и видел в Эмми простую девочку, чья доверчивость, которой так часто злоупотребляли, обращалась к его мужеству, не особо его обременяя.

1.
Дада
в Цюрихе

Как единственная женщина этого кабаре, наштигованного поэтами и художниками, Эмми вносила в программу крайне необходимую ноту, хотя (или, может, как раз потому что) ее номера ни по голосу, ни по содержанию не были в традиционном смысле артистическими. Они скорее представляли в своей непривычной пронзительности выпад, который выводил публику из себя не меньше, чем провокации ее коллег-мужчин:

ПОСЛЕ КАБАРЕ

Я иду рано утром домой.
Часы бьют пять, уже светает,
Но в отеле еще горит свет,
А кабаре, наконец, закрылось.
В углу приткнулись дети,
Крестьяне уже выезжают на рынок,
К церкви направляются те, кто потише и старше.
С колокольни звонят потихоньку,
И девка с растрепанными локонами
Всё еще слоняется, продрогшая и бледная³⁶.

(Эмми Хеннингс)

Итак, оркестр «Вольтера» был шестиголосый. Каждый играл на своем «инструменте», т. е. на себе самом — страстно и от всей души. Каждый, разительно отличаясь от остальных, был своей собственной мелодией, своим собственным текстом, своим собственным ритмом. Каждый пел во всю

силу собственную песню... и каким-то чудом в итоге оказывалось, что они представляют собой нечто целое, что все они взаимно нуждаются друг в друге. Мне и сегодня по-прежнему не понятно, как из таких гетерогенных элементов могло образоваться движение. Но в «Вольтере» эти отдельности светились, словно краски радуги, как будто все они возникли из разложения единого света.

Я сам попал в Цюрих и в движение дада лишь по странной случайности.

Вскоре после начала войны в сентябре 1914 г., когда повестка о призыве в немецкую армию уже была у меня в кармане, друзья устроили мне прощальную вечеринку. Среди них были два поэта — Фердинанд Хардекопф и Альберт Эренштейн³⁷. Поскольку никогда не знаешь, как, где и когда свидишься в следующий раз, Эренштейн предложил, чтобы ободрить меня: «Если мы все трое будем живы, давайте встретимся 15 сентября 1916 г., т. е. через два года, в три часа пополудни в кафе „Де ля Террас“ в Цюрихе». Я не знал ни Цюриха, ни «Террасу», и моя надежда оказаться там казалась меньше самой малой.

После полутора лет на войне, ковыляя на костылях, я был комиссован как инвалид войны и вдруг вспомнил о той неправдоподобной договоренности. Дело в том, что в июле 1916 г. я случайным образом должен был участвовать в коллективной выставке у Ханса Гольца³⁸ в Мюнхене, то есть в какой-то степени на полдороги в Цюрих, к тому же я как раз женился на медсестре, которая выхаживала меня в лазарете, и мы решили устроить наше свадебное путешествие через Мюнхен в Цюрих. В любом случае, посреди войны это было безнадежным предприятием, но благодаря большому терпению, ловкости и массе рекомендаций мы его осуществили. 15 сентября 1916 г. в три часа пополудни я был в кафе «Де ля Террас», и меня там действительно «поджидали» Фердинанд Хардекопф и Альберт Эренштейн. К этой совершенно невероятной встрече, к этой сказочной ситуации тут же присовокупилась еще одна.



Ханс Рихтер. Виолончелист.
1916. Линогравюра



Ханс Рихтер. Теодор Дойблер.
1916. Линогравюра

Г.
ДАДА
в Цюрихе

Через пару столиков от нас сидели три молодых человека. После того, как Эренштейн, Хардекопф и я обменялись первыми новостями, они познакомили меня с этими молодыми людьми: Тристаном Тцара, Марселем Янко и его братом Жоржем. Так я обеими ногами вляпался, так сказать, в группу «Дада», которая тогда уже так и называлась. Мои работы в журнале «Акцион», моя выставка у Гольца, мои картины и рисунки и вызывающая врезка к ним в каталоге узаконили меня:

«Как это увлекательно — быть художником. Если это не захватывает, то для времяпрепровождения есть другие, лучшие возможности... Мы ведь знаем, насколько глубоко значимы все вопросительные знаки, которые ничем не разрешить. В комплексную цену состояния „не беспокойте меня“ входит бюргерская трусость, для которой характерна укорененная обыкновенность, так что для них обращение к негритянской пластике или кубизму кажется кокетливой причудой, на которой им есть где разгуляться с их духовным приговором „мышления по струнке“. То, что кто-то переходит от натурального

вида к конструкции, для них лишь драма душевного страха (в действительности, пожалуй, как раз наоборот, конечное освобождение и полновластное управление небывалой материей)» (Ханс Рихтер. Каталог галереи Ханса Гольца).

В последующие дни я был представлен остальным членам группы. Эмми Хеннингс я уже знал по Берлину, по старому «Кафе дес Вестенс»³⁹. И так я стал членом семьи и оставался им до начала мира и до конца цюрихского дада.

«КАБАРЕ ВОЛЬТЕР» СТАНОВИТСЯ ДАДА

«Кабаре Вольтер» безо всякого волевого усилия благоприятствовало когерентности, способствовало энтузиазму, которым участники заражались друг от друга и который сдвигал процессы с мертвой точки, а уж когда они приходили в движение, никто не мог предвидеть, куда кривая выведет. Котел искусства кипел, и однажды ночью в «Кабаре Вольтер» он перелился через край:

Балль: «30.11.1916. Вчера состоялось свидание всех стилей последних двадцати лет; Хюльзенбек, Тцара и Янко выступили с „Симультанной поэмой“. Это контрапунктный речитатив, в котором три или более голоса одновременно говорят, поют, свистят или вроде того, причём так, что их столкновения придают делу то элегическое, то веселое или причудливое содержание. В таком симультанном стихотворении резко выражается своенравие инструмента и точно так же его обусловленность сопровождением. Шумы (долгое *rrrrrr* протяженностью в минуту или стуки или вой сирены и тому подобное) имеют экзистенцию, превосходящую человеческий голос по энергии».

И Арп сообщает: «Тцара, Сернер и я написали в кафе „Де ля Террас“ цикл стихотворений: “Гипербола о кроко-

дильском парикмахере и трости". Этот род поэзии сюрреалисты впоследствии окрестили „автоматической поэзией“. Автоматическая поэзия исходит непосредственно из кишечника или из другого органа поэта, полезные резервы которого накопились. Ни „Почтальон из Лонжюмо“, ни гекзаметр, ни грамматика, ни эстетика, ни Будда, ни шестая заповедь не должны ему в этом препятствовать. Поэт каркает, ругается, вздыхает, заикается, поет на тирольский лад с переливами как ему вздумается. Его стихи соразмерны природе. То, что люди пренебрежительно называют пустяками, для него бесценно не меньше, чем возвышенная риторика; ибо в природе частица так же хороша и важна, как звезда, и люди много на себя берут, определяя, что хорошо, что плохо».

1.
Дада
в Цюрихе

Балль: «Симультанная поэзия основывается на ценности голоса. Человеческий орган выступает от имени души, индивидуальности в ее скитании между демоническими провожатыми. Шумы изображают фон; неназываемое, фатальное, определяющее. Стихотворение стремится разъяснить поглощенность человека механическим процессом. В типичном укорочении оно показывает конфликт *vox humana*⁴⁰ с угрожающим ему, опутывающим и разрушающим его миром, такт и последовательность шумов которого неотвратимы».

Дневник Балля: «2.4. Франк⁴¹ и его жена посетили кабаре. Также господин фон Лабан со своими дамами (танцовщицами школы Лабана).

Один из наших самых неизбежных посетителей — пожилой швейцарский поэт Я. К. Хеер, который своими прелестными цветочномедовыми книгами доставил радость многим тысячам читателей. Он появляется всегда в черной крылатке и, лавируя между столиков, сметает с них своей широкой мантилей винные бокалы».

Балль создал в «Кабаре Вольтер» «ситуацию», которая имела продолжение:

«18.4. Тцара замучил журналом. Мое предложение назвать его „Дада“ было принято. Редакция может чередо-

44

дения: «Да, да!»... и находил его во всех отношениях подходящим. Ничто не могло лучше выразить наш оптимизм, чувство новообретенной духовной свободы на том островке жизни посреди моря смерти, чем это крепкое, повторяющееся, жизнеутверждающее «да, да».

1.
Дада
в Цюрихе

Но фраза, которую Балль, ни о чём не подозревая, занес тогда в свой дневник, разворошила осиное гнездо. Его высказывание развязало впоследствии гомерический спор об авторстве этого товарного знака. Спор велся (главным образом со стороны Хюльзенбека) с приложением таких сил (против Тцара), что ими можно было бы сдвинуть цюрихскую гору Ютлиберг. Правда, спустя 40 лет Хюльзенбек с похвальной самоиронией назвал этот спор «тяжкой дада-старцев», но борьба продолжается. Одни утверждают, что слово было «обнаружено» путем раскрытия словаря наугад, другие — что оно означает детскую лошадку-качалку, в то время как сам Балль оставляет открытыми все объяснения. «Дада означает по-румынски „да, да“; по-французски это лошадка на палочке и лошадка-качалка. Для немцев это знак идиотической наивности и оплодотворяющей связи с детской коляской».

18.4.1916, когда движение было еще юным, Тцара дал такую версию: «Слово родилось, сам не знаю как».

Из газет можно узнать, кроме того, что западноафриканский народ кру словом «дада» называют хвост священной коровы; в какой-то местности Италии этим словом называют мать и игральную кость; «дада» — это кормилица, нянька, и еще много чего питающего можно открыть в качестве источника этого слова. И Арп пишет в своем «Дада в Тироле, на свежем воздухе» (Тарренц-Имст, 1921 г.): «Я заявляю, что слово „дада“ изобрел 6 февраля 1916 г. Тцара. Я присутствовал при этом с моими 12 детьми, когда Тцара впервые произнес это слово... это произошло в кафе „Де ля Террас“ в Цюрихе, и у меня в левой ноздре торчал бриош». А Хюльзенбек, напротив, уверяет: «Слово „дада“ было обнаружено случайно Баллем и мной в немецко-французском словаре, когда мы

подбирали для мадам Лерой, певицы из нашего кабаре, сценическую фамилию, „Дада“ — французское слово, которое означает лошадку на палочке»⁴².

Фактом является то, что слово «дада» впервые было напечатано 15 июня 1916 г. в «Кабаре Вольтер».

В письме к Хюльзенбеку Хуго Балль выразился 28 ноября 1916 г.: «...в конце концов, я описал там и дада, кабаре и галерею. За тобой остается последнее слово для дада, как за тобой же было первое». «То, что мы называем „дада“, есть шутовская игра в ничто, в которую вовлечены все более высокие вопросы, гладиаторский жест; игра с жалкими остатками... казнь позирующей моральности».

Детская пустячность спора заслуживает упоминания лишь в связи с тем, что этот спор не упрощает задачу историков искусства. Но также и потому, что он сводит к минимуму наше уважение к так называемым сведениям и фактам. Как сказал мне однажды рассерженный исследователь дадаизма: «Если вы сами не знаете, как было дело, нам-то откуда это знать?»

Он был прав: эти мелкие ревнивые счеты возникли лишь после того, как дада стало всемирной маркой с филиалами в Нью-Йорке, Берлине, Барселоне, Кёльне, Ганновере и Париже. Некоторые из ведущих членов дада приняли задним числом рыть подкоп под собственное происхождение, и некоторые пытаются делать это еще и сегодня с беспечностью, которая, насколько я припоминаю, была совершенно чужда цюрихской группе.

ЖУРНАЛ «ДАДА»

Менее оспорим, чем авторство в изобретении названия «дада», тот факт, что Тцара издавал журнал «Дада», руководил им, продвигал, составлял и администрировал. План Балля о сменной редакции не осуществился — просто пото-

му, что никто, кроме Тцара, не мог приложить к этой работе столько энергии, страсти и таланта. Каждый был рад, что дело находится в руках такого блестящего редактора.

Г.
ДАДА
в Цюрихе

Если публикация «Кабаре Вольтер» (15 июня 1916 г.) была в большей или меньшей степени общим делом в руках Балля, то журнал «Дада», начиная с первого номера, был главным образом работой Тцара. Разумеется, не его одного, а коллективным трудом и согласием нас всех — Янко и Арпа, Балля и Хюльзенбека (который, правда, очень скоро вернулся в Германию), меня и некоторых других.

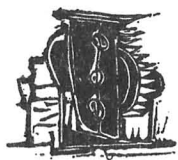
Тцара был идеальным импресарио дада, и его особое качество как современного поэта давало ему возможность найти контакт с современными поэтами и писателями других стран, особенно Франции: с Бретоном, Арагоном, Элюаром, Супо, Рибмон-Дессенем... даже если они, как мы впоследствии узнали, поначалу держались очень холодно и дистанцированно по отношению к этому новому движению в горах Швейцарии. Правда, дада позднее стало благодаря им чем-то большим, нежели обособленный альпийский цветок, и проявило себя как международное движение.

Форма манифеста, агрессивной полемики была будто специально создана для Тцара. «Новый художник протестует, он больше не рисует символические или иллюзионистские репродукции, а напрямую создает — из камня, дерева, железа. Экспресс-локомотив его организма способен ехать в любом направлении сквозь мягкий ветер мгновенных ощущений». Мы хотя и были, как все «новорожденные», убеждены, что мир начинается с нами заново, но на самом деле футуризм мы проглотили целиком, с черешками и косточками. Правда, в процессе его переваривания, нам потом пришлось выплевывать много разных черешков и косточек.

Юношеский подъем, прямое агрессивное обращение к публике, провокация были также продуктами футуризма, как и литературные формы, в которых это разыгрывалось: манифест и его визуальное оформление. В футуризме уже

D A D A 1

RECUEIL LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE
JUILLET 1917

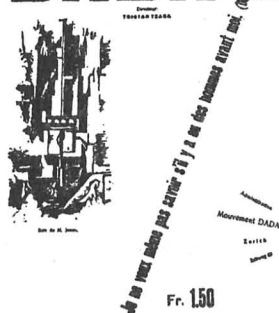


DADA 2

RECUEIL LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE
DÉCEMBRE 1917



DADA 3



Обложки ж. «Дада». 1917/18

за несколько лет до этого существовало свободное применение полиграфии, в котором наборщик располагал на наборной пластине текст хоть вертикально, хоть горизонтально, хоть по диагонали, смешивая шрифты, размеры и рисунки. А нашумевшие стихи, в которых слова чередовались со звуками, шокировали публику под футуристическим девизом начала новой эры динамизма.

Но приблизительно на этом и кончается влияние футуризма. «Движение», «динамика», «vivere pericolosamente»⁴³, «симультанность» хотя и играют роль в дада, но не являются программными. В этом заключается фундаментальное отличие: у футуризма была программа. Из этой программы возникали произведения, нацеленные именно на ее «выполнение». В зависимости от таланта возникали произведения искусства или всего лишь иллюстрации этой программы. Дада же не только не имело программы, оно было в принципе антипрограммным. У дада была только одна программа: не иметь никакой... и это давало в то время и на тот исторический момент этого движения взрывную силу развиваться во ВСЕ стороны без эстетических и социальных привязей.

Эта «абсолютная необусловленность» была на самом деле новшеством в истории искусства. То, что эта «райская» ситуация не может длиться, было гарантировано человеческой недостаточностью самой по себе. Но на краткий миг всё же надо принять и абсолютную свободу... которая в конце концов могла привести как к новому искусству, так и к точке замерзания... и должна была привести.

1.
Дада
в Цюрихе

Тезы, антитезы и а-тезы дадаизма выдвигались — не обремененные традицией и свободные от благодарности, которую редко какое поколение питает к предшественникам.

Тцара писал в своих манифестах:

«Я разрушаю черепа мозгов и короба социальной организации. Повсеместно деморализовать, сбросить человека с небес в преисподнюю, устремить взгляд из преисподней к небу, устрашающее колесо всемирного балагана заново направить в реальные могущества и в фантазию каждого индивидуума».

«Порядок = беспорядок; Я = не-Я; подтверждение = отрицание; высшее излучение абсолютного искусства, хаос, абсолютно упорядоченный в чистоте — вечно катиться в секундах без преград, без дыхания, без света, без контроля — я люблю старое искусство за его новизну. С прошлым нас связывает только контраст».

Манифест дада 1918 г.: «Дада означает ничто» — «Дада создается в устах».

«Искусство уснет. Попугайскому вздору искусства придет на смену дада. Искусство необходимо прооперировать. Искусство есть особая потребность, усугубленная слабовыраженной деятельностью мочеиспускательной системы, это истерия, рожденная в мастерской художника».

Эти негативные определения дада возникли из отрицания того, что нуждалось в отрицании. Это отрицание родилось из желания духовной и душевной свободы. Как бы по-разному ни проявлялась эта свобода в каждом из нас (а она была очень разной — от чуть ли не религиозного идеализма Балля до амбивалентного нигилизма Сернера и Тца-

ра), вперед нас подгонял все-таки один и тот же могучий жизненный импульс. Он подгонял нас к ликвидации, к разрушению всех форм искусства, к бунту ради бунта, к анархическому отрицанию всех ценностей... воздушный пузырь, который прокалывает сам себя, яростное Против, Против, Против, связанное с таким же страстным За, За, За!

Правда, таким образом мы освобождали от цепей смысл, выпуская его в бессмысленность; но всё равно постоянно оставаясь в области смысла. При этом известную роль играло представление Балля о полном охвате произведений, ибо «синтез искусств» сохранялся на всех мероприятиях. Балль пишет в своем дневнике: «Мюнхен приютил тогда одного художника, который лишь своим присутствием дал этому городу первенство в авангарде по сравнению с другими немецкими городами: Василия Кандинского. Кому-то эта оценка может показаться преувеличенной, но тогда я так считал. Что может быть для города лучше и прекраснее, чем приютить человека, чьи работы являются живыми директивами самого благородного вида... многообразие и проникновенность его интересов были удивительны; еще больше была высота и свобода его эстетической концепции. Его занимало возрождение общества через объединение всех художественных средств и возможностей. Не было жанра, в котором он не выступил бы новатором, не обращая внимания на насмешки и издевки. Слово, цвет и звук жили в нем в удивительном единодушии... но его конечной целью было не только создавать произведения искусства, но представлять искусство как таковое... Когда в марте 1914 г. я обдумывал план нового театра, я был убежден: это должен быть театр, экспериментирующий по ту сторону злобы дня. Европа рисует, музицирует и сочиняет стихи по-новому. Соединение всех продуктивных идей, не только искусства... Только необходимо вызвать к жизни из подсознания цвет, слова, звуки и фон так, чтобы они поглотили повседневность вместе с его бедствиями и нуждой».

В конце 1916 г. к дада примкнул новый участник, оторванный от корней привычного, но пускавший корни во всё экстраординарное. Это был д-р Вальтер Сернер (см. илл. 15). — нигилист, издававший соответствующий журнал «Сириус».

1.
ДАДА
в ЦЮРИХЕ

Сернер, высокий, элегантный австриец с моноклем или в пенсне, дополнил собой «вольтерьянцев» так, будто был скроен по мерке специально для них. Циничный моралист, филантроп-нигилист, он отождествлял себя с символом веры парижской гризетки Марго: *"Naturellement je serais bonne, si je savais pourquoi?"*⁴⁴. Он был циником движения, отъявленным анархистом, Архимедом, который хотел перевернуть мир, снять его с петель да так и оставить.

Он страдал отвращением к людям (и нехваткой средств к существованию), поскольку обнаружил то, что всю жизнь заявлял Брехт: человек слишком слаб, чтобы быть по-настоящему хорошим, и слишком хорош, чтобы быть по-настоящему плохим... всего лишь слаб и из слабости подл.

Его позиция, его зачастую поношенная одежда, его безупречная форма выражения, его замечательный интеллект, его тонкий психологический подход — правда, порой с манерами пещерного человека по отношению к дамам, — делали его своего рода бароном среди дада-простолюдинов. Ни Тцара, ни Хюльзенбек, которые постоянно носили монокль, не могли в этом конкурировать с ним. У Сернера монокль был «естественным». Во многих отношениях он был большим, чем Балль (идеалист) или Тцара (реалист), воплощением распространяющейся революции в ее, как сказали бы сегодня, экзистенциальной форме. Несмотря на его радикальную программу — или как раз вследствие этой программы, — он был моралистом («Потеря человеческого облика и озверение — еще не одухотворение»), в отличие от практичного Тцара, который смотрел на мир и пользовался его благами, пренебрегая моральными ограничениями. Явление Сернера — ухоженного, хотя иногда и потрепанного —

было больше, чем просто антураж «венской гостиной», это было выражение личной чистоплотности, которой он придавал большое значение, несмотря на отрицание всех ценностей. Он стал в высшей степени ценным приобретением для дада, центром и выразителем психологии, девальвирувавшей этические и эротические ценности:

ЗА ЛУЧШУЮ ЗАПЛАТУ СОЙДЁТ И БЛАГОДАТЬ

Обпрыгавшая пол посуда:

так сладко лакали губы Ниналлы Поммери грено first.

Минков, совершенно русский, путаник между делом.

Пронесенная мимо ладонь: траченные мольюсиськи корчат
из себя блондинку. Паушаль. Шаль.

Глоток вина (длина: 63 сантиметра) в краснолучшенную
харю извергнут.

Queen!!!

Тогда как в целом храбрый обсплетенный Куно — жирная
задница.

Клубок, у которого потно отщипнули предплечье.

Обрушенная очертя голову: Сиби привычно вопила,

Кверху полушариями.

Тем временем жаркая нога восхищенно обползает живот,
который гладили в другую сторону. Также

необогнанно вылизывает его язык жирнейшее бедро, Исидор.

О как я люблю огни жизни! (вечером, естественно!)

Куршевац пялится на ах какую далекую дельтовидную складку
Зюззи.

Судьба Байна (самого прелестного в Массачусетсе) похотливо
набухает на скрипку за углом;

Оттуда с трудом, пошатываясь, выходит жель:

Слабо скрытая от взоров нижняя часть туловища (?Габи!)
деликатно подплывает.

«Верность — это вам не дупло в зубе» ... (скрещенье чад
и домочадцев)

Мадам В. влетает, очень ловко, Роже в пальцы бокал;

Всё это придавливает собой стул.

Навоз. Сверхпоперечный.

(Кстати: если субстрагируешь венерические болезни;
коитус стал бы излюбленной общественной игрой;
его бы можно было купить в лавке. Баста⁴⁵.

(Вальтер Сернер)

Г.
ДАДА
в Цюрихе

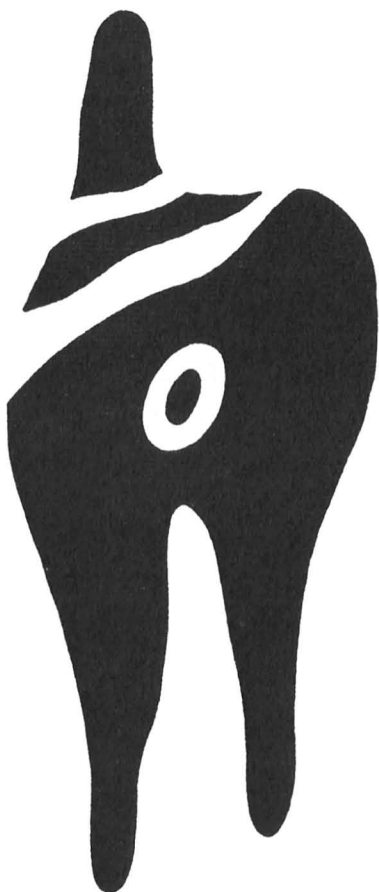
С Сернером в кружок дада иногда приходил его друг и сотрудник по «Сириусу» Кристиан Шад (см. илл. 64). От экспрессионистски-натуралистичных портретов Мариэтты⁴⁶, Сернера и т. д. он тоже переметнулся в 1918/19 гг. в абстракцию.

То, что Тцара зачитывал со сцены в тоне страшного суда, а Сернер с отвращением моралиста, Арп требовал на свой особый манер, пощипывая лиру певца, который, переодевшись клоуном, наигрывал указания к ликвидации этого свихнувшегося мира.

«Дада есть первопричина всех искусств. Дада — ЗА „бесмысл“ искусства, что не означает бессмысленность. Дада не имеет смысла, как и природа».

«...Обыватель видел в дадаисте распущенное чудовище, бунтующего злодея, неокультуренного азиата, который нацелился на его колокольцы, сейфы и честь. Дадаист выдумывал проказы, чтобы лишить обывателя спокойного сна. Он рассылал фальшивые сообщения в газеты о дада-дуэлях⁴⁷, от которых волосы вставали дыбом и в которые якобы втянут их любимый писатель, „король Бернины“⁴⁸. Дадаист давал обывателю почувствовать смятение и далекое, однако мощное землетрясение, так что его колокольцы начинали позванивать, его сейфы нахмуривали лбы, а его честь покрывалась пятнами. „Яичный поднос“⁴⁹, спортивная и салонная игра для верхушки буржуазии, участники которой покидают игровое поле, покрытые яичным желтком от пробора до подошв; „пупочная бутылка“⁵⁰, неслыханный предмет обихода, в котором соединяются велосипед, кит, бюст-

Ханс Арп.
Рисунок тушью.
1916/17



гальтер и черпак для абсента; „перчатка“, которую можно носить вместо устаревшей головы — всё это призвано было наглядно показать обывателю недействительность его мира, ничтожность его стремлений, даже его столь прибыльной болтовни о патриотизме. С нашей стороны это было, конечно, наивное предприятие, ведь нормально организованный обыватель располагает не большим воображением, чем червяк, а вместо сердца у него сидит слегка увеличенная мозоль, которую можно задеть разве что резкой сменой погоды, то есть обрушением биржи».

GALERIE D A D A

BAHNHOFSTRASSE 19 (EINGANG TIEFENHÖFE 12)

BIS 29. MAI

AUSSTELLUNG VON GRAPHIK, BRODERIE, RELIEF

H. ARP, F. BAUMANN, O. DE CHIRICO, O. GEETZ,
W. HELBIG, M. JANCO, J. ISRAELEWITZ, P. KLEE,
O. LÜTHY, A. MACKE, J. MODIGLIANI, NADELMANN,
E. PRAMPOLINI, O. VAN REES, Mme. VAN REES, H. VON
REBAY, H. RICHTER, A. SEGALL, M. SLODKI, J. VON
TISCHARNER, KINDERZEICHNUNGEN, PLASTIKEN.

GEÖFFNET TÄGLICH VON 2—6 EINTRITT 1 FR.

JEDEN SAMSTAG NACHMITTAG 4 UHR
FÜHRUNG DURCH DIE GALERIE.



tristan tzara
vingt-cinq poèmes

h arp
dix gravures sur
bois

collection dada
zurich



Г.
ДАДА
В ЦЮРИХЕ

Афиша выставки графики,
вышивки и рельефов
в «Галерее дада». 1917

Обложка кн. Тристана Тцара
«Двадцать пять поэм»
с гравюрой Ханса Арпа. 1918

ЛЬСТИВЫЙ ГОСТЬ 3

Могильные камни я ношу на голове
а тело мое водянисто.
Старого Адама я вытаскиваю убить время
по 12 раз на дню.

Я по рукоять застрял в свету
и тем не менее лопаюсь поперек рожи
и таскаю в Афины сов
и запрягаю себя в мою клячу.

Прощай много собако- и кошко-раз.
Я следую за поездом времени

Который инкогнито застеклен свинцом
к духу веселья.

Частного борца я смешиваю
с бузинной сердцевиной времени
и карабкаюсь по кишечнику мачты и паруса
окончательно в вечность⁵¹.

(Ханс Арп)

Мероприятия дада

Между тем дада развивало свою активность и в других направлениях. Идея синтеза искусств, которую Балль, под влиянием Кандинского, подхватил еще в Мюнхене, теперь сподвигла его связать выставку с прочими формами представлений. В этой выставке идею синтеза искусств должны были осуществить — наряду с картинами — доклады, чтения, танцы... Старое кабаре в баре «Майерай» было закрыто — после того, как владелец, господин Эфраим, внял жалобам достойных граждан, которые больше не желали терпеть в Шпигельгассе эти безобразия, творимые именем Вольтера.

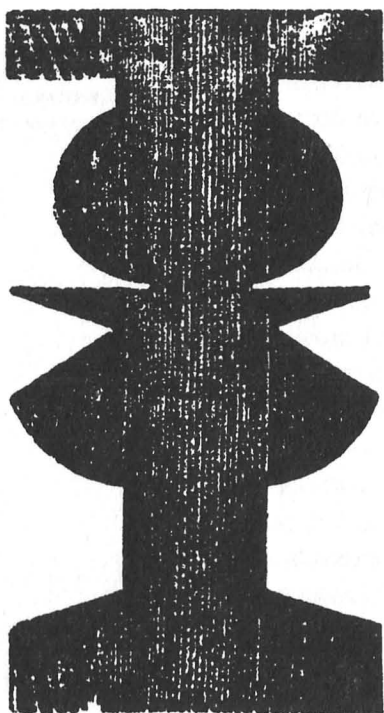
Так Балль 18.3.1917 записывает: «Вместе с Тцара я получил помещение галереи Коррей (Банхофштрассе, 19) и вчера открыл там галерею „ДАДА“ выставкой журнала „Штурм“. Это продолжение прошлогодней идеи кабаре. Между предложением и открытием было три дня. Присутствовало около 40 человек. Тцара опоздал; поэтому я говорил о нашем намерении образовать небольшое сообщество людей, которые взаимно поддерживали бы и поощряли друг друга». За этой выставкой «Штурма» последовали два мероприятия, посвященные духовным претечам дада: Кандинскому и Клее (март 1917 г.). К этим выставкам примыкает выставка итальянского художника Джорджо де Кирико (см. илл. 16). С этой его первой выставки де Кирико был, так ска-

зять, принудительно включен в движение дада, так же, как впоследствии он так же насильственно был «произведен» в члены сюрреалистического движения. Что он мог с этим поделаться?

Эти мероприятия дали дада первую видимость некоторой серьезности в глазах цюрихской общественности. И хотя в целом картины были признаны ужасными, они по крайней мере не создавали скандала, а авторы не огрызались в ответ, когда их находили безумными. Кроме того, Клее и Кандинский уже имели некоторую, пусть и сомнительную, репутацию. Работы Клее, казалось, и впрямь открыли пути, которые вели в те поля блаженных, которые мы видели перед собой?

Конечно, были люди, которые приблизились к дада именно благодаря этим выставкам. Влияние дада на этих людей и влияние этих людей на общественность подготовило, в конце концов, почву для того, чтобы дада в Цюрихе стали если и не любить и понимать, то всё же терпеть с некоторым порицающим любопытством: «Галерея не вмещала всех желающих, хотя цены на входные билеты были высоки. Один немецкий поэт обидел посетителей, назвав их „верблюдами“. Другой немецкий поэт осведомился в связи с выставкой „Штурма“: разве неизвестно, что Херварт Вальден⁵² восторженный патриот? (Что совершенно не отвечало истине!) Третий немецкий поэт заявил, что мы в галерее, должно быть, зарабатываем „громadne деньги“ и что он не может решиться отдать сюда на прочтение вслух свою новеллу о мире „Отец“. В итоге: все недовольны, кто по причине „радикальности“, кто по причине „ревности“ (Баль).

Избежать склок и дразг не всегда удавалось. Слишком человеческое — зависть и тщеславие — то, что Баль принимал в расчет меньше всего, поскольку сам не обладал этими чертами, доставляло ему много неприятностей. Они ввергли его в уныние и, в конце концов, подготовили его окончательный разрыв с дада.



Ханс Арп. Гравюра из сб. «Фантастические молитвы» (1916)

ausgestopfte Vögel auf langen Messingstangen
alles zerflatterte und aus der Purpurlaube stieg der
Donnerschlag
o höret mein Gebet ihr Steissjungfern und Rattenfänger
o höret mein Gebet ihr Masseusen und Seegel die ihr
auf der Spitze der Fontänen reitet in der Pracht
eurer Gewänder
die Mandarinen sind da und haben ihr Feil zum
Trocknen aufgehängt
o halbjukutuolamaturrubsk zerrippstipp zerrippstipp
tallubolala tallubolala zerrippstippstipp
denn von dem Tour Eiffel fallen die Pfarrer und
Forsteleven in ihren rosenroten Uniformen
schwebfliche Dämpfe steigen aus den Cadavern die
Flüsse hinab schwimmen
alles wölbte sich hoch alles verlor seinen Sand und
tanzte im Aeroplan
die schwarzen Stücke brechen aus dem Genick die
Fälle spannet sich aus
das Schwarze spanne sich aus und singt das Singen
spannet sich aus
tallubolala tallubolala o höret mein Gebet
sehst meinen Kehlkopf aus Glanzpapier und Bienen-
wachs
die zwölf Erschossenen umlanzen den Kuhlhirten der
taubstumm ist
zwischen meinen Schulterblättern wandert Tzara der
Dichter

Tzara der Dichter wandert mit Zylinder und Parapluie
mit Parapluie und Zylinder wandert Tzara der Dichter
er wischt sich den Schweiß von seiner Stirn
er reisst sich den Lorbeerkrantz von seinem Bein
o Tzara o o Embryo o Haupt voll Blut und Wunden

DIE KESSELPAUKE

HOHOHOHO wo wo ist das Krematorium das aus
den Flüssen stieg der mächtige DADA kam an der
Strickleiter herab die Dichterschulen sind in den Klo-
aken davongeschwommen der grüne Kolben stößt aus

Рихард Хюльзенбек. Фрагмент стихотворения «Индийское море и совершенно красное солнце» из сб. «Фантастические молитвы» (1916)

Экскурсии по выставкам, где были представлены работы Янко, Явленского, Арпа, Хельбига, Люти, Рихтера и др., пытались установить прямой контакт с публикой. Этот контакт не всегда проходил мягко. Тут был опробован тот откровенный эпатаж публики, в котором Тцара и Сернер не имели себе равных. Мы были переполнены желаемым, но догадывались, что, в отличие от нас, публика была слишком пуста. Позднее такие провокации были развиты до совершенства и, в конце концов, стали важным опознавательным знаком дада в Берлине, Париже и других местах.

АБСТРАКТНАЯ ПОЭЗИЯ

Г.
ДАДА
В ЦЮРИХЕ

Одной из кульминаций тех ранних мероприятий был вечер 25 июня 1917 г. в нашей «Дада-галерее на Банхофштрассе» (которая на самом деле находилась на Тифенхёфе—одной из незначительных боковых улочек). Кульминацией это было потому, что вечер предложил нам ту форму искусства, в которой Балль довел свои разборки с языком до последней крайности. Тем самым он сделал шаг, который повлек за собой значительные последствия в литературе, существующие и до наших дней.

Запись в его дневнике от 5 марта 1917 г. гласит: «То, что изображение человека в наше время всё больше исчезает из живописи, а все предметы наличествуют лишь в разложении, стало доказательством того, насколько уродлив и пошл человеческий облик и насколько мерзок всякий предмет нашего окружения. Решение поэзии по сходным причинам отказаться от языка (как в живописи от предмета), уже назрело. Это вещи, которых, пожалуй, не было еще никогда». С 25 июня они уже были!

Еще 14 июля 1916 г. на большом вечере дада в Гильдии весовщиков в Цюрихе, в программе которого были музыка, танцы, теории, манифесты, стихи, картины, костюмы и маски и на котором в том или ином виде выступали Арп, Балль, Хеннингс, композитор Хойсер, Хюльзенбек, Янко и Тцара, Балль прочитал свое первое абстрактное звуковое стихотворение «Гаджи бэри бимба»⁵³. Среди огромного вала неизвестного и ошеломляющего материала воздействие этого новшества было скорее отмечено, чем опознано. Но целый вечер, посвященный этой новой стихотворной форме, окончательно донес ее до нашего сознания и до сознания публики.

«Этими фонетическими стихами мы хотели отречься от языка, который был выхолощен журнализмом и стал непригоден к употреблению. Нам пришлось вернуться в глубочай-

шую алхимию слова и покинуть даже самую алхимию слова, чтобы таким образом сохранить для поэзии ее священную вотчину».

Итак, в нашей галерее была объявлена декламация «абстрактных стихов» Хуго Балля. Я немного опоздал, и когда пришел, зал был переполнен. Сесть было уже некуда! Балль вспоминает: «На мне был специальный костюм, сделанный по моим эскизам и эскизам Янко. Мои ноги находились внутри узкой колонны из блестящего синего картона, которая доставала мне до пояса, так что я выглядел над нею как обелиск. На мне был вырезанный из картона огромный воротник, оклеенный внутри багряным, а снаружи золотым, на шее он был закреплен так, что, поднимая и опуская локти, я мог двигать им, словно крыльями. А на голове — цилиндрический, высокий, в белую и синюю полоску головной убор шамана.

Я установил с трех сторон подиума против публики нотные пюпитры и водрузил на них мою расписанную красным карандашом рукопись, чтобы торжественно считывать то с одного, то с другого пюпитра. Тцара знал о моих приготовлениях, то была настоящая маленькая премьера. Всем было любопытно. Поскольку я, будучи колонной, не мог ходить, меня вынесли на подиум в момент затемнения, и я медленно и торжественно начал:

гаджи бери бимба гландриди лаула лонни кадори
гаджама грамма бериди бимбала гландри галассасса
лаулиталомини
гаджи бери бин бласса глассала лаула лонни каторсу сассала бим
гаджама туфм и цимцалла бинбан глигия воволимай бин
бери бан
о каталоминаль ринозероссала хопсамен лаулиталомини
хооооо гаджама
ринозероссала хопсамен
блук туруллала блаулала лоооооо...».

Это было слишком! После начального замешательства, вызванного никогда не слыханным, публика, наконец, взорвалась.

1.
Дада
в Цюрихе

Посреди этого урагана стоял Балль, неподвижный, словно башня (он ведь и не мог двигаться из-за картонного костюма) над взорвавшейся смехом и аплодирующей толпой хорошеньких девушек и серьезных обывателей, — неподвижный, как Савонарола, фанатичный и непоколебимый.

«Акценты становились тяжелее, выражение нарастало в обострении согласных звуков. Очень скоро я заметил, что мои средства выражения — если я хотел оставаться серьезным (а я хотел этого во что бы то ни стало) — не смогут выдержать уровень пышности моей инсценировки. Я видел среди публики Брупбахера⁵⁴, Йельмоли⁵⁵, Лабана⁵⁶, госпожу Вигман⁵⁷. Я боялся провала и собрался с силами. Закончив на пюпитре справа „Песню Лабады на облаках“ и на пюпитре слева „Караван слонов“, я снова обратился к центральному пюпитру, усердно взмахивая крыльями. Тяжелые ряды гласных и волочащийся ритм слонов как раз создали мне площадку для последнего подъема. Но чем мне всё это завершить? Тут я заметил, что мой голос, которому больше не оставалось другого пути, приступил к древней каденции проповеднического причитания, тому стилю мерного пения, которое выплакивается в католических храмах Востока и Запада».

цимцим ураллала цимцим ураллала цимцим занзибар
цимцалла цам
элифантолим бруссала буломен бруссала буломен тромтата
фейо да банг банг аффало пурцамай аффало пурцамай
ленгадо тор
гаджама бимбало гландриди глассала цингтата импоало
ёргогёёёё
виола лаксато виола цимбрабим виола ули палужи мало

«Не знаю, что подсказало мне эту музыку. Но я начал петь мои гласные ряды речитативом в церковном стиле и не

только попытался оставаться серьезным, но принудил себя к серьезности.

В какой-то миг мне показалось, что из моей кубистической маски выглядывает бледное, растерянное лицо мальчика — то полуиспуганное, полуюбопытное лицо десятилетнего мальчишки, который на заупокойных службах и торжественных литургиях, жадно дрожа, подпевает, считывая с губ пасторов. Тут, как и было заранее запланировано, погас электрический свет, и меня, залитого потом, унесли с подиума, словно магического епископа»⁵⁸.

Хюльзенбек в каталоге большой дада-выставки в Дюссельдорфе в 1958 г. попытался коротко обрисовать историю звукового стихосложения:

«Большой шаг по введению совершенного иррационализма в литературу был сделан появлением звукового стихотворения. Первым фонетическим поэтом был умерший в 1915 г. Пауль Шеербарт, который в вышедшей в 1897 г. и традиционно озаглавленной „Я люблю тебя“ книжке опубликовал стихотворение, которое называлось „Кикакоку экоралапс“⁵⁹. Это было в чистом виде звуковое стихотворение, поскольку в нем посредством чередования звуков должно было создаваться некое изначальное настроение, которое больше нельзя было доверить традиционным фразам. Следующим фонетическим поэтом был Хуго Балль, который в книге „Бегство из времени“ описал изобретение в 1917 г. звукового стихотворения „Гаджи бери бимба“. Рауль Хаусман независимо от него открыл, пусть и в двадцатые годы, поэзию звуков, и в его недавно вышедшей книге „Курьер дада“ он рассказывает нам, как его изобретение повлияло на Швиттерса при создании его „Прасонаты“».

Это мероприятие стало кульминацией дадаистской карьеры Балля. Абстрактное звуковое стихотворение родилось как новая форма искусства, которая затем обрела многочисленных подражателей и продолжателей и завершилась французским леттризмом⁶⁰. После этой даты Балль всё больше и больше отдалялся от дада. «Кратчайший путь самозащи-

ты: отказаться от произведений и сделать собственное бытие предметом энергичной попытки оживления».

1.
ДАДА
в ЦЮРИХЕ

Балль уехал в Берн — в то время столицу шпионажа, — чтобы в качестве журналиста сотрудничать в газете «Фрайе цайтунг» д-ра Рёземайера и в качестве политолога в «Белых листьях» эльзасского поэта Рене Шикеле⁶¹. Потом он навсегда уехал в Тичино, чтобы жить жизнью религиозной и намеренно бедной. Он не мог больше идти путем дада, который Тцара предначертал ему как застрельщику движения. «Я хорошо себя изучил, и никогда бы не стал защищать хаос».

Во времена дада написан неопубликованный роман Балля «Тендеренда-фантаст»⁶². В «Критике немецкой интеллигенции» (1919 г.) Балль дает анализ немецкой интеллектуальной ситуации, в которой он уже предвидел ужас гитлеризма.

«Бегство из времени» (Мюнхен, 1927) обзор из его дневников — увлекательное описание бурных лет — с 1913 по 1921 гг. Путь этого выдающегося человека из мира театра («Пролог — кулиса») к дада («Романтицизмы — слово и образ») привел, в конечном счете, к богоискательству и обращению в другую веру («От Бога и правчеловека — побег к почве», а также «Византийское христианство»⁶³).

Балль и Тцара представляли собой два крайних полюса дада. После ухода Балля руководство быстро перешло в руки Тцара, привычные к игре.

РАЙСКИЙ ЯЗЫК

Балль: Живописец как управляющий делами созерцательной жизни: как провозвестник сверхъестественного языка рисунка. Реакция на визуализацию поэта. Символический вид вещей — следствие долгого применения в картинах.
Не является ли язык рисунка собственно райским языком?

Если в начале 1916 г. было еще не вполне ясно направление, по которому пойдет изобразительное искусство в дада, то

в 1917 г. выяснилось, что полемика неминуемо должна была привести к так называемому абстрактному искусству.

Картины и вышивки шелком супружеской пары ван Реес были первыми абстракциями, которые я видел в 1916 г. в Цюрихе (см. илл. 9). Листки Арпа с жуками и огуречными формами, которые разрастались в его руках, как трава, тоже нельзя было назвать предметными изображениями. Он хотя и давал своим рельефам предметные названия, но они уже вряд ли обозначали что-то конкретное. Работы с применением клея громоздились в его ателье на Цельтвег рядом с рисунками. Однажды утром я зашел к нему и долгое время наблюдал, как из танца его руки на бумаге возникали жуки, растения, фигуры людей, скрипки и звезды, змеи и ушные раковины. Когда в обед я снова зашел за ним, стол был завален листами с причудливыми арповскими растениями. У меня в голове не укладывалось, как можно с такой неприужденностью и непосредственностью так много сделать за столь короткое время. «А что ты хочешь? Они растут из меня, как ногти на пальцах ног. Мне приходится их обрезать, а они опять отрастают», — объяснил он.

...а потом Софи Тойбер (см. илл. 4) повела нас поест в вегетарианский ресторан. Софи занималась в школе танцев у Лабана, в священных залах которой и я бывал частым гостем. Через просторное помещение для занятий на Зесхофштрассе мы всегда проходили только на цыпочках. Там всегда занималась какая-нибудь припозднившаяся танцовщица, а где-нибудь неподалеку мог скрываться и грозный Лабан. Когда он внезапно выныривал откуда-то, нас запикивали в боковую комнатку, где подруга Тцара, Майя Круцек, и Софи стояли, склонившись над эскизами костюмов. Майя Круцек говорила много, Софи мало. В большинстве случаев робкая или задумчивая улыбка заменяла у нее необходимость что-то сказать. Такой я знал ее в Цюрихе, Берлине, Париже и позднее, когда она вместе с Арпом работала в их маленькой мастерской в Медон-валь-Флери⁶⁴. Во вре-

мена дада она преподавала в художественной школе, была художницей и танцовщицей и во всех трех этих занятиях оставалась связана с Арпом. Первыми ее работами, которые я увидел, были вышитые полотна Арпа (см. илл. 18), а потом, наконец, вышивки по ее собственным эскизам (см. илл. 10). Абстрактные рисунки, примечательные дада-головы на раскрашенном дереве (см. илл. 20), ковры, разнообразные предметы, которые утверждали себя самостоятельно наряду с работами ее товарищей-мужчин. Она была таким же открытием Арпа, как и Арп — ее открытием. Непритязательным образом она активно соучаствовала в каждом мероприятии дада. В том спорном состоянии, в котором я находился тогда в поиске элементов языка живописи и рисунка, работы Софи постоянно оказывали на меня стимулирующее действие. Будучи несколько лет преподавательницей при музее прикладного искусства в Цюрихе, она привыкла приводить предметы — мир линий, поверхностей, форм, красок — к их простейшему и наиболее точному образу и находить простейшие формулировки. То, о чём она умалчивала, выдавали ее картины, наброски к которым особенно красноречиво показывали чуткий художественный поиск, таившийся за простейшими формами ее картин, за воспаряющими и ниспадающими кругами. Судя по всему, круг больше, чем любая другая структура, воссоздавал затаенную силу ее характера.

Угловатые фигурки Янко и его негроидные маски вскоре стали совсем абстрактными, и Арп назвал их «абстракциями излома». Мадонны Люти становились всё абстрактнее, больше напоминая ритмы, чем фигуры. Призматические конфигурации Сегала⁶⁵ хотя и сохраняли структурно-предметное содержание, но в такой ненатуральной форме, что объект терялся в призме его красок. Хельбиг упорствовал на (экспрессионистском) предмете и лишь позднее, намного позже дада, отважился пуститься в область абстракции. Он был возмущен нарастанием беспредметности и заклинал

1.
Дада
в Цюрихе



Ханс Арп. Рисунок. 1917



Кристиан Шад. Гравюра на дереве. 1918

меня не уходить с головой в абстрактное. Но я уже в 1916 г., еще до того, как столкнулся с дада, хотя и робко, но хаживал тропой абстракции. Даже Явленский⁶⁶, который не принадлежал к группе дада, внезапно выступил с серией весьма абстрактных вариаций голов, которые произвели на меня очень глубокое впечатление. Выставки де Кирико, Клее, Файнингера, Макке и др., которых Тцара и Балль показывали в своей галерее как неких праотцов дада, с Кандинским в качестве пращура, создавали инкубаторное тепло художественного возбуждения, от которого никто не мог, да и не хотел отстраниться, хотя критика не молчала и здесь.

Балль: «Арп выступил против напыщенности живописующих господ-богов (экспрессионистов). Быки Марка были для него слишком упитанны: космогонии и безумные созвездия Баумана и Майднера напоминали ему звезды Бёль-

ше и Каруса. Он хотел бы более строгого порядка вещей, менее произвольного, менее изобилующего красками и поэзией. Живописным сюжетам о создании мира и апокалипсисе он предпочитает планиметрию. Если он выступает за примитивизм, то имеет в виду первый абстрактный набросок, который хотя и ведает сложности, но не пускается в них. Не должно быть ни сентиментальности, ни конфликта, существующего только на холсте».

И Балль продолжает: «Если я правильно его понимаю, то для него более важно упрощение, чем насыщенность, отстраненность от всего неопределенного и туманного. Он хотел бы очистить воображение, сосредоточившись не столько на наборе образов, сколько на раскрытии того, из чего эти образы состоят. Он исходит при этом из предпосылки, что образы, возникающие в воображении — это уже композиции. Художник, который творит, полагаясь лишь на свободу воображения, обманывается в своей оригинальности. Он использует уже сформированный материал, и тем самым его работа представляет собой компиляцию».

Было совсем не просто собрать посреди войны материал для постоянно сменяющих друг друга выставок. Мы не хотели, да и не могли завешивать всё нашими собственными работами, но неутомимый и изобретательный Тцара вскоре обнаружил, что правительства воюющих друг против друга стран были готовы заткнуть врага за пояс хотя бы в нейтральной Швейцарии... даже если это происходит посредством презренного дада.

Так, в пропагандистских целях, Тцара получал с бесплатной доставкой из Италии, Германии и Франции произведения, которые в нормальных обстоятельствах вряд ли могли быть нам доступны... и теперь пропагандировали нас.

Однако отнюдь не эти образцовые картины и не полемика с ними подготовили постепенный переход от предметности к абстракции. Скорее это происходило вследствие общего распада, через который мы прошли и продолжали идти,



Марсель Янко. Гравюра на дереве. 1918



Ханс Рихтер. Линогравюра из «Дада» № 4/5. 1918

того распада, который Вальтер Сернер с крайним упорством проповедовал в своем более позднем полемическом сочинении «Последняя расхлябанность» 1918 г.⁶⁷ Эта последняя расхлябанность была окончательным словом того, что дада представляло собой в философском и моральном смысле: всё должно стать расхлябанным, чтоб больше ни одного винта нигде не оставалось, а резьба, на которой они когда-то держались, была сорвана; винт и человек на пути к новым функциям, которые можно будет узнать только после отрицания того, что было до сих пор... Но до тех пор — обвал, разрушение, вызов, смятение. Случайность не как расширение художественного поля, а как намеренный принцип разложения, необузданности, анархии; в искусстве, таким образом — антиискусство.

Я не знаю доподлинно, насколько Тцара в 1917/18 гг. идентифицировал себя с идеями Сернера, ибо мероприятия в Гильдии весовщиков в 1916 г. и в Гильдии грузчиков в 1918 г. были, как-никак, художественными представлениями, причём на уровне, который был признан даже газетами, относившимися к дада с полным пренебрежением... И если официально речь шла не об искусстве, а об антиискусстве, то лишь потому, что для нас все функционирующие виды искусства стали непригодными. Мы искали путь, который бы вновь сделал из искусства осмысленный инструмент жизни, и поначалу нам было всё равно, называлось ли это, как у Арпа, отождествлением с природой или, как у меня, музыкально-человечным порядком, у Янко архитектурным смыслом или у Эггелинга генерал-басом живописи. Нас связывал друг с другом поиск нового содержания.

Г.
ДАДА
в ЦЮРИХЕ

Балль заметил в своем дневнике по поводу этой проблемы 5 мая 1917 г.: «Мы обсуждаем теории искусств последних десятилетий, причём всегда в том смысле, который касается сомнительной сути самого искусства, его совершенной анархии, его взаимосвязей с публикой, расой и текущим образованием. Можно, пожалуй, сказать, что для нас искусство не является самоцелью, для этого потребовалась бы более несокрушимая наивность, но оно для нас — возможность критики времени и правдивого восприятия времени, вещей, которые всё же являются условием типического стиля». И далее он спрашивает: «Искусство находится сегодня в противоречии с его этическим стремлением. Что нам делать? Повсюду прорывается его — времени — этическая угнетенность и водворяется с той стремительностью, которая позволяет предположить, что даже вопрос „Есть ли у нас что поесть?“ решается не на материальном, а на этическом уровне».

В примечательном «сомнении» в приоритете произносимого, задуманного и написанного слова поэт Балль показал более глубоко лежащие причины того, почему дада-литераторы, несмотря на все декларации ПРОТИВ искусства, в конце

концов, не смогли остановить внутри дада тенденцию ЗА искусство. Собственно, пресловутый «райский язык», который искали мы — как представители изобразительного искусства — лежал на гораздо более глубинном уровне, чем социально, морально и психологически обоснованная оголтелость антиискусства опубликованных деклараций. Если Балль, средством выражения которого было слово, уже чувствовал это, насколько же больше должны были знать об этом мы — как художники, чьим средством выражения как раз был тот «райский язык рисунка». Эта двойственность объясняется тем, что изобразительное искусство дада хотя и жило в рамках дада-литературы, но имело свое собственное развитие.

Янко пишет: «Созидательное искусство, сила инстинкта творца, героическое искусство, которое включает в себя как серьезное, так и случайное отображение законов жизни. Дада смотрело на искусство как на приключение освобожденного человека».

«Мы рисовали ножницами, клеем и новыми материалами, гипсом и мешковиной, бумагой и при помощи других техник, коллажами и монтажом» (см. илл. 14 и 19).

«Оставалось приключение — самому найти камень, открыть часовой механизм, найти маленький трамвайный билетик, красивую ножку, насекомое, познать уголок собственной комнаты, — всё это могло мобилизовать чистые и непосредственные чувства. Приспосабливая таким образом искусство к повседневной жизни и уникальному опыту, подвергаешь искусство рискам того же закона непредвиденности и случайностям, игре живых сил. Искусство больше не „серьезное и полновесное“ движение чувства и не сентиментальная трагедия, а просто плод жизненного опыта и радости жизни».

«Дада было не школой, а сигналом тревоги духа против удешевления, рутины и спекуляции, криком тревоги для всех манифестаций искусств вокруг созидательного базиса: творить новое и универсальное сознание искусства. Исходя из изобразительного искусства и поэзии, дада впоследствии

перенесло свой опыт в театр и в кино, в архитектуру, музыку, полиграфию, в предметы обихода» (Янко). До тех пор, пока тощая фигура Балля еще присутствовала в цюрихском дада, движение антиискусства ни разу так и не приняло анархическую форму. Правда, Арп, Янко и я были солидарны с последней „расхлябанностью“ и соблазнами Сернера и Тцара, но скорее как с новым, совершенным оружием для разрушения пришедшей в упадок старины и ненужных излишеств — для того, чтобы держаться подальше от обывателей и рыть тот ров, который отделял бы нас от банальности (в том числе и внутри нас самих). Кроме того, все мы были двадцатилетними и были готовы провоцировать всех отцов мира, чтобы доставить радость фрейдовскому Эдипу.

Г.
ДАДА
в Цюрихе

Во всем чувствовалась беспокойствие, и мы были готовы распространять это ощущение как можно дальше. Некоторые догадывались о правильности или чувствовали уверенность в открытии нового пути, другие потеряли веру в общество, нацию, искусство, традиции и, в конце концов, просто в человека: в человека как неисправимого монстра, в человека как ничтожество. Это могли быть просто внутренняя тревога, которая передавалась как инфекция, или юношеский протест сам по себе. Все мы были молоды и во всех нас бурлила смесь из этих элементов, но у каждого это было выражено в различной степени и в разное время. В зависимости от состава этой смеси каждый позднее пошел собственным путем, отличным от других.

СЛУЧАЙНОСТЬ I

Случайностей не бывает. Дверь может захлопнуться сама по себе, но это не случайность, а осознанное событие двери, дверь, дверь, дверь...
(из «Лизкен» Курта Швиттерса).

Нельзя отрицать, что трубные звуки торжества, которые мы исторгали в связи с распространением нашей теории

антиискусства, эхом отдавались и в наших собственных ушах. Они с каждым днем всё больше заглушали соблазнительные мелодии традиций, которые еще вибрировали в нас. Даже если мы занимались искусством как искусством — а это было нашим стремлением утром, днем и вечером — то наши поэтические, философские, литературные и психологические друзья не оставляли нам даже мышиной щелочки, в которую мы могли бы прошмыгнуть с возможными традиционными намерениями.

Радикальный отказ от искусства, который пропагандировало дада, только способствовал искусству. Чувство свободы от правил, от предписаний и послеписаний, от всяких предложений покупки, от похвалы критики, которая сполна уравновешивалась избытком презрения и отвращения публики, было превосходным стимулом. Эта свобода больше ни о чём не беспокоиться и отсутствие всякой формы оппортунизма, которые всё равно не могли ни к чему привести, тем легче приводили нас к источнику искусства, к нашему внутреннему голосу. Отсутствие всякой цели разрешало нам совершенно естественным образом слушать «неведомое» и извлекать урок из царства неведомого. Так мы приходили к собственно центральному переживанию дада.

Я не могу установить, кто сделал этот шаг и когда он был сделан. Вполне возможно, он возник из каких-то замечаний, разговоров, попыток, которые носились в воздухе дада. Но то, что он исходил не из литературы, а из визуально-изобразительной сферы, кажется, явствует из того, что в дневниках Балля и в диспутах об этом не было речи. Я хотел бы здесь привести анекдот, который хотя и типичен для его героев, но лишь метафорически может претендовать на то, чтобы иметь отношение к началу работы со случайностями или изобретению этой работы. Ибо то, что в этом анекдоте случилось с Арпом, могло бы произойти (а то и происходило?) с таким же успехом с Янко, или с Тцара, или с Сернером. Арп в своем ателье на Цельтвег долго работал над одним ри-

сунком. Неудовлетворенный, он, в конце концов, разорвал лист, и обрывки разлетелись по полу. Когда через некоторое время взгляд его случайно снова упал на эти обрывки, разбросанные по полу, его поразило их расположение. Оно обладало той экспрессивной силой, которую он тщетно искал всё это время. Насколько осмысленно они там расположились, насколько выразительно! То, чего ему не удалось добиться перед этим — то есть искомой выразительности — с приложением всех усилий, сложилось случайно, совпадением жеста его руки и полета обрывков. Он воспринял этот вызов случайности как судьбу и тщательно наклеил обрывки в том порядке, какой им предназначил случай (см. илл. 12). Меня, конечно, при этом не было, но в свое время я видел результаты сходных попыток. Не говорило ли при этом в художнике бессознательное? Или какая-то сила вне его? Не участвовал ли в деле некий загадочный «сотрудник» — сила, которой можно доверять? Не была ли эта сила — как часть самого события или со-событие — вне всякого контроля?

Из этого дада сделало вывод: случайность надо признать новым стимулятором художественного творчества. Это переживание было настолько потрясающим, что его вполне можно было обозначить центральным событием, отделяющим дада от всех предшествовавших направлений искусства.

Это событие позволило нам осознать, что мы не так уж надежно были укоренены в мире познаваемого, как нам хотели внушить. Мы чувствовали, что дотянулись до чего-то другого, что живительно омывало нас, стало частью нас, проникло в нас, равно как и мы проникались *им*. Решающим и примечательным при этом было то, что мы не пропали. Наоборот. Мы извлекли из этого опыта совершенно новые энергии и эйфорию, которая в нашей частной жизни вела нас ко всяким крайностям — к нахальству, эпатажу, ненужному вызывающему поведению, к поддельным дуэлям, скандалам и т. д. — как раз к тому, что позднее стали понимать как собственно «признаки» дада. Но под ними скрывался тот

1.
Дада
в Цюрихе

настоящий опыт духа и сердца, который вообще только и окрылил нас так, что мы смогли словно с высоты взирать на смехотворность кровавой серьезности будней.

«Случайность» стала нашим опознавательным знаком. Мы словно компасу следовали заданному ею направлению. Мы дотягивались с ее помощью до сферы, о которой не знали ничего, либо мало что знали, но к которой другие — в иных областях — обратились еще раньше нас.

Случайность начала играть роль даже в наших разговорах и дискуссиях — в форме более или менее ассоциативной манеры говорить, в которой звучание и сочетания форм давали нам подсказки, а вроде бы несвязанные друг с другом вещи внезапно вспыхивали во взаимосвязи. Тцара, Арп, Сернер, Хюльзенбек были мастерами в этом искусстве, а стихотворения Арпа — шедеврами этой техники исследования и опыта:

ЛЬСТИВЫЙ ГОСТЬ 5

Ваш резиновый молоток бьет по морю
По черному генералу.
Вы отделяете его галунами
Как пятое колесо на братской могиле.

Приливами и отливами в желтую полосу
Вы драпируете его небосвод.
Вы выкладываете каменной кладкой его эполеты
Из июня, июля и цемента.

Потом вы поднимаете групповой портрет
Многочленный на дада-кровлю
И приколачиваете к ней пальцы ног А. Б.
И нумеруете каждую деталь.

Вы подкрашиваетесь синькой
И течете, как реки из земли

Засахаренные фрукты в ручье
Хоругвь в руке.

(Ханс Арн)

1.
ДАДА
в Цюрихе

В более экспрессионистском стихотворении Хюльзенбека прозвучали другие тона:

ШАЛАБЕН-ШАЛАБАЙ-ШАЛАМЕЗОМАЙ

Головы лошадей плывут на голубой равнине
словно крупные темные пурпурные цветы
светлый круг луны окружен криками
комет звезд и ледниковых кукол
шалабен шалабай шаламезомай
ханааниты и янычары ведут большую
битву на берегу красного моря
небеса втягивают знамена небеса сдвигают
стеклянные крыши над битвой блещущих доспехов...⁶⁸

(Рихард Хюльзенбек)

И Тцара тоже умел соединить лирику с агрессией, полемику с соловьиными трелями. Несмотря на его библейский гнев против искусства как такового, он не мог воспрепятствовать тому, что начинал служить ему, когда оно само говорило из него, а стихи, искусные, как свежие цветы, били фонтаном из его дада-уст. Он совершенно не стыдился этого противоречия:

LA REVUE DADA 2

Pour Marcel Janco

Cinq négresses dans une auto
Ont explosés suivant les directions de mes doigts
quand jepose la main sur la poitrine pour prier Dieu (parfois)
autour de ma tête il y a la lumière humide des vieux oiseaux lunaires
l'auréole verte des saints autour des évasions cérébrales

ZUR MEISE ZURICH

MARDI LE 23 JUILLET A 8 1/4 HEURES DU SOIR

TRISTAN TZARA

LIRA DE SES ŒUVRES

ET LE

MANIFESTE DADA 1918



BILLETS A 4 ET 2 FR.

CHEZ KUONI & Co BAHNHOFPLATZ

Ханс Арп. Афиша к вечеру
Т. Цара в Цюрихе. 1918

6

von Georges Ribemont-Dessaignes.
Uebersetzt aus dem Französischen von Alexia.
Er setzte seinen Hut auf den Boden und füllte ihn
mit Erde
dann säete er mit dem Finger eine Träne hinein.
Eine große Geranie wuchs daraus, ach so groß.
Unter dem Blätterwerk reiften zahllose Kürbisse.
Er öffnete seinen Mund, der voller goldplombierter
Zähne war, und sagte:

I grec!

Er schüttelte die Zweige der Babylonischen Weide,
die die Luft erfrischte —
and seine schwangere Frau zeigte ihrem Kind durch
die Haut ihres Bauches das Horn eines togeborenen
Mondes.

Er setzte auf seinen Kopf den Hut, der aus Deutsch-
land importiert worden war.
Die Frau kam mit einer Frühgeburt nieder, deren
Urheber Mozart war
Unterdessen jagte ein Harfenspieler in einem abge-
blendeten Auto dahin
und mitten im Himmel fraßen Tauben, ach so süße
mexikanische Tauben: — Kanthariden.

Жорж Рибмон-Дессень. Стихотворение "Ô"
(опубл. в ж. «Дада». № 7. 1920)

1.
ДАДА
в ЦЮРИХЕ

Об Арпе я уже говорил. Он был одним из самых последовательных сторонников работы со случайностью и возвел случайность, в конце концов, чуть ли не в культ, который и по сей день властен над его произведениями, его картинами и скульптурами: «Закон случайности, который охватывает собой все законы и непостижим для нас, как и первопричина, из которой исходит жизнь, может быть усвоен только при полной отдаче подсознательному. Я утверждаю: кто следует этому закону, тот создает чистую жизнь».

Каждый исследовал это новое открытие на свой лад. Янко использовал всё случайное, пренебрегаемое и осознанное, что природа ему подсовывала. Он встраивал эти находки в свои новообразные, абстрактные скульптуры и рельефы (см. илл. 19). Проволока, нитки, перья, черепки становились желанными материалами и возвещали то, что Швиттерс начал проводить методичнее, подробнее и, пожалуй, в то же время, что и Янко.

Что касается меня, то я вспоминаю, что я свои *Визионерские портреты*⁷¹ (см. илл. 23) 1917 г. начинал писать преимущественно в сумерках, когда цвета на палитре были уже почти неразличимы. Но поскольку всякий цвет имел на палитре свое «насиженное» место, рука с кистью находила выбранный цвет и в темноте. И становилось всё темнее... пока под конец мазки наносились на холст уже как под самогипнозом, по чутью и спонтанно на ощупь, как они мне навязывались или совпадали, так что картина завершалась скорее перед внутренним взором, чем перед видящим оком.

СЛУЧАЙНОСТЬ II

Мы, китайцы, одержимы идеей цельности всех вещей. Поэтому нам часто не удастся спсцифическое и практическое. Мы рассматриваем причину и следствие лишь как два из многих аспектов решающего импульса и цели жизни. Причина и следствие для нас лишь побочные продукты конечной жизненной цели, которая и вызывает все причины и следствия. Случайность, или то, что мы называем везением, есть другое проявление тех же вещей; не просто какое-то случайное событие, которое не имеет никакой связи с общим порядком процессов, а напротив, часть фундаментального закона, действие которого для вас либо болезненно неведомо, либо заносчиво вами пренебрегается. Мы же, напротив, питаем к нему глубокое уважение и без усталости изучаем его и развиваем методы предугадывания природы этого закона. Мы делаем это инстинктивно. Посмотрите, ведь нас, китайцев, интересует как раз эта спаянность всех вещей во времени, а не их видимая безотносительность в конкретном мире.

Из «Перьев фламинго» (Лоренс ван дер Пост)

Случайность занимала нас как интеллектуальный и эмоциональный феномен. Лишь позднее я узнал, что одновременно психологи, философы, ученые-естествоиспытатели сталкивались с этой необъяснимостью.

Что такое случайность? В примере с рисунком Арпа она, правда, образно оживает как совпадение, но где она находится в нас самих?

1.
Дада
в Цюрихе

Этот вопрос волновал нас тем более, когда задним числом мы могли обнаружить, какие «случайные» совпадения сыграли роль в *нашей* жизни, и чем пристальнее мы вглядывались в них, тем большую роль они играли. К. Г. Юнг⁷² говорит о таких совпадениях как о «силе притяжения относительного, как если бы это был сон непознаваемого для нас, большего и непостижимого сознания».

Он называет случайность «беспричинной упорядоченностью» — модус «как обозначение состояния, которое устанавливает порядок вне каузальности». Он обобщает этот порядок в понятие *симультанности*. «Это состояние не следует толковать как пребывающего над всем этим Бога, а как соответствующую, но всё же постоянно меняющуюся модель всеохватывающего порядка, в чьем действующем образе и форме соучаствуют каждый человек, каждый зверь, каждая травинка, каждое облако, каждая звезда». На человека было бы возложено (в отличие от животного или травинки) осознание этого порядка, осознание этого акта творения, если бы посредством медитации, интуиции и концентрации было достигнуто слияние с той упорядоченностью, что не имеет какой-либо причины.

В книге «Закон серий» Пауля Каммерера⁷³, которая вышла приблизительно в то же время (1919 г.), когда мы работали со случайностью, предпринимается попытка развить целую теорию таких «чудесных» относительностей и найти закономерность этих беспричинных взаимосвязей.

Нам случайность казалась магической процедурой, при помощи которой можно было перенестись через барьеры причинности, осознанного выражения воли; процедурой, в которой внутренний слух и зрение обострялись до тех пор, пока не появятся новые ряды мыслей и переживаний. Случайность была для нас тем «бессознательным», которое Фрейд открыл еще в 1900 г.

Этот осознанный разрыв с рациональностью мог также объяснить внезапно проявившееся многообразие материалов и форм искусства, которые находили применение в дада. Благодаря непредвзятости по отношению ко всем процессам и техникам мы достаточно часто выходили в последующие годы за границы отдельных искусств: от живописи к скульптуре, от картинки к полиграфии, к коллажу, к фотографии и фотомонтажу, от абстрактных форм к свитку⁷⁴, от свитка к фильму, к рельефу, к *objet trouvé*⁷⁵, к реди-мейду. С размыванием границ между искусствами живописец обращался к искусству поэзии, а поэт к живописи. Это разрушение границ отражалось во всем. Вентиль сорвало. Чем опаснее и неизвестнее были области, в которые мы летели на всех парусах, прыгали очертя голову, на которые натыкались с разбега, в которые падали, тем увереннее мы были в правильности выбранного пути... А пути вели во все стороны?!

Понятно, что из такого отсутствия границ, из таких «джунглей противоречий» не было мощеной дороги в упорядоченные гербарии истории искусств. По сравнению со всеми предшествующими «измами» дада представлялось безнадёжной анархией.

Но нам, переживавшим это каждодневно, так совсем не казалось. Наоборот, для нас дада было в высшей степени рациональным, необходимым и животворным. Официальная вера в непогрешимость разума, логики и причинности казалась нам безрассудной — настолько же безрассудной, как разрушение мира, в котором не оставляешь ни искры человечности. Поэтому мы были как раз вынуждены искать то, что заново установило бы нашу человечность. Нам было необходимо «равновесие между небесами и преисподней», между бессознательным и осознанным, новое единство между случайностью и планомерностью, равновесие, в котором были бы связаны то и другое.

Мы подчинили случай, голос подсознательного, душу, если угодно, протесту против рациональной прямолиней-

нами утрачена на пути через классику Лессинга, Винкельмана и Гёте. Напрямую взывая к бессознательному, которое сохранилось в случайности, мы хотели вернуть произведению искусства части внушенного свыше, выражением которого искусство и было искони, вернуть ту силу заклинания духов, в которой мы тем более нуждались во времена всеобщего неверия.

Правда, хорошо было выдвигать тезисы нового акаузального беззакония и прокламировать антиискусство, но нельзя было воспрепятствовать тому, что ЦЕЛЬНЫЙ человек со своим упорядочивающим сознанием попадал в творческий процесс и, несмотря на всю полемику об антиискусстве, невольно создавал произведения *искусства*. Наряду со случайностью всё же неотвратимо присутствовал упорядочивающий, осознающий человек. Таково было истинное положение дел, в котором мы находились, невзирая на стихи Тцара, составленные из газетной нарезки, и на планирующие в воздухе клочки бумаги Арпа. Вот конфликтная ситуация!

Но и сам этот конфликт — тоже настоящий и многозначительный признак дада. Он сказывался не как противоречие, в котором одно устраняло другое, а как вид дополнительности. Именно в согласованности противоречий, идей, людей дада и находило свою собственную идентичность. Если Балль заявлял: «Я проверил себя. Никогда бы я не стал приветствовать хаос», а Тцара, наоборот, прямо-таки обнимался с хаосом, то оба дополняли друг друга как вера и безверие и были нераздельны как зло и добро, искусство и антиискусство.

Однажды, в 1917 г., я встретил Арпа перед отелем «Элита» в Цюрихе (см. илл. 17). Деревья вдоль Банхофштрассе были обрезаны. Их голые, дикие, простертые вверх ветки говорили на своем языке, создавая домам контрапункт. Динамика этой мощной линии содержала в себе мелодию, которая взволновала меня. «Видишь, — сказал я Арпу, — вот то, что я ищу. Стихия дерева, его квинтэссенция. Живой скелет». — «А я, — ответил Арп, ладонями оглаживая в воздухе во-

ображаемую женскую фигуру, — я люблю кожу». Арп вдохнул жизнь в кожу, а я продолжал искать квинтэссенцию. И Арп, и я были правы, оба наши высказывания при всей их противоположности составляли одно целое. Трудность заключалась не в сути дела, а в языке. Она была «виной» языка, а поскольку язык — инструмент нашего мышления, то и виной нашего мышления.

1.
ДАДА
в Цюрихе

То, что понимало дада, нельзя было ни постичь, ни объяснить с помощью привычной схемы мышления «либо — либо». Естественное для нас одноколейное мышление «ДА или НЕТ» дада как раз и хотело взорвать. В безудержной ликвидации дуалистического мышления и обнаруживается природа этого движения. Необходимо было расширить мышление за счет чувств, чувства расширить средствами мышления, и то и другое интегрировать в стихотворение, в картину, в звук. «Разум — это часть чувства, а чувство — часть разума» (Арп). Как только эта предпосылка нового, расширенного мышления будет принята, противоречивость дада разрешится сама собой, и возникнет картина мира, в которой, помимо каузальных, откроются еще и другие, доселе невиданные и неслыханные постижения, закономерности, которые будут включать в себя и незаконное.

С абсолютным приятием случайности попадаешь уже в область магии, заклятий, туманных предсказаний и гаданий «по внутренностям ягнят и птиц».

На недолгое время этого хватало. Стихи Тцара из газетных обрезочков были (по-своему) стихами «персонально Тцара»... один раз, второй раз, третий, но... и всё.

И хотя у Тцара это было то же совпадение, которое использовал Арп, но у Арпа окончательная форма была обусловлена сознательным и зрительным выбором, и это позволяло объявлять такую работу авторской, а Тцара предоставлял этот выбор природе. Он отвергал сознательное вмешательство человека. Тут и прорисовываются два пути, которыми шло дада.

Равновесие между бессознательным и сознательным, которое признавал Арп (и от которого никогда не отрекался) и которое и для меня оставалось основополагающим требованием, и исключительность, которую Тцара признавал за бессознательным, показывали, где проходит разделительная линия. На этом дада росло. В этом напряженном поле обретало свою силу: медитативное и спонтанное, или — как мы тогда выражались — искусство и анти-искусство, воля и неволя и т. д. Это выражалось различным образом и проявлялось в наших дискуссиях.

Что бы ни происходило в то время в Нью-Йорке (и позднее в Берлине и Париже) в эйфории открытия спонтанного, для нас в Цюрихе дада предназначалось для того, чтобы стремиться к «равновесию между небесами и преисподней», как это называл Арп. Чтобы мы оставались людьми!

Как только напряжение между этими антагонистическими, но всё же взаимообусловленными тенденциями между творческой волей и творческим послушанием прекратилось (а оно, в конце концов, полностью прекратилось в парижском движении дада), дада измельчало. В сплошном скандале, в хаосе измельчали и человеческие отношения, измельчал сам облик дада в воспоминаниях современников.

Я очень хорошо помню, что это «напряжение» по отношению к Арпу и Сернеру, а также и по отношению к талмудическому философу Унгеру⁷⁶, к журналисту-политологу дель Вайо⁷⁷ и его другу, испанскому графу Педросо (которого я написал как «Синего мужчину»)⁷⁸, к братьям Янко и к Тцара доставляло мне много хлопот. Мое осознание порядка, равно как и беспорядка, швыряло меня то туда, то сюда, и лишь временами мне удавалось найти то «равновесие между небесами и преисподней» (с которым Арп родился и которое Тцара даже не старался искать).

Нам всем приходилось жить в этом расхождении: с одной стороны, верить себя случайности, а с другой стороны

постоянно помнить о том, что мы сознательные существа, стремящиеся к осознанным целям. Это расхождение между иррациональным и рациональным создавало пропасть. Мы балансировали на краю этой пропасти. Назад пути не было. Постепенно это становилось ясно каждому из нас — на свой тайный, особый лад.

1.
ДАДА
в ЦЮРИХЕ

Трудно говорить с уверенностью применительно к другому человеку об этом особом ладе, ведь он отражает внутренний процесс. Я могу описать этот процесс, исходя лишь из собственного опыта, но он во многом может быть характерным для направления пути (или его безвыходности), на котором мы от случая к случаю находились.

Полностью спонтанный, почти автоматический процесс, в котором я писал в 1917 г. мои «Визионерские портреты», больше не удовлетворяли меня. Я начал снова возвращаться к структурным проблемам моего раннего (кубистического) периода, чтобы членить поверхности. Ради простоты я использовал для этого «головы», выстроенные из черно-белых площадок, скоординированных между собой.

Ферруччо Бузони⁷⁹, с которым я при случае обсуждал мои проблемы у источника Каспара Эшера перед вокзалом в Цюрихе, посоветовал мне изучить принципы контрапункта, чтобы мои опыты с позитивными и негативными формами, моя «одержимость черно-белым» соответствовали принципу контрапункта. Он предложил мне сыграть те маленькие прелюдии и фуги, которые Бах написал для своей жены, дескать, при этом я лучше пойму ту духовную красоту, которая заложена в этом принципе, чем путем каких-либо объяснений. Так я «случайно» наткнулся на отношения аналогии между музыкой и живописью, что в силу еще одной «случайности» позднее приобрело значение, о котором я в тот момент и не мечтал. Так или иначе, у меня была исходная точка для «гармонизации поверхностей», в которой белое и черное вступали в динамические отношения друг с другом. Черно-белые отношения поверхностей приглашали к музыкальному поряд-

ку. Порядок добавлялся к случайности. Случайность варьировала порядок. Возникало равновесие. Так во многих сотнях более или менее абстрактных «голов» я открыл для себя свободу музицировать на свой лад (см. илл. 24).

Однажды, в начале 1918 г. Тцара постучал в тонкую перегородку, разделявшую наши комнаты в отеле «Лимматкуай» в Цюрихе, и пригласил меня зайти к нему. Мол, у него сейчас шведский художник Викинг Эггелинг. До этого он уже несколько раз говорил мне о нем и намекал, что тот «экспериментирует со сходными намерениями». Я увидел коренастого мужчину среднего роста с орлиным носом и ослепительно голубыми глазами викинга. Эггелинг показал мне один рисунок. Это было так, как будто кто-то раскрыл передо мной книгу Сивиллы. Я тут же, не сходя с места, «понял», о чём идет речь.

Здесь был высший порядок, сравнимый с контрапунктом в музыке, а именно: в полном совершенстве в виде упорядоченной свободы или вольной дисциплины, порядок, в котором совпадению можно было придать понятный смысл. Именно к этому я уже был готов.

В то время как я для поверхностей мог предъявить лишь малое число антагонистических пар, он в области линий предлагал их неисчерпаемое множество. Будь то хоть искусство, хоть антиискусство, передо мной лежал путь, дающий возможность понимания области как душевных, так и духовных выражений, достижения того самого равновесия «между небесами и преисподней».

Воодушевленные поразительным совпадением наших целей и путей, мы тут же стали друзьями и остались ими. Мое восторженное признание его работы, которого он до сих пор был полностью лишен, ошеломило его, пожалуй, так же, как меня внезапное открытие давно чаемых художественных возможностей.

В энтузиазме первой встречи он подарил мне приведенный здесь рисунок (см. илл. 25). (Позднее он снова взял его

у меня на время и передарил его Арпу. Но и там он задержался не надолго, перейдя в обладание Тцара).

1.
Дада
в Цюрихе

Я был в таком восторге от подарка, что попросил его немедленно пойти со мной в мое ателье, где я тоже хотел подарить ему мою картинку. У него на глазах я за час спонтанно написал тогда абстрактный холст среднего размера (см. илл. 21). Такого он вообще не мог понять: без тщательного анализа и подготовки, без ясно заданной темы нанести хотя бы мазок, хотя бы одну-единственную линию — как это было возможно? Да к тому же еще в цвете? — Но эта противоположность между нами, между методикой и спонтанностью, только усиливала взаимную притягательность. Я искал методики, порядок элементов, чтобы управлять моей спонтанностью, он открыл (во мне) ту непосредственность, что придавала бы его методике окрыленность.

Он шел к своей теории, как и я, через музыку и постоянно объяснял эту теорию в музыкальной терминологии. В его семье музыка играла большую роль (и поныне в его родном шведском городе Лунде существует музыкальный магазин Эггелингов). Так же и моя первая встреча с искусством произошла через музыку. Ребенком я слушал еженедельные музыкальные вечера моей матери, часто прятался под роялем, подвижный сверх меры. Случайность подсказала и мне, и Эггелингу, что ключ к нашему изобразительному развитию можно найти в музыке.

Эггелинг был привержен линии как исходному элементу и работал над тем, что он называл «оркестровкой» линии (понятие, которое Гюген первым использовал применительно к цвету). То была та согласованность отношений между линиями, которую он (как и я — в позитивно-негативных отношениях поверхностей) сгруппировал в контрапунктных антагонистических парах во всеобщую систему притяжений и отталкиваний парных форм. Он называл это «генерал-басом живописи». Рисунок, который так поразила меня в нашу первую встречу, возник, как он объяс-



Викинг Эггелинг. Генерал-бас живописи. 1918
(из ж. «Антология дада». № 4/5. 1919)

Ханс Арп. Обложка кн. Тцара «Двадцать
пять поэм». 1918

нил мне, из методически-творческого применения этого «генерал-баса».

На пути к «всеобщей философии» он выстроил правила повседневного поведения, за которыми признавал абсолютную силу и в собственной жизни. Переменчивость «тождеств» и «противоположностей» казалась ему настолько непосредственным принципом творчества, что он не допускал исключений. Сам я, в силу моей натуры, ни в коем случае не соглашался с этой категоричностью. Как же можно создать новый порядок, не расставив точки над *i*? Как иначе могла возникнуть картина мира, в которой наибольшее в точности отражается в самом малом, а малейшее отражается в наибольшем? Потрясающе! Со всей его душой, с его острым умом, его импульсивной натурой он выступал за применение своих методов ко всему — даже к выбору пищи. Например, он отказывался употреблять вместе молоко и яйца, а для обоснования тако-

го подхода пользовался тем же выражением, что и для своей оркестровки линий: «Яйца и молоко слишком „аналогичны“».

1.
Дада
в Цюрихе

Для нас дело было вообще уже не в «форме», а в принципе связи. Форма могла быть выявлена только через ее противоположность и оживала лишь путем создания проникновенной связи между противоположностями. Только так могло быть достигнуто единство, художественное выражение.

Тогда мы были убеждены, что вступили в совершенно новую область, которой можно было уподобить лишь контрапункт музыки. На самом деле это представление о «единстве пар противоположностей», о так называемой сопряженности признаков (контингенции), известно давно. Несмотря на это, наше переживание представляло собой «открытие». Наш век техники и естественных наук с их абсолютным господством логики и рассудочности забыл, что в такой контингенции воплощался необходимый принцип жизни и события; что в рассудочность со всеми ее контингенциями входит также и без-рассудность со всеми ее контингенциями. Со времен Декарта суеверие начиналось со всеобщей объяснимости мира посредством рассудка. Это суеверие должно быть устранено путем необходимой смены знака. Осознание того, что рассудок и без-рассудность, смысл и бес-смысленность, план и случайность, сознание и бес-сознательное представляют собой одно целое и две необходимые части целого, — в нем и состояла суть дада.

СМЕХ

Смех — это реакция, направленная против застоя.

Обладая способностью доверять «случайности», доверять осознанному в той же степени, как и бессознательному, мы становились чем-то вроде публичного тайного братства. И дилетанты, и знатоки искусства гораздо скорее узнавали

нас по нашему смеху, чем по тому, что мы делали реально. Возвысившись над обывательским миром за счет удвоенной силы наружного и внутреннего зрения... мы смеялись от всей души.

Так мы разрушали, эпатировали, издевались — и смеялись. Мы высмеивали всё. Мы смеялись над собой так же, как над кайзером, королем и отечеством, пивным брюхом и пустышками. Смех мы воспринимали серьезно; только смех и гарантировал серьезность, с какой мы занимались нашим антиискусством на пути к открытию самих себя.

Но смех был лишь выражением нового переживания, а не содержанием его и не целью. Скандальность, деструкция, анархия, анти — с чего бы нам всё это сдерживать? Разве мировая война не была скандальностью, деструкцией, анархией, анти? Разве всё это было ничего? Как же иначе могло вести себя дада, если не деструктивно, агрессивно, нагло, из принципа и по склонности?! Каждодневно выставлять самих себя на посмешище — только такой ценой мы могли воспользоваться правом называть обывателей мешком жратвы, а публику — воловьим хлевом! Мы больше не могли удовлетвориться одним лишь изменением метода живописи или размера стихосложения. Мы не хотели иметь ничего общего с тем типом человека, или прачеловека, для которого разум служил локомотивом, мчащимся через поля, усеянные трупами, и по нам самим. В конце концов: мы хотели вывести новый вид человека, с которым стоило бы жить, свободного от диктатуры рассудка, банальности, генералов, отечеств, наций, торговцев антиквариатом, микробов, прошлого и всякого разрешения на пребывание.

Из множества импровизированных или запланированных мистификаций я хочу упомянуть лишь две. Предоставляю слово Арпу: «Аугусто Джакометти (дядя скульптора) был успешен еще в 1916 г. Хотя он и не питал особого пристрастия к дадаистам, он, тем не менее, иногда участвовал в их демонстрациях. Выглядел он как благосостоятельный

медведь и — без сомнения, из симпатии к медведям своей страны, — носил медвежью шапку. Один из его друзей доверительно поведал мне, что он прятал в подкладке этого головного убора туго набитую банковскую книжку. По случаю одного мероприятия дада он вручил нам сувенир 30-метровой длины, раскрашенный всеми цветами радуги и покрытый утонченными шрифтами. Однажды вечером мы решили придать дада немного скромной приватной публичности. Мы шли от одного пивного ресторана к другому вдоль Лимматкуай. Он осторожно открыл дверь и громким и тонким голосом крикнул: «Вива дада!»».

1.
Дада
в Цюрихе

«Едящие едва не подавились, уронив свои сосиски. Что мог означать этот загадочный крик из уст взрослого, респектабельного вида господина, который никак не походил на шарлатана или сумасшедшего?».

«К этому времени Джакометти рисовал звезды, цветы, космические конфигурации, языки пламени и огненные пропасти. Нам его живопись была интересна тем, что она посредством чистого цвета рождала подлинное художественное воображение. Джакометти был также первым, кто создал подвижный объект; он делал это с помощью часов, вокруг которых он выстраивал формы и накладывал цвет. Несмотря на войну, для нас это было прекрасное время, и в следующую мировую войну мы, превращенные в гамбургские антрекоты и развеянные на четыре стороны света, оглядывались на то время как на идиллию».

Раздражать общественное мнение было жизненным принципом дада. Одних наших выставок для этого было мало. Ибо весь Цюрих не мог прийти посмотреть на наши картины, не мог прийти на наши мероприятия, не читал наши стихи и манифесты. Придумать и учинить общественный скандал — это было неотъемлемой чертой всякого действия дада, независимо от того, предавалось ли дада про-искусству, а-искусству или антиискусству. И когда публика — как насекомые или бактерии — приобретала иммунитет

против какого-то средства истребления, надо было придумать новое.

Однажды швейцарские газеты получили сообщение о дуэли на пистолетах, якобы состоявшейся на кладбище Реальп между вождями дадаистов — Тцара и Арпом. И якобы секундантом одной стороны был всеобщий любимец Швейцарии, известный пожилой семейный поэт Я. К. Хеер («Король Бернины» и др.). При появлении этого известия изрядная часть общественности надеялась, что по меньшей мере один из дуэлянтов был убит, а лучше бы оба. Но та же общественность удивлялась, как столь законопослушный и отнюдь не экстравагантный господин, как Я. К. Хеер, мог иметь с этим что-то общее?

Уже на следующее утро те же самые газеты, что опубликовали заметку о дуэли, получили от Я. К. Хеера гневное опровержение. Он, мол, вообще не в Цюрихе, а в Сент-Галлене и, естественно, никогда не пошел бы на такое противозаконное дело. Вечером того же дня следует опровержение опровержения, первый абзац которого вызвал вздох сожаления среди населения Цюриха: ни один из дуэлянтов не пострадал (якобы они оба стреляли в одну и ту же сторону друг от друга). Второй абзац, напротив, приводил читателей в полное недоумение. А именно: два свидетеля (правда, оба дадаисты) высказывались, что они, естественно, понимают, что такая почтенная фигура, как Я. К. Хеер, не хочет, чтобы ее официально впутывали в бурные разборки молодежи, но надо все-таки отдать должное правде (с вежливым поклоном в сторону уважаемого поэта): он-таки БЫЛ секундантом на дуэли.

Никакой дуэли не было вообще, и Я. К. Хеер находился, естественно, в Сент-Галлене. Техника приведения в беспорядок, раздражения и, наконец, эпатажа публики, которая ловко и с удовольствием была пущена в дело в цюрихских мероприятиях, манифестах и ложных сообщениях, позднее развилась в Берлине и Париже до самостоятельного искус-

ства. В конце концов, в Берлине, Лейпциге, Праге, Париже и т. д. выяснилось, что публике больше всего нравится, когда над ней потешаются, ругают ее и ведут себя с ней вызывающе. Тогда публика, наконец, начинает соображать. Поскольку чувство вины всегда присутствует, она начинает говорить себе: «По сути ведь люди правы, какие же мы идиоты, на самом деле, почему бы им так не назвать нас?» И каждый идет домой с чувством удовлетворения, ведь самопознание — первый шаг к улучшению. Правда, некоторые идут другим путем и штурмуют сцену, чтобы показать нахам, где раки зимуют.

1.
Дада
в Цюрихе

Но наряду с такими публичными скандалами мы не избегали уважаемых коллег и от сомнительной посмертной славы наших шуток. В одном мероприятии были прочитаны помпезные стихи поэта Теодора Дойблера, которые хотя и выказывали чрезмерный пафос, ни в коем случае не принадлежали его перу. Мы от души забавлялись, нисколько не умаляя свое восхищение им как прекрасным человеком и настоящим поэтом. Но довольно часто любой случайный повод мы использовали для того, чтобы пропесочить кого-нибудь, чтобы просто продемонстрировать себе и другим нашу непочтительность к возрасту, славе и имени.

ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ. КАФЕ «ОДЕОН»

Когда в августе 1916 г. я приехал в Цюрих, местом встречи художников и интеллектуалов было кафе «Де ля Террас». Но уже через несколько месяцев мы все перебазировались в «Одеон». Мы сочувствовали забастовке кельнеров «Террасы» и заявили о своей солидарности с ними: ведь они разрешали нам иногда часами сидеть за одной чашкой кофе. Таким образом мы наказали владельцев «Террасы» нашим окончательным уходом, хотя сиживать в просторном зале «Террасы» было куда приятнее, чем в полутемной тесноте «Одеона».

Единственным человеком, продолжавшим держать резиденцию в «Де ля Террас», была Эльза Ласкер-Шюлер. Но и она при случае устаивала нас посещением в «Одеоне», чтобы прочитать Эриху Унгеру и Симону Гутману⁸⁰ свои последние стихотворения и затем неизбежно поспорить с нами. Никто из них троих, собственно, не входил в группу дада. Но Гутман почти постоянно сидел за нашим столом. Будучи одним из самых быстрых и лучших собеседников, каких я когда-либо знал, он предпочитал перекинуться острым словом или скрестить оружие психологии или теории искусств со столь же остроумным Вальтером Сернером.

Задумчивое и чрезвычайно смышленное лицо Эриха Унгера часто нависало над нашими «одеонскими» кофейными чашками. Он беспрестанно наворачивал на палец прядки волос на висках — атавизм, как он сам говорил, восходящий к пейсам ортодоксальных иудеев. Он был таким же остроумным, как Гутман, но гораздо медлительнее его; дружелюбно-серьезный студент классической философии, к которой он явно приплетал каббалу.

Через него я познакомился с несколько более опасным д-ром Оскаром Гольдбергом⁸¹, который совсем не любил задерживаться у наших дадаистских столов, и с ним надо было сидеть в каком-нибудь уголке. Как Унгер, так и Гутман испытывали к нему некое мистическое уважение и признание, которое не так-то просто было заслужить у этих двух скептиков. Д-р Гольдберг был мистиком чисел. Он исследовал сокровенный смысл Пятикнижия. Поскольку каждая еврейская буква, как он объяснял, имеет одновременно и числовое значение, из числовой комбинации слов Пятикнижия можно прочесть тайное сообщение. Оно-то, по сути, и является более глубоким откровением. А слова — это для непосвященных.

Я хоть и находил это увлекательным, но чувствовал себя не вполне компетентным. Несмотря на это, я познакомил д-ра Гольдберга с нашей очаровательной и состоятельной подругой Даурой, чей куда меньший скептицизм привел

к открытию материального кредита, который этот лысо-неуклюжий, но демонический тип, кажется, использовал для продвижения своей таинственной миссии.

1.
Дада
в Цюрихе

В то время как в «Одеоне» обсуждались такие вещи, несколькими улицами дальше, в Нидердорфе разыгрывалась драма, в которой мы принимали заметное участие. Хак, дружественный книготорговец и антиквар, который старался распространять наши рисунки и гравюры на дереве, принял избыточную дозу своего ежедневного кокаина и однажды утром был найден посетителями в своей лавке в Оетенбахгассе мертвым. Почему-то он был решительно настроен дать художникам дада шанс, сделав им выставку. Его лавка была местом наших встреч. Если кого-то не досчитывались в «Одеоне», его вполне можно было найти у Хака, где он листал книги, читал их или брал займы (иногда насовсем). Смерть дружественного Хака была для нас потерей.

На его место пришел широкоплечий Корай с острой бородкой, лавка Хака перешла к нему. Мое суждение о людях постоянно зависело от не поддающихся учету факторов, которые я и сам не мог себе объяснить. Корай казался мне рыцарем Синяя борода с рисунка Доре (тоже с острой бородкой в качестве знака опасности). Где-то в его квартире можно было предположить существование запертой комнаты с бархатными и шелковыми одеждами, рюшами и лентами, снятыми с дам, которые если и не были съедены, то в безнадежном отчаянии ждали освобождения в какой-нибудь башне.

Наряду с аспектом Синей бороды он соответствовал моему представлению о ловком дельце. Тем не менее, налицо тот факт, что он — полагаю, бесплатно, — предоставил нам для первой выставки дада галерею, — то есть свою квартиру на Тифенхёфен на третьем этаже. И впредь считался продавцом дада-искусства, хотя искусства там было много, а торговли мало.

Наш уголок в «Одеоне» уже давно перестал быть нашим изолированным «столиком для своих». Друзья приводили под-

руг, а подруги — своих друзей. С Арпом приходил наш высоко-
читимый близорукий критик искусства Нейтцель⁸², равно как
и Люти⁸³, художник, написавший несколько лучших абстракт-
ных картин того времени в Цюрихе, фон Чарнер⁸⁴, Гублер⁸⁵
и несокрушимый Хельбиг⁸⁶, с которым я имел ожесточенные
разногласия еще в 1916 г. Там был также тевтонски-прекрас-
ный, высоченного роста Отто Флаке⁸⁷, книги которого вы-
зывали заметный интерес и который привел в «Одеон» Арпа.
Некоторые из подруг наших друзей, художницы или писа-
тельницы, имели проблемы с полицией и вечерами нелегаль-
но приезжали к нам из Бадена, куда друзья потом их отвозили,
если они не предпочитали нелегально заночевать в Цюрихе.

Для всех нас было маловато двух или даже трех столов
в «Одеоне». И в конце концов мы конфисковали половину
угла «Одеона», выходящего на Рэмиштрассе. Время от вре-
мени появлялся мягкий Явленский, а также его спутница
Верёвкина⁸⁸, но в первую очередь рослый, бородатый Джа-
кометти⁸⁹, чьи огромные абстракции, раскрашенные в рас-
цветку бабочек, принадлежат к первым и самым лучшим
швейцарским свидетельствам абстрактного искусства.

Многочисленные музыкальные вариации голов Явлен-
ского производили на меня в то время особенное впечатле-
ние. Возможно, они повлияли на мои собственные попытки
(найти закономерности), в работах, где основным мотивом
были головы. Они публиковались в номерах журнала «Дада».
Явленский, будучи существенно старше нас, пользовался на-
шим уважением, хотя обычно мы не питали респекта к воз-
расту. Мы любили его не только за его художественную зре-
лость, но как доброжелательного, понимающего человека
с глубоко русской меланхолией. Иногда нас посещал и Артур
Сегал. Задолго до дада, еще до 1914 г. он музицировал на сво-
их хроматических цветовых гаммах (см. илл. 28) и в конце
концов позволил им перелиться через край. Его тона звучали.
Их музыка и поныне сохраняет свое очарование. Еще даль-
ше в сторонке держался тоненький д-р Леман, детский врач,

следовавший современным идеям воспитания детей, которые в то время, особенно в Соединенных Штатах, внедрялись на широкой основе. Он давал детям рисовать. Это «терапевтическое» вторжение в нашу область воспринималось хотя и скептически, но с любопытством, хотя само по себе не имело отношения к искусству. Для меня же оно было практическим подтверждением моего непоколебимого убеждения, что каждый человек в юности поначалу носит в себе гения, пока под давлением общества и из-за слабости плоти злоупотребляет духом, потом теряет его и под конец презирает.

Если «Одеон» был нашим земным штабом, то танцевальная школа Лабана — небесным. Там мы встречали юных танцовщиц той генерации: Мари Вигман, Марию Ванселов⁹⁰, Софи Тойбер (см. илл. 4), Сюзанн Перротте⁹¹, Майю Круцек, Кете Вульф⁹² и других. Нам разрешалось лишь в определенное время проникать в этот монастырь, с которым у нас завязывались — мимолетно или надолго — более или менее нежные связи.

Через этот очень личный контакт — не надо забывать о революционном вкладе Лабана в хореографию — в конце концов, вся школа Лабана была вовлечена в движение дада. Ее участники танцевали в «Купцах». На фоне абстрактных декораций — моих и Арпа — огуречных плантаций порхали танцовщицы с абстрактными масками Янко, словно бабочки Энсора, дисциплинированно и по правилам хореографии, которую Кете Вульф и Софи Тойбер записали по системе Лабана.

Софи Тойбер была не только танцовщица и преподавательница, но в первую очередь передовая художница-абстракционистка, когда абстрактная живопись еще ходила в детских башмачках на вырост. Насколько мы были говорливы, кичливы, шумливы и скандальны, настолько же тиха была Софи. Даже позднее, когда они с Арпом поселились в их домике в Мёдоне, Софи было еле слышно. Это Арп приглашал гостей подняться наверх, где показывал ее работы. Сама бы она их никогда не показала (см. илл. 13).

Естественно, бывали и сложности: Эмми Хеннингс, например, никак не могла решить, не предпочесть ли ей Баллю красивого и пламенного испанца дель Вайо? Балль преследовал обоих с револьвером в кармане (так говорила Эмми), и пара влюбленных скрывалась в моей квартире, где однажды едва разминулись с Арпом. Поскольку Эмми не могла принять решение сама, мы собрались вдвоем с Тцара, чтобы обсудить эту проблему и склонить, наконец, Эмми вернуться к ее рыцарю печального образа Хуго. Вскоре после этого они поженились.

Скандалы Тцара с его Майей были частыми и громкими, и не всегда их можно было пропустить мимо ушей. Красивая Мария Ванселов, которой было отдано предпочтение Жоржа, брата Янко, еще до того, как она положила глаз на меня, была хоть и менее громкой, но тем продолжительнее были драматические тревоги вокруг нее. Сернер, напротив, будучи человеком ветреным, не любил надолго располагаться у Лабана или где бы то ни было на одном месте даже в таком прекрасном окружении. В любом случае то было богатое поле риска, в которое мы бросались очертя голову с не меньшим энтузиазмом, чем в дада. Это было одно и то же!

«391»

До 1918 г. революция дада оставалась, несмотря на анархические прокламации антиискусства, вполне в рамках искусства. С прибытием Пикабия в Цюрих к этому, однако, добавился новый элемент, который начал смещать акценты. Даже если непосредственно в Цюрихе это и не чувствовалось, то проявилось позже, когда движение эмигрировало в другие штаб-квартиры. Особенно Тцара ни с того ни с сего, как казалось, из равновесия между искусством и антиискусством перешел в стратосферные области радостного Ничто.

Выставка у Вольфсберга в сентябре 1918 г. представляла собой что-то вроде завершения этой еще удерживающей равновесие эпохи дада. Арп выставил абстрактные, смонтированные из деревянных пластин рельефы самых ярких цветов. Янко — снежно-белые гипсовые рельефы, я — мои духовидчески-абстрактные портреты. Бауман, МакКоуч, Хеннингс, Морах показали частично абстрактные, частично предметные картины. Отдельно от наших светлых помещений, в темной комнате на другой стороне галереи появились серии «механических картин», с точки зрения живописи уже почти лишенных жизни, — насколько я помню, преимущественно в золотом и черном цвете — неизвестного мне испанца Франсиса Пикабия (см. илл. 31). В эти картины были добавлены слова, имена, призывы, которые пытались вывести содержание картины за ее рамки — иллюстративно, полемически или поэтически. Очень хорошо было видно: «это живописец», но он почти не «писал».

1.
ДАДА
в ЦЮРИХЕ

Вскоре после этого и сам Пикабия прибыл в Цюрих со своей даровитой женой Габриэль Бюффе⁹³. Оглядываясь назад, можно сказать, что приезд Пикабия фактически ознаменовал целую веху в истории цюрихского дада и в качестве побочного эффекта дал огромный толчок взлету Тристана Тцара к славе.

Прежде других вещей Пикабия показал нам свой журнал «391». То была французская версия журнала «Дада», только на испанский манер. Пикабия, испанец — как Пикассо и Грис — во всех отношениях тяготел к парижской школе. Испанский перец, с которым он готовил свои французские блюда, был частью того французского поварского искусства, которое приправляется пряностями всех национальностей и только благодаря этому становится истинно французским.

Выступления Пикабия в отеле «Элита», где он потчевал нас шампанским и виски, импонировали нам во всех отношениях: ум, деньги, стихи и — голова Гюйи, посаженная пря-

мо на грудную клетку без околичностей в виде шеи; циничный и наделенный витальностью андалузского быка. Гуляка по миру посреди мировой войны! Название своего журнала «391» он перенял у журнала Альфреда Стиглица «291» в Нью-Йорке. Кроме того, число 391 могло привлечь Пикабиа бессмысленностью этого числа, которое, помимо суммы цифр (13), вообще никак не было связано с содержанием (да и какая связь с содержанием была у числа 13?)

Содержание «391» было в основном литературным и исполненным агрессии против всего и всех. Его публикации опирались на не менее жесткие образцы во французской литературе, на Жарри и Аполлинера. Поначалу выходящая в Барселоне, затем в Нью-Йорке, литературная часть сопровождалась вышеупомянутыми механическими рисунками Пикабиа, механическими стихами, рисунками-экспромтами с авторством тогда мне тоже совершенно неизвестных Марселя Дюшана и Ман Рэя.

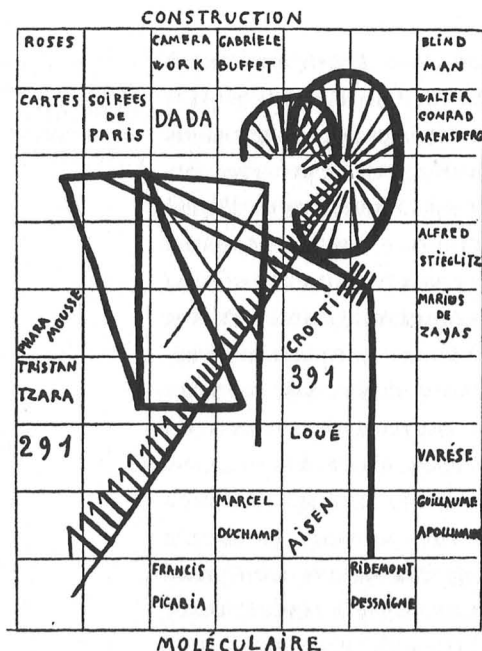
Пикабиа обладал неистощимой изобретательностью; он был богат и независим — как в средствах, так и в уме, в интеллекте как и в таланте. Неукротимый художественный темперамент, требующий спонтанного выражения, контрастировал в нем с интеллектом того рода, который больше не мог заставить себя видеть в этом мире еще какой-то «смысл». Так в нем соединялись позиция творческого человека, от которого ждут производства, с позицией скептика, который понимает полную бессмысленность всего этого производства и чей картезианский интеллект исключает всякую надежду... кроме надежды раствориться в этом конфликте: «Разум позволяет нам видеть вещи не такими, какие они на самом деле. И, в конце концов: какие они на самом деле?»

Тцара и Сернер, оба литераторы, не могли не вдохновиться такими рассуждениями. Художники смотрели на это спокойнее. Пикабиа ведь рисовал, а для нас, как художников, его утверждения кистью или карандашом казались куда более определяющими, чем то, что он говорил или писал.

Тцара и Сернер, да и Балль, кстати, тоже, на каждом шагу вызывали искусство к барьеру, а картины Пикабиа, которые он вместе с нами выставлял в галерее Вольфсберга, держали его работу, на наш взгляд, всё еще в области искусства, несмотря на все декларации антиискусства. Итак, в лице Пикабиа мы столкнулись с радикальной верой в неверие, с принципиальным презрением к искусству; это презрение объявляло (по крайней мере, на словах) дальнейшее занятие этим «выражением внутреннего переживания» чистым надувательством. Так у него сказывалось, на мой взгляд, не только желание антиискусства — правда, опровергаемое его же собственными работами, — но и стремление отказать жизни как таковой в ее смысле и, следовательно, отрицать искусство как вид жизнеутверждения. А там, где импульс жизни всё же прорвется (например, как искусство), его надо разорвать, запутать и отречься от него. Сам по себе жизненный импульс был под подозрением.

В этом нигилизм Пикабиа в принципе отличался от морального пессимизма Сернера, у которого, кстати, всё еще глубоко внутри оставалась искра идеалистического огня, невзирая на весь его ярко выраженный цинизм. (Должно быть, его и погубила эта надежда, которая повела его в Россию, в страну ожидаемого бесклассового общества⁹⁴). Но он отличался и от глубокого разочарования в человеке Балля, заставляющего его постоянно «искать» (этот поиск, в конце концов, привел его в католическую церковь). Отличался он и от элегантно разыгранного, но фундаментального материального нигилизма Тцара, который воспринимал жизнь такой, какой хотел ее видеть, и который все-таки верил в себя, хотя больше ни во что не верил. Но основательно он отличался от непоколебимой веры Арпа, Янко, Эггелинга и моей — в искусство, которое даже в формуле антиискусства всё еще видело неоспоримую привилегию человека на его пути к человечности. Всё это светилось в выступлениях Пикабиа в Цюрихе и выдвигалось на первый план. Он стал той

1.
Дада
в Цюрихе



Франсис Пикабия.
Обложка ж. «391». № 8

391

AD
1924

J'ai horreur de la peinture
de Cézanne
elle m'embête.

Francis Picabia

призмой, которая показала краски и оттенки темноты, раду-
гу из которой состояло дада.

Я встречал Пикабия лишь несколько раз, но это всег-
да было для меня чем-то вроде переживания смерти: в выс-
шей степени чужой, в высшей степени притягательный,
крайне вызывающий и пугающий. Но мы все, пожалуй, име-
ли в определенный момент и на определенном отрезке вре-
мени потребность следовать импульсу антижизни, который
Пикабия выражал столь заразительно. Я припоминаю, что

в часы отчаяния и перед лицом войны, несправедливости, глупости ходил по своей мастерской и в ярости дырявил пинками собственные картины, которые тарасились на меня. (Правда, через пару дней я снова относил их братьям Шолль в ремонт... и, в конце концов, забывал забрать их из ремонта). Не знаю, какие формы это стремление к самоуничтожению принимало у моих друзей, но помню глубокие депрессии обычно столь уравновешенного и дружелюбного Янко.

Свидетельством пребывания Пикабия в Цюрихе был, наконец, выпуск одного номера его журнала «391». То был номер 8, и он официально подтверждал прямую связь Пикабия с движением дада.

1.
Дада
в Цюрихе

БАРСЕЛОНА

Журнал «391» был основан в январе 1917 г. в Барселоне, и там до марта 1917 г. вышли первые четыре номера.

Уроженец Парижа, кубинец по происхождению, Франсис Пикабия, женатый на чрезвычайно интеллектуальной и живой Габриэль Бюффе, дочери французского сенатора, в конце 1916 г. уехал из ставшего очень неудобным Парижа в Испанию со специальной миссией по заданию французского правительства. В Барселоне он встретил подходящую ему группу эмигрантов войны. То были художница Мари Лорансен⁹⁵, несколько потерянная без своего друга Аполлинера, художник Альбер Глез⁹⁶, жена которого, воинствующая пацифистка, больше не переносила военной Франции, поэт-художник Максимилиан Гютье (Макс Гот)⁹⁷ и поэт и боксер-любитель Артюр Краван (с гражданским именем Фабиян Ллойд), скандальные ревю которого «Мэнтенан»⁹⁸ сделали его известным в Париже.

К этому же кругу принадлежали русский художник Шаршун⁹⁹ который впоследствии примкнул к парижскому движению дада и издавал специальную русскую дада-газету, и ме-

нее известный в истории современной живописи, но тем более заметный в истории кино итальянец Канудо. Поэт Дойблер¹⁰⁰ еще перед войной говорил мне о Деллюке и Канудо¹⁰¹, которые были поборниками кино как новой формы искусства — области, которая меня тогда не интересовала ни в малейшей степени. Понятие «фотогеничный» запечатлелось у меня от них. Теории Деллюка-Канудо правили эстетикой кино двадцатых годов во Франции. В наши дни существует даже премия Деллюка. Канудо забыт.

Изоляция, общая судьба эмигрантов, способствовала в Барселоне, как и в Цюрихе, частым встречам беженцев. Однако их общение, судя по всему, так никогда и не стало инкубаторски теплым и вдохновленным совместной работой, как это было в «Кабаре Вольтер». Судя по записям Габриэль Бюффе, они, видимо, образовали не столько группу, которая задавала бы тон журналу «391» — как по духу, так и по содержанию, — сколько общество, при случае сходившееся вместе за кофе и за перно, общество, которое живо чувствовало свою французскую идентичность, будучи изолировано в нейтральной Испании. Свою силу журнал «391» черпал главным образом из страстной личности Пикабия, из его денег и его полной личной независимости. Тревога, которая, по словам жены, постоянно одухотворяла его, была, пожалуй, той стихией, которая всех стимулировала. Уже здесь он начал свои мускульные упражнения антиискусства, начал подрывать основы веры в искусство как таковое. В его полной сомнений тревоге выражался неприкрытый скептицизм этого латиноса.

Сегодня уже вряд ли возможно установить, каково было на самом деле влияние Лорансен, Глеза, Готье или Кравана на журнал «391», но относительно мягкий характер, с которым этот журнал начинался в Барселоне, всё же позволяет сделать вывод о некой совместной работе, в которой «умеренные» уравнивали необузданного Пикабия и совершенно анархистского Кравана. Несмотря на это, я бы сказал,

что уже тогда «391» по существу был творением Пикабия. Где появлялось его имя, там всё подавалось провокативно, программно и, вообще говоря, противопоставлялось подаче его сотрудников в смысле его антиискусства.

1.
Дада
в Цюрихе

Пикабия был рудоносной жилой для себя самого и неисчерпаемым арсеналом средств разрушения, отрицаний, возражений и парадоксов всех видов. Они простирались от высмеивания до клеветы. Всё это служило, если вообще можно так сказать, бьющему через край жизнеотрицанию, которое давало ему мощный импульс двигаться вперед. В это жизнеотрицание было включено и отрицание искусства. Это отрицание искусства, тем не менее, ежедневно опровергалось самыми рафинированными художественными средствами, с ошеломительными, всегда обновляющимися находками, чтобы затем заново утвердиться и снова быть опровергнутым. За всем этим стояла потребность в свободе и независимости, которая не давала никакого покоя ни ему, ни его друзьям или врагам, ни «391», ни всем другим журналам, — вариациям «391», которые он издавал.

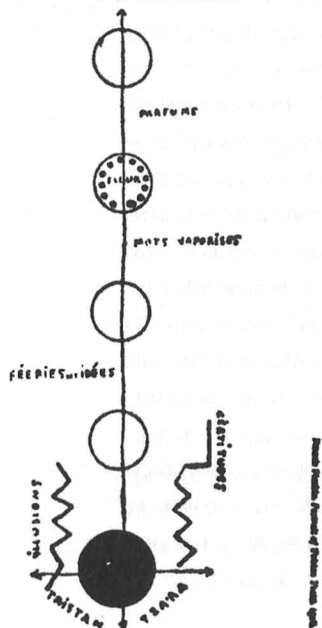
Место, которое Пикабия указывал искусству, было, так сказать, лишь дырой в Ничто. Но, несмотря на фанатичную, даже отчаянную борьбу, которую Пикабия вел против искусства, которое он теоретически посылал ко всем чертям, он все-таки никогда не отделялся от него.

Габриэль Бюффе (“The Dada Painters and Poets”¹⁰²) пишет о своем муже: «В любом случае необходимо подчеркнуть, что вся его активность была совершенно свободной и спонтанной, что ни она, ни он не имели какой-либо программы, метода или догмата веры».

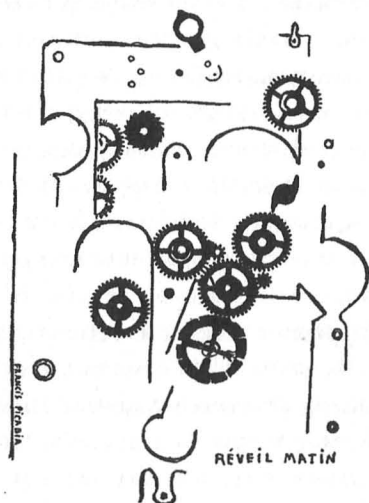
«Без какой-либо другой цели, кроме той, чтоб не иметь никакой, он впечатлял силой слова, поэтическими и образными находками, без каких-либо предвзятых намерений. Так его деятельность развязывала волну отрицания и бунта, которая должна была на многие годы вбросить беспорядок в головы, действия и труды людей».

Portrait de TRISTAN TZARA

par
FRANCIS PICABIA



DADA 4-5



Франсис Пикабия.
Портрет Тристана Тцара

Франсис Пикабия.
Титульный лист ж. «Дада». Цюрих, 1919

Вот манифест Пикабия: «Каждая страница должна взрываться — либо чем-то серьезным, глубоким и тяжелым, либо мятежом, либо дурнотой, новым, вечным, или уничтожительной бессмысленностью, энтузиазмом принципов или тем способом, каким она напечатана. Искусство должно стать кульминацией неэстетичного, бесполезной и ничем не оправданной».

Между тем и нейтральное небо Испании затягивалось облаками, которые предвещали грозу этой группе, выброшенной на берег после кораблекрушения.

Как и в Цюрихе, в Барселоне тоже были сложности с разрешением на пребывание, с получением гражданства,

короче — с полицией. Мари Лорансен была замужем за немецким бароном Отто фон Вэтгеном и последовала за ним в Испанию, поскольку ее друг Гийом Аполлинер должен был отправиться на войну (где и погиб). Раз она была замужем за немцем, на нее тоже смотрели как на немку. Для урожденной француженки этот факт в контексте войны казался особенно неуместным. Ее и мужа подозревали в шпионаже, поскольку испанской полиции показалось ненормальным, что француженка с немцем во время войны вращались в Барселоне в сомнительных кругах («391»), — да француженка к тому же еще и очаровательна. Весьма алкоголизированный, буйный и скандальный боксер-любитель Артюр Краван тоже не мог считаться образцом законопослушности, да и агрессивный пацифизм мадам Глез был не лучше!

Г.
Дада
в Цюрихе

Сам Пикабия, приехавший в Испанию под несколько недальновидным предлогом закупок для какого-то французского военного департамента, сделался подозреваемым из-за отсутствия самого факта закупок. При таких условиях отъезд Пикабия в Нью-Йорк напрашивался сам собой. К тому же Пикабия и сам находил, что «391» внес в Испании свою положенную порцию беспокойства. Он, привыкший к жизни в свободной смене места обитания, не мог допустить своего ограничения в перемещениях из-за «природной глупости полиции». Так Пикабия и Габриэль Бюффе уехали в США.

КОНЕЦ ЦЮРИХСКОГО ДАДА

Между тем дада в Цюрихе шло к своему наибольшему успеху и к закату. Кульминацию и завершение манифестации дада в Цюрихе, равно как и дада как такового создал большой вечер в «Зале купечества» 9 апреля 1919 г.

Я хочу описать этот вечер в деталях, поскольку сходным образом проходили собрания дада повсюду. Арп и я должны были рисовать декорации для танцев (танца Сюзанн

Перротте и «Черного какаду» с Кете Вульф в хореографии Софи Тойбер). На бесконечно длинной полосе бумаги высотой около 2 метров Арп начал с одной стороны, а я с другой рисовать черной краской абстракции. Формы Арпа выглядели как гигантские огурцы. Я следовал его модели, и мы рисовали, в конце концов, бескрайние огуречные плантации, как я их назвал, пока не встретились посередине. Потом всё это было прибито на деревяшки и до начала представления скатано в рулон.

Тцара организовал вечер с размахом директора цирка, который управляет львами, слонами, змеями и крокодилами.

Первым выступал Эггелинг, который к этому времени был принят в наш клуб в качестве гостя, и прочитал очень серьезный доклад об элементарном формообразовании в абстрактном искусстве. Это взволновало публику лишь постольку, поскольку она хотела взволноваться, а было не с чего. Затем последовали танцевальные композиции Сюзанн Перротте на музыку Шёнберга, Сати и др. На ней была надета негроподобная маска Янко, но ее публика приняла. Стихи Хюльзенбека и Кандинского, прочитанные Кете Вульф, напротив, уже вызвали в публике отдельные смешки и выкрики. А потом пошло-поехало. Симультанное стихотворение Тцара „La Fièvre du Mâle“¹⁰³ исполняли двадцать человек, которые не всегда попадали в такт. Это было то, чего ждала публика, особенно молодая. Рев, свист, хор выкриков, смех... всё это более или менее антигармонично соединилось с хором двадцати говорящих на сцене.

Тцара очень ловко срежиссировал так, что первая часть программы завершилась этим симультанным стихотворением, в противном случае шум начался бы уже здесь и всё взлетело бы в воздух преждевременно.

Оживленный антракт, во время которого пришпоренные инстинкты публики вооружились для новых вызовов.

Я начал второе отделение обращением: «За, без и против дада», которое Тцара называл «коварным и элегантным

MOUVEMENT DADA

Manifeste, Vorträge, Kompositionen,
Tänze, Simultanische Dichtungen

Leitfaden durch d.

MITTWOCH, d. 9. April 1919

SAAL ZUR

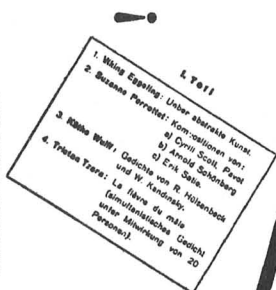
KAUFLEUTEN

8. DADA-SOIRÉE!

Anfang präcis 8. 3. 19

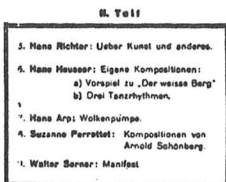
I.
Дада
в Цюрихе

ANTIPILOSOPHIE



ZURICH

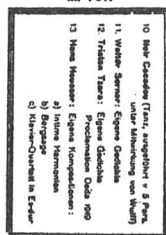
Der Kassenfänger wurde
v. d. Firma P. J. Schöbe
zur Verfügung gestellt.



PREISE DER PLÄTZE!

Fr. 4.— und 8.—

Samstag 14. April 1919.



Программа 8-го вечера дада. Цюрих, 9 апреля 1919

дада, дада, дада». В этом обращении я ругал публику с соблюдением меры, а нас — скромно; публика была послана всего лишь в преисподнюю.

Затем следовали музыкальные пьесы сочинения Ханса Хойсера¹⁰⁴ чьи мелодии или антимиелодии сопровождали дада со времен его инаугурации в «Кабаре Вольтер». Оппозиция им была так себе, слабая. Чуть больше она была на «Небесной помпе» Арпа¹⁰⁵, который лишь изредка прерывался выкриком: «Ерунда!» либо издевательским смехом. Снова танцы Перротте под Шёнберга, и затем был номер дра Вальтера Сернера, одетого словно для обручения — в безукоризненно вычищенном черном пиджаке, в полосатых брюках и с серым галстуком. Для начала он выносил на сцену портняжный манекен без головы, затем удалялся и возвращался с букетом искусственных цветов, который подносил понюхать манекену к тому месту, где предполагалась голова. Клад букет к ногам манекена, брал стул и садился на него

верхом спиной к публике посреди сцены. Затем он начинал читать свой манифест «Последняя расхлябанность», анархистский символ веры дада... Наконец-то! Это было именно то, чего ждала публика.

Наэлектризованность зала возросла до высочайшего напряжения. Поначалу было так тихо, что можно было слышать падение булавки. Затем начались выкрики, поначалу язвительные, потом гневные: «Ах ты вошь, свинья бесстыжая»... пока это не превратилось в шумовой концерт, в котором Сернера было едва слышно, но в минуту затишья всё-таки раздалась его фраза: «Наполеон ведь тоже был изрядный олух».

И тут началось. Почему именно на Наполеоне, не знаю, ведь он даже не был швейцарцем. Молодые люди, в основном из верхнего яруса, прыгали на сцену, зажав в кулаках обломки перил, которые до этого сотни лет противостояли времени, гонялись там за Сернером то к рампе, то от рампы, крушили портняжный манекен, ломали стул, топтали букет. Весь зал приходил в движение. Знакомый мне корреспондент «Базельских известий», схватив меня за галстук, вопил десять раз кряду, не переводя дух: «Но ведь вы же разумный человек!». Неистовство превращало людей в толпу. Представление прерывалось, загорался свет, и искаженные яростью лица постепенно разглаживались, осознавая, что скотство было запрограммировано не только в провокациях Сернера, но и во вспышках гнева провоцируемых... которые ведь и дали Сернеру повод для его литературных произведений.

Так или иначе, но благодаря выступлению Сернера публика приходила к осознанию самой себя. Доказательством этому служила третья часть программы, которая возобновлялась после двадцатиминутного перерыва. Она была ничуть не менее агрессивной, чем вторая часть, но завершалась без всяких инцидентов. Это было особенно примечательно во время танца «Черного какаду» с дичайшими негритянскими масками Янко, которые призваны были спрятать хорошень-

кие девичьи личики, а абстрактные костюмы поверх стройных фигурок воспитанниц Лабана были чем-то совершенно новым, неожиданным, антитрадиционным. Даже Сернер мог снова выйти на сцену, и он больше не будил своими не менее провокационными стихами никакого протеста, так же, как не вызывали противоречия и стихотворения Тцара и его в высшей степени провоцирующая прокламация 1919 г. Вечер закончился композициями Ханса Хойсера, которые не оставляли желать лучшего в додекафонической музыке. Публика была укрощена... (Или переубеждена, это был вопрос времени, на который можно ответить только сегодня, по прошествии сорока лет).

1.
ДАДА
в Цюрихе

Уже после второй части, в длинном антракте, когда зал был еще взбудоражен, мы разыскивали Тцара, боясь, что найдем его растерзанным на куски. Его действительно нигде не было. Потом оказалось, что он просто ушел. В конце концов, мы нашли его в ресторане мирно и довольно подсчитывающим сборы. Я думаю, там было 1200 швейцарских франков, самая большая сумма, какую дада приходилось видеть. Дада хоть и было побито, но победило.

Некоторое время спустя, в октябре 1919 г. в Цюрихе вышел, так сказать, послед дада — журнал «Дер Цельтвег». Он получил свое название от той улицы, на которой у Арпа долгое время было ателье. «Цельтвег» издавали три писателя: Отто Флаке, Вальтер Сернер и Тристан Тцара.

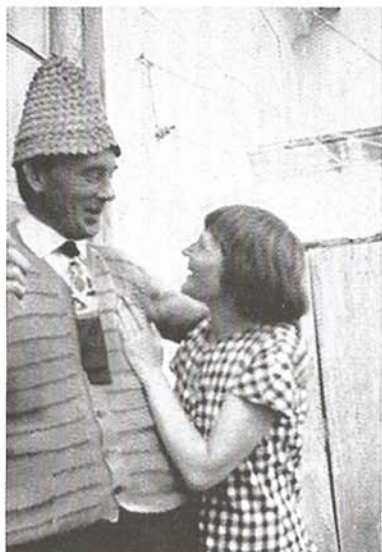
По сравнению с классическими номерами «Дада» «Цельтвег» был скорее безобидным. Хотя авторы были те же самые, но мы больше не жили на том изолированном острове в море войны. Европа опять была тут как тут. Кроме того, революция в Германии, восстания во Франции и Италии, революция в России взволновали все умы, расщепили интересы и направили активность в сторону политических перемен.

Если верить всем данным, которые публиковались об этом времени в книгах, то мы якобы основали тогда союз революционных деятелей искусства или нечто в этом роде.

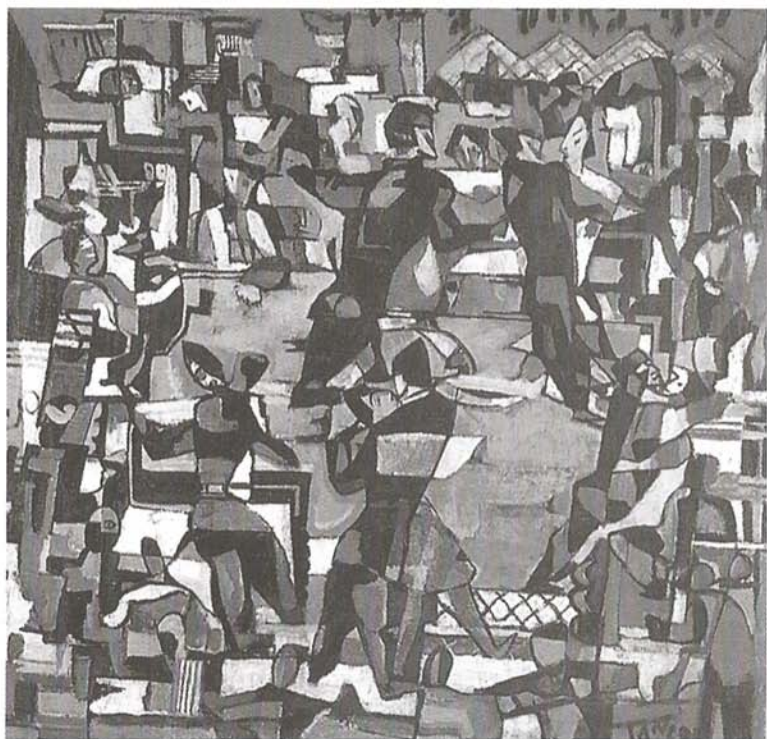
Но я что-то не припоминаю никакого основания, хотя Янко уверял меня, что мы подписывали манифесты и памфлеты, а Жорж Юнье, который, правда, узнал эти вещи из вторых рук, пишет о Тцара, что тот, получив от меня такой манифест, тотчас перечеркнул его красным карандашом и отказал в его публикации в «Цельтвег». Я считаю это неверным. Тцара никогда не был диктатором с красным карандашом.

Напротив, я помню о серии из 40 или 50 «портретов» Арпа, которые я сделал для «Цельтвег». Арп служил мне — как тогда, так и теперь — исходной моделью вообще для всех моих «фантазий на тему головы» — из-за классической овальной формы его черепа и кубистически-треугольного носа.

1. Хуго Балль
и Эмми Хеннингс.
1916. Цюрих



2. Эмми
Хеннингс



3. Марсель Янко.
Цюрихский бал.
1917. Холст,
масло



4. Софи Тойбер и Ханс Арп. Цюрих. 1918



5. Тристан Тцара. Цюрих. 1917



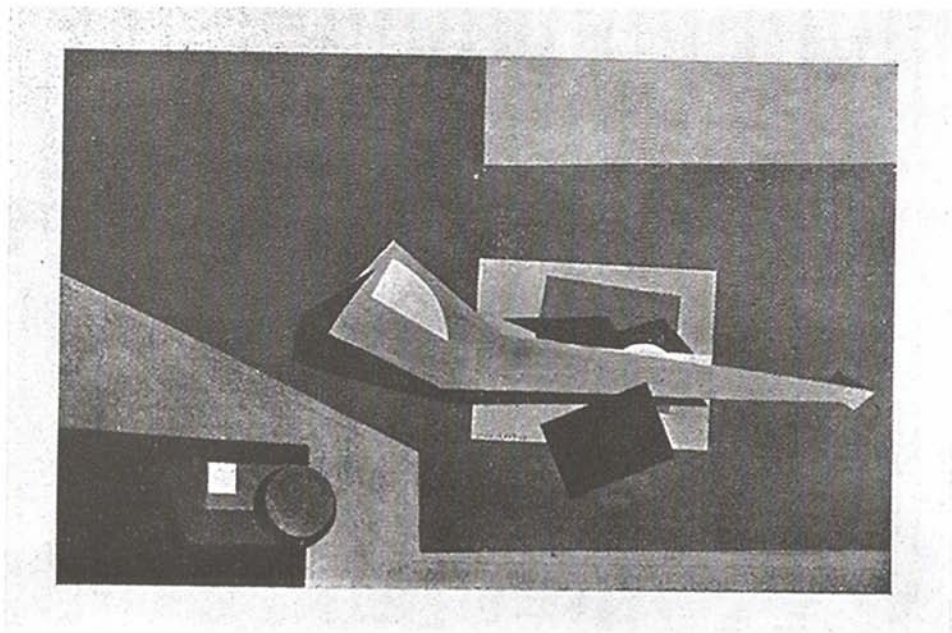
6. Марсель Янко. Цюрих. 1916–1917



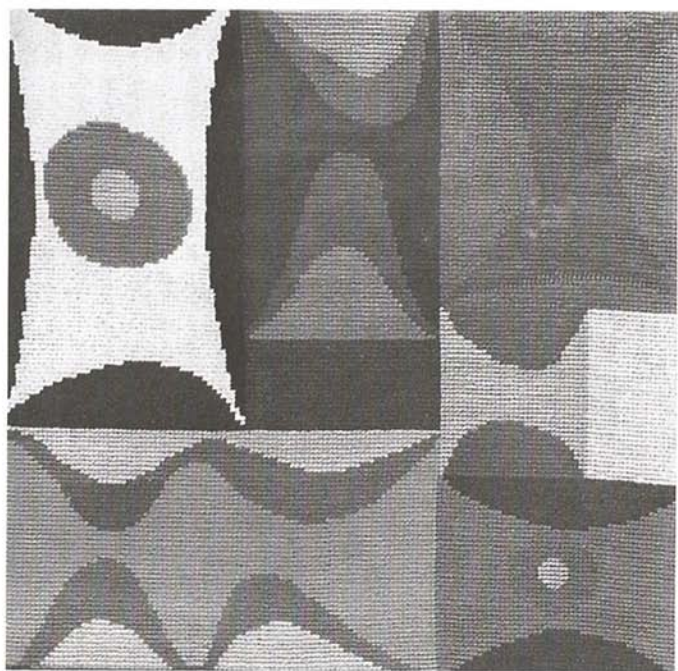
7. Доктор Рихард Хюльзенбек. Берлин. 1917



8. Ханс Арп. Пуса. Деревянный рельеф. 1920



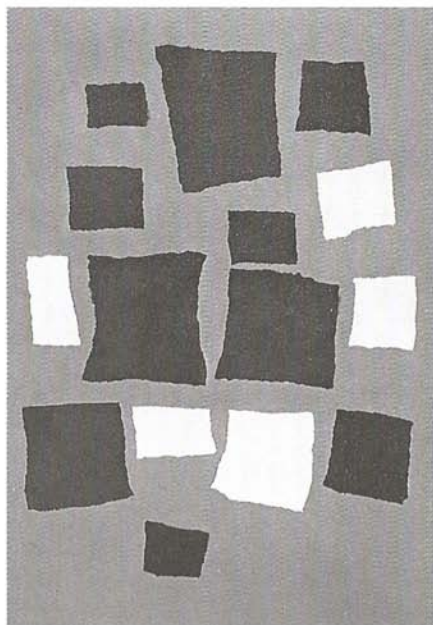
9. Отто ван Реес.
Натюрморт. 1916.
Коллаж



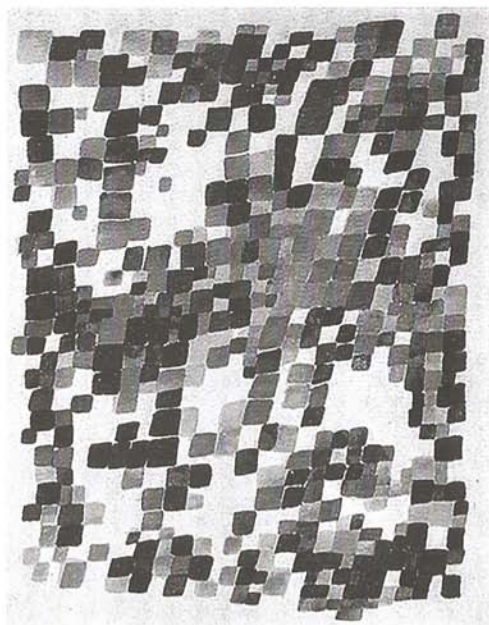
10. Софи Тойбер.
Formes élémentaires
(«Элементарные формы»,
фр.). 1917. Вышивка

11. Марсель Янко.
Рельеф. 1917.
Раскрашенный гипс

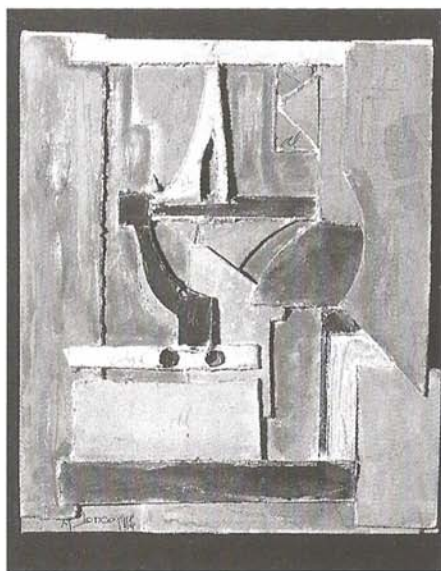




12. Ханс Арп. Коллаж с квадратами, расположенными по закону случая. 1916–1917. Разорванная бумага



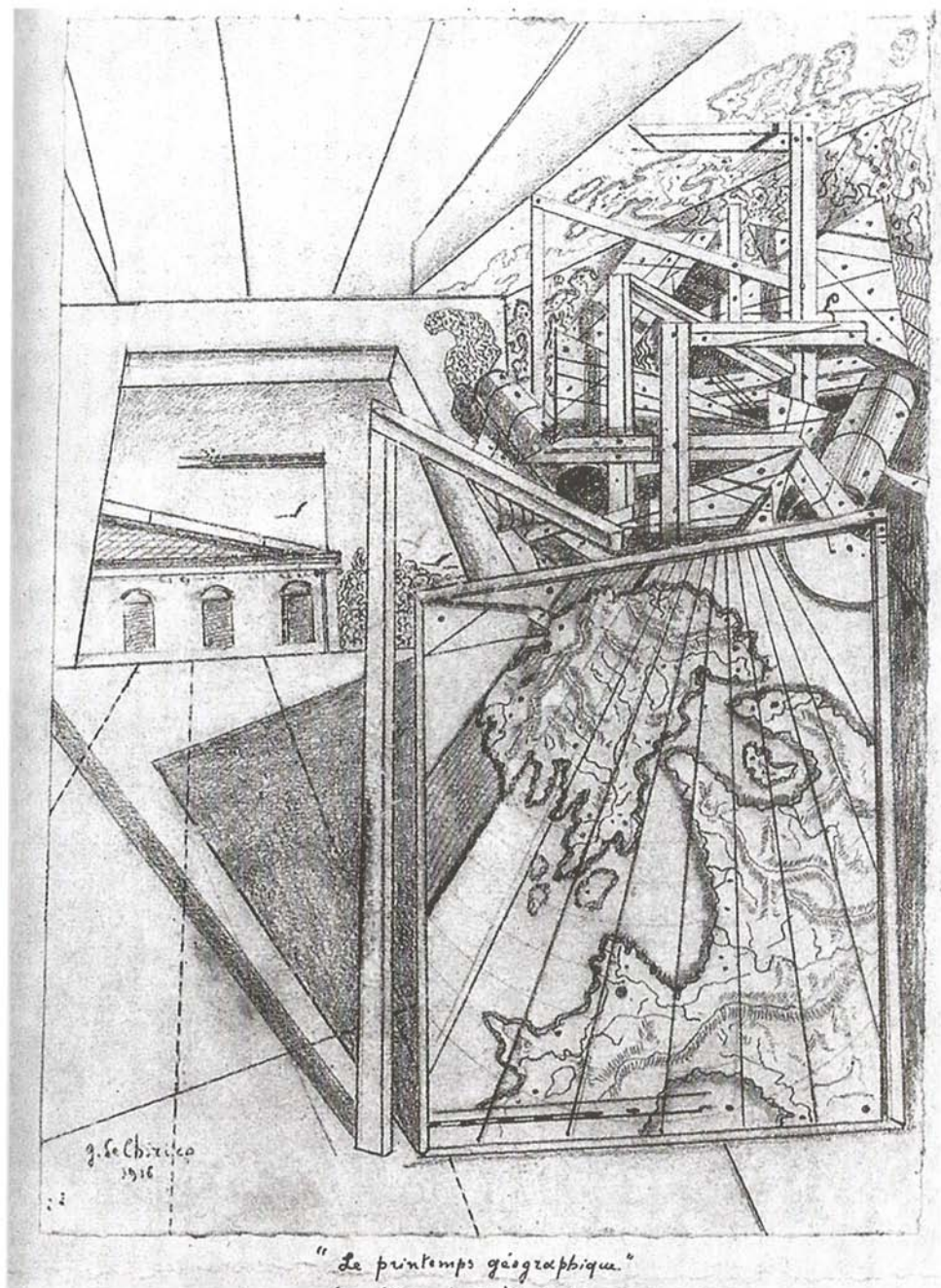
13. Софи Тойбер. Композиция. 1920. Акварель



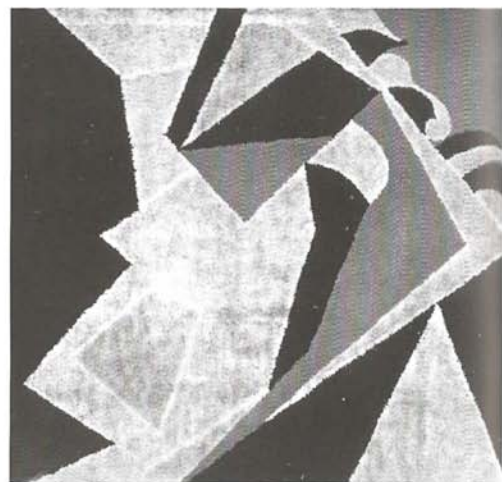
14. Марсель Янко. Рельеф А7 (Архитектура). 1917. Раскрашенный гипс



15. Ханс Рихтер. Д-р Вальтер Сернер. Цюрих. 1917

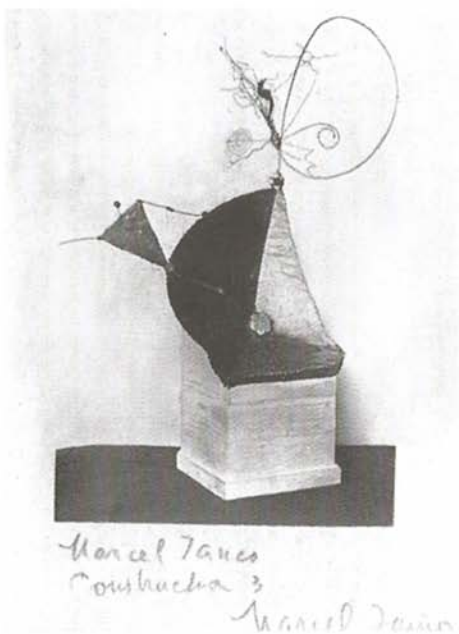


16. Джорджо де Кирико.
Географическая весна. 1916. Рисунок



17. Ханс Арп, Тристан Тцара, Ханс Рихтер.
Цюрих. 1917–1918

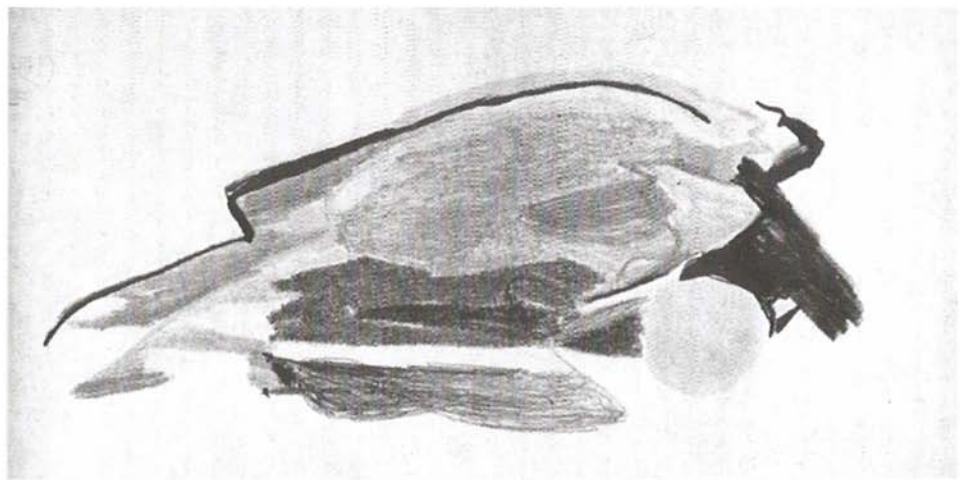
18. Ханс Арп. Композиция из диагоналей.
Распятие. Цюрих. 1915. Ткань



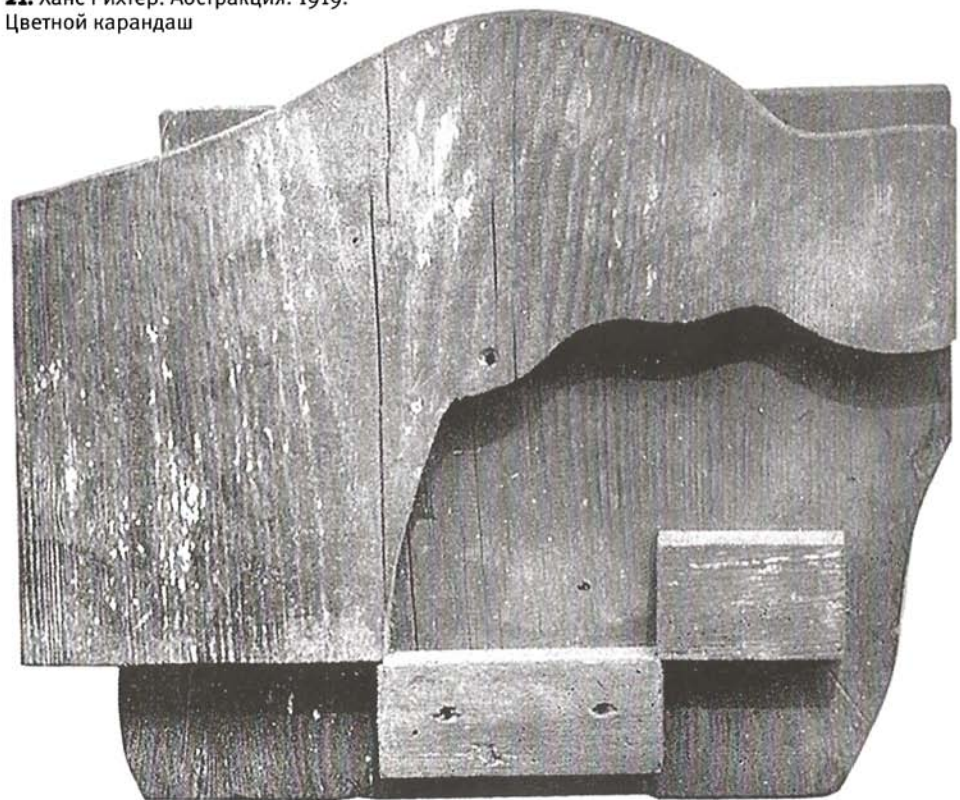
19. Марсель Янко. Конструкция 3.
1917. Гипс и проволока



20. Софи Тойбер. Автопортрет с дада-головой.
Ок. 1920. Фотография Ника Алуфа



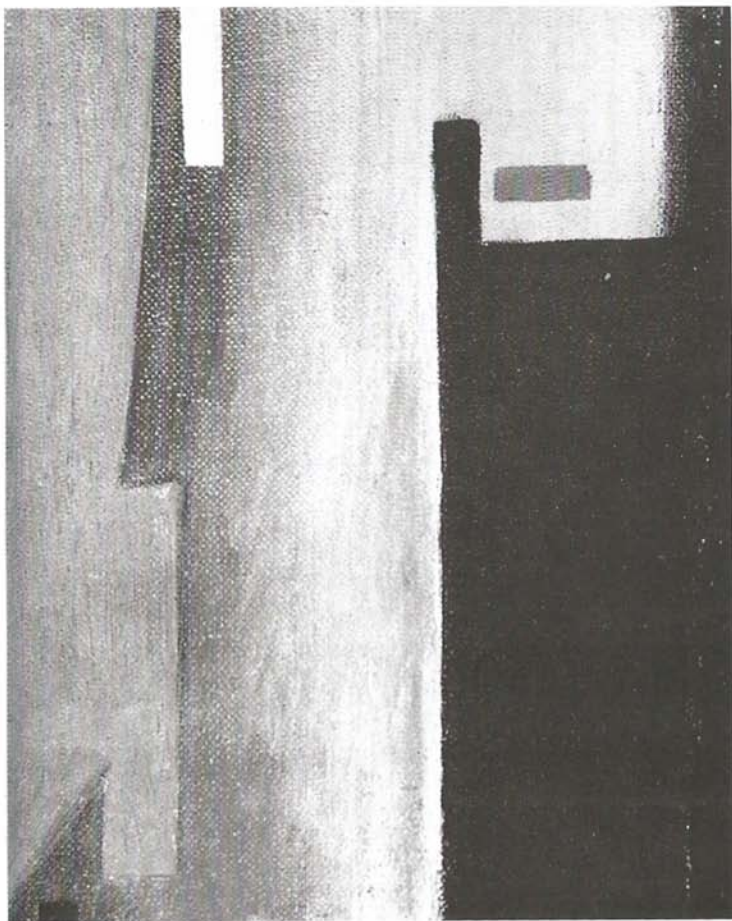
21. Ханс Рихтер. Абстракция. 1919.
Цветной карандаш



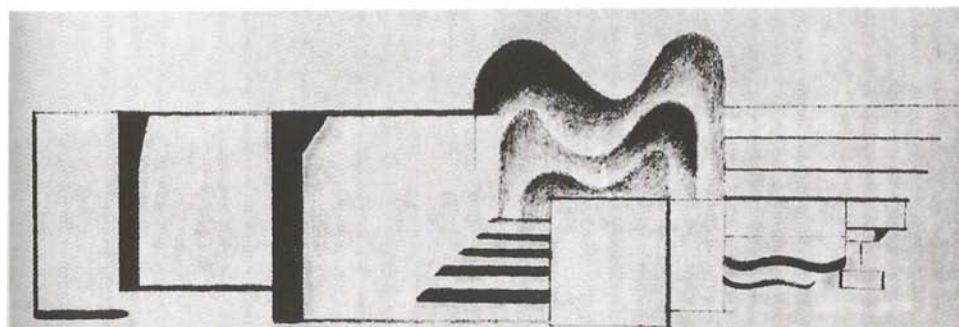
22. Ханс Арп. Дада-рельеф.
1917–1923



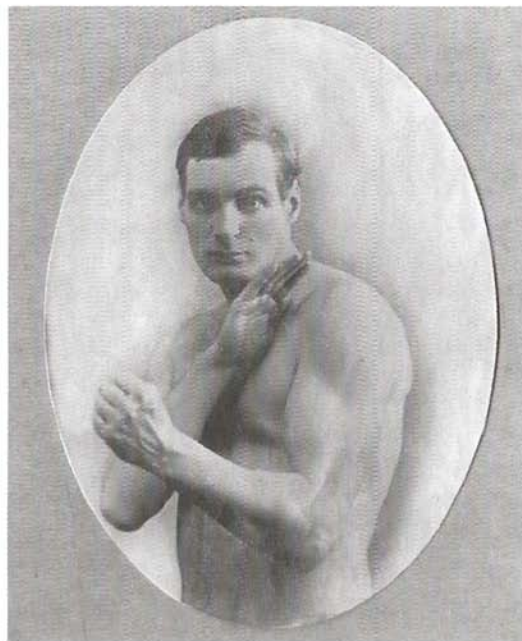
23. Ханс Рихтер. Осень. 1917. Холст, масло



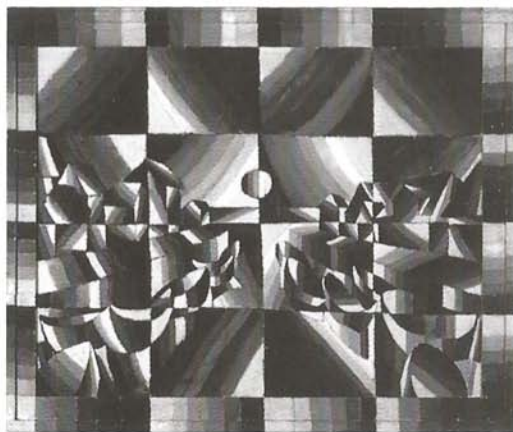
24. Ханс Рихтер.
Дада-голова. 1918.
Холст, масло



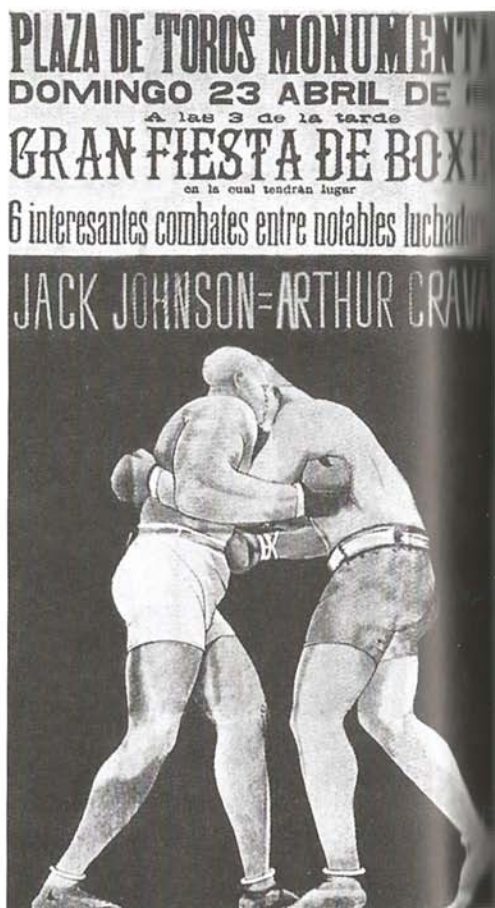
25. Викинг Эггелинг.
Горизонтальная
оркестровка:
Вертикаль. 1918.
Карандаш



26. Артюр Краван. 1915



28. Артур Сегал.
Гавань под солнцем.
1918



Finalizará el espectáculo con el sensacional encuentro entre el campeón del mundo

Jack Johnson

Negro de 110 kilos
y el campeón europeo

Arthur Cravan

Blanco de 105 kilos

En este match se disputará una bolsa de **50.000** para el vencedor.

Veanse programas

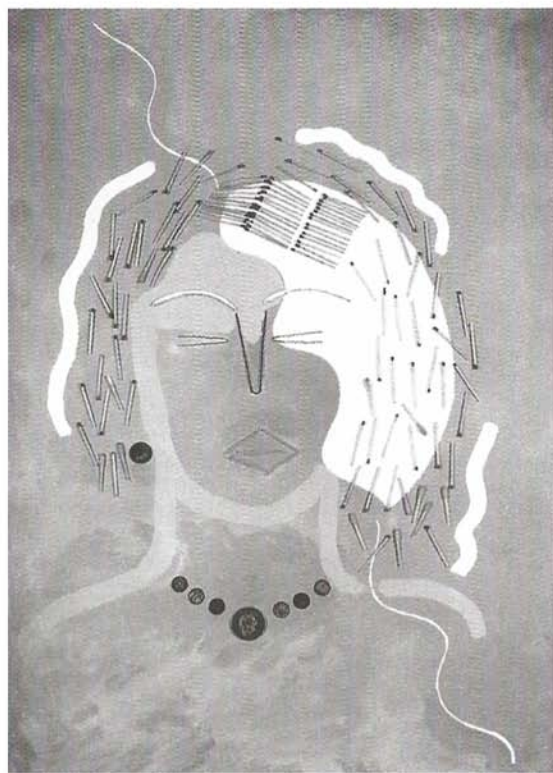
PRECIOS (incluidos los impuestos)

SOMBRA Y SOL Y SOMBRA: Paico en este
poetas.-Silla de rug 1ª fila con entrada, 30 pta.-Silla de rug 2ª fila con en-
trada.-Silla de rug 3ª y 4ª filas con entrada, 10 pta.-Sillas de rug 5ª, 6ª,
7ª y 8ª filas con entrada, 12 pta.-Barrera con entrada, 10 pta.-Contrabarrera con
850 pta.-Sillon delantero de Paico con entrada, 8 pta.-Sillon trasero de Paico

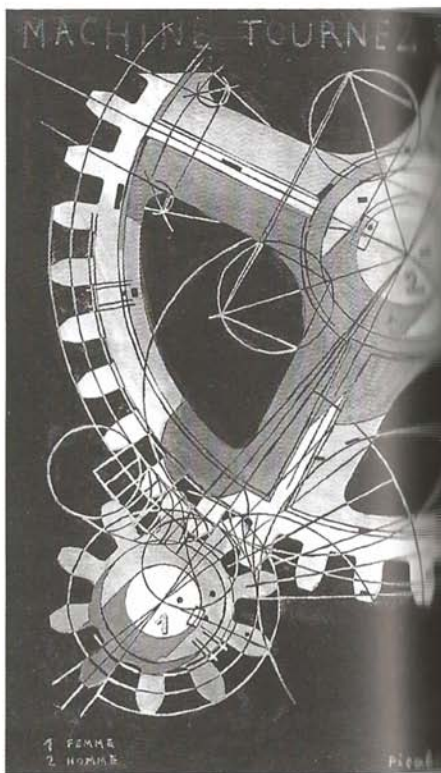
27. Плакат боксёрского поединка Артюра Кравана с чемпионом мира Джеком Джонсоном. 1916



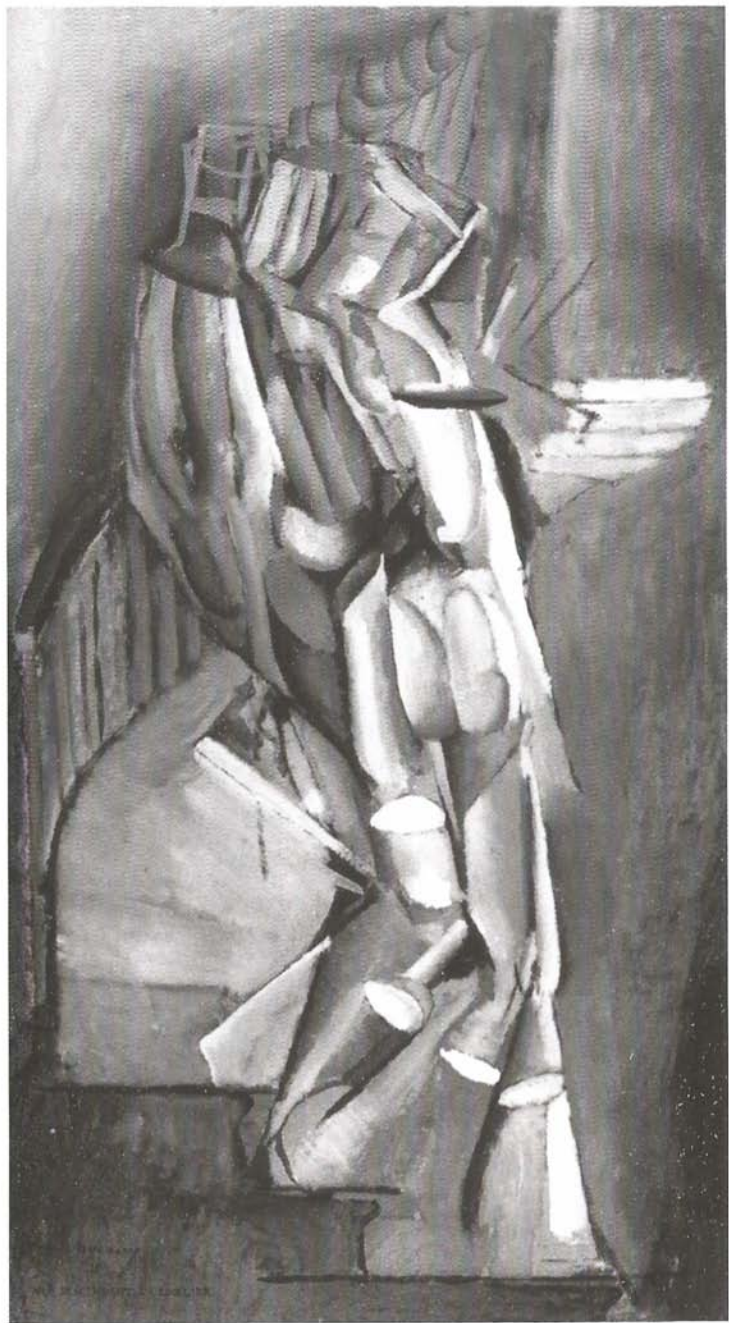
29. Франсис Пикабия.
Перья. 1923–1927.
Смешанная техника



30. Франсис Пикабия.
La Femme aux Allumettes
(«Женщина из спичек», фр.).
1924. Смешанная техника



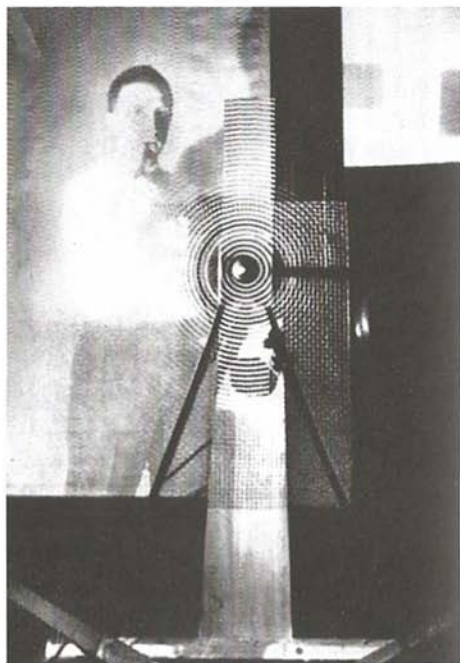
31. Франсис Пикабия. *Machine tournez vite*
(«Машина крутите быстро», фр.).
1916/1918. Гуашь и эмаль на бумаге,
закрепленной на холсте



32. Марсель Дюшан.
*Nu descendant un
escalier, Nr.1*
(«Обнажённая,
спускающаяся по
лестнице, № 1», фр.).
1911. Масло, картон



33. Марсель Дюшан.
Велосипедное колесо. 1913



34. Марсель Дюшан с вращающимися
стеклянными пластинами. Ок. 1920



35. Марсель Дюшан.
Сушилка для бутылок. 1914



36. Марсель Дюшан. Фонтан. 1915

II.

ДАДА В НЬЮ-ЙОРКЕ

1915–1920

«291»

Вплоть до 1917/18 гг. мы в Цюрихе не знали о том, что совершенно независимо от нас происходило в Нью-Йорке. Истоки его были иными, но его носители, в конце концов, стали дуть в ту же дуду антиискусства, что и мы. Хотя тона звучали вначале по-разному, музыка была одна и та же.

Это началось с одной идеи фото-фанатика Альфреда Стиглица. Катализатором здесь было не кабаре, не философствующий скептик наподобие Балля, а маленькая фотогалерея и этот жизнерадостный, очень агрессивный фотограф.

Стиглица можно назвать пионером фотографии. Он спрашивал: «Почему бы не добиться от человеческой руки, человеческого глаза или фотопластинки с фотобумагой такой же чувствительности и выражения, как от той же руки и того же глаза на холсте? Фотографии следует не только репродуцировать реальный мир, она может и должна в гораздо большей степени вносить свой вклад в создание нового мира».

Своими фотографиями он это доказывал. Вскоре вокруг него собрался кружок молодых фотографов, которые словом и делом стойко поддерживали его претензию влиться в ряды мастеров изобразительного искусства. Журнал Стиглица «Кэмера Уорк» стал их рупором.

Вернер Хафтман в своей книге «Живопись в XX веке» с большой точностью прослеживает развитие Стиглица и его группы: «Стиглиц (1864–1946), один из пионеров современной фотографии, основал в 1902 г. вместе со своим другом (люксембуржцем) Эдвардом Стайхеном (род. 1879) „Фото-Сецессион“ — общество современной фотографии. В 1905 г. он, чтобы иметь возможность постоянно показывать достижения новейшей фотографии, открыл на Пятой авеню, № 291 галерею „Фото-Сецессион“. Стиглиц обладал очень чутким умом, преданным всему новому и революционному... В 1907 г. он познакомился в Париже с Гертрудой Стайн и был в восторге от Родена, Матисса, Тулуз-Лотрека, Сезанна и Руссо. После этого он расширил свою фотогалерею до галереи искусств. В январе 1908 г. показал там выставку рисунков Родена, за которой уже в апреле последовала маленькая выставка Матисса. В декабре 1909 г. он выставил Тулуз-Лотрека. В 1910 г. показал Матисса, Родена, маленькую выставку в память о Руссо и литографии Сезанна. В марте 1911 г. следуют акварели Сезанна, а в апреле кубистические рисунки и акварели Пикассо. В 1912 г. выставка скульптур Матисса».

«Но Стиглиц искал и молодых американских живописцев, которые попадали в эту новую струю, чтобы собирать их работы. Почти все были в Париже и познакомились там с новыми идеями. Они жили там годами».

...Альфред Маурер, Чарльз Демут, Альва Волковиц, Макс Вебер, Морган Рассел, Макдональд Райт, Полк Брюс, Артур Дав, Джозеф Стелла, Марсден Хартли и Джон Марин. Особенно с последним его связывала тесная дружба, длившаяся до конца жизни Марина. Стиглиц также раздобыл в 1912 г. Марсдену Хартли средства для поездки в Европу, где тот обосновался у Кандинского в Мюнхене, чтобы там учиться, и вообще стал духовным меценатом, который хоть и не располагал финансовыми средствами, но обладал силой стать главным инициатором модернистского искусства

в США. Осознав выдающееся значение европейского искусства, он стал посредником между американскими и европейскими художниками.

II.
ДАДА
в Нью-Йорке

«Таким образом, в группе Стиглица были отражены все новые течения, которые вызрели в Европе: фовизм, кубизм и экспрессионизм. Естественно, они были знакомы лишь узкому кругу. Но благодаря выставке — событию, столь важному для американской художественной жизни, они должны были попасть в центр обсуждений» (Хафتمان).

К кругу, объединившемуся вокруг Стиглица, принадлежал и Франсис Пикабия. Он работал вместе со Стиглицем в «Кэмера Уорк».

Сам я познакомился со Стиглицем, когда он был уже стар и болен, за несколько лет до его смерти в Нью-Йорке. Его галерея “An American Place” и он сам были всё ещё активны, хотя акценты уже сместились. Битву своей юности он выиграл: фотография была признана искусством, работы модернистов, которые он выставлял, давно висели в музеях.

Стиглиц охотно рассказывал о том, как он начинал. Он учился в высшей технической школе в Берлине и там впервые освоил применение фотографии не только для репродукции. Вернувшись в Нью-Йорк, он с практическим оптимизмом американца настаивал на перспективности своего опыта и перед Первой мировой войной стал центром притяжения всего авангардного. Так между художественной фотографией и модернистской живописью возник личный и деловой союз в его маленькой галерее, которую он назвал «291» — по номеру его дома на Пятой авеню в Нью-Йорке. Эта галерея создала климат, благодаря которому модернистское искусство смогло как взрыв ворваться в американскую общественную жизнь. Правда, этот взрыв вызвал не сам Стиглиц, однако его бесстрашное выступление за модернистскую художественную позицию в фотографии и живописи подготовило сцену и умы, чтобы предпринять в 1913 г. этот бомбовый удар — “Armory Show”¹⁰⁶.

«Общество “Association of American Painters and Sculptors”¹⁰⁷, основанное в 1911 г., председатель которого Артур Дэвис располагал обширными общественными связями» (Хафтман), поручило Уолту Куну как секретарю проведение большой выставки. Дэвис и Кун видели выставку Зондербунда в Кёльне в 1912 г., и после одного визита в Париже, где они добились сотрудничества французских кругов, они посетили Лондон, где как раз состоялась «Вторая выставка постимпрессионистов» Фрая. Вооружившись этими сведениями и связями, они организовали “International Exhibition of Modern Art”¹⁰⁸ в Арсенале (Armory) 69-го пехотного полка на Лексингтон-авеню в Нью-Йорке. Выставка открылась 17 февраля 1913 г., и за время работы ее посетило более 100 000 зрителей.

Эта выставка оказалась в США исторической, внезапно представив ни о чём не подозревающей публике и еще более несведущей прессе совершенно иную концепцию искусства. Суматоха вокруг выставки укрепила Стиглица в его бунтарстве. Поэзия света, цвета и формы самих по себе, в которую верил Стиглиц, нашла свое полное подтверждение в модернистских работах от Сезанна до Пикассо и Дюшана.

Сенсацией Armory Show стала картина Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (см. илл. 32), о которой Бретон говорит как о шедевре, который ввел в живопись «свет как подвижный фактор». Эта проблема глубоко волновала Стиглица как фотографа. Картина Дюшана получила скандальный успех, не имеющий прецедента в истории американских выставок. Дюшан проснулся обожаемым “bête poïge”¹⁰⁹ модернистского искусства. Этого «черного кобеля» сейчас, по прошествии 50-ти лет, снова отмыли добела почетным докторатом государственного университета Уэйн в Детройте (Мичиган, США)¹¹⁰.

Насколько я смог выяснить из моих бесед с самим Стиглицем и с коллекционером Аренсбергом, другом Дюшана и Стиглица, Пикабия был единственным из художников-модернистов, с кем Стиглиц поддерживал ближайшие отно-

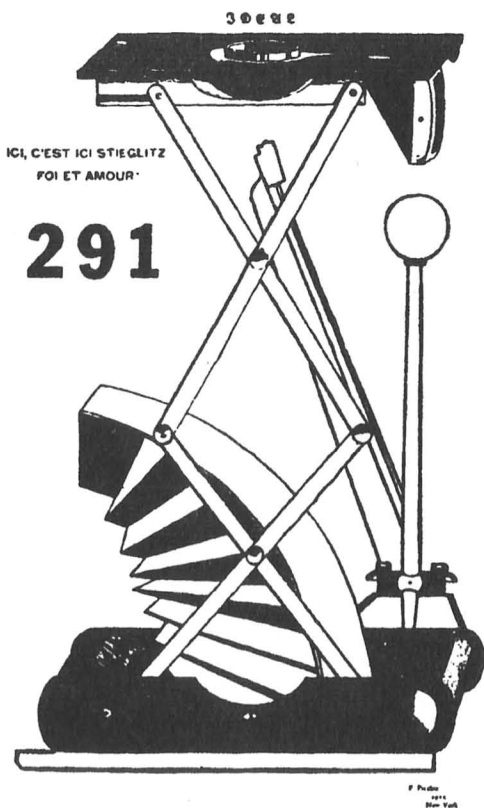
шения — наряду с его старым другом Марином, — тогда как его отношения с Дюшаном или Ман Реем оставались более официальными. Еще до Artory Show Пикабия принадлежал к кружку Стиглица, который выказывал ему полное понимание и активно поддерживал, на что добросердечный Стиглиц всегда был способен. Первую выставку работ Пикабия Стиглиц показал в своей галерее в марте 1913 г., в то же время, когда Artory Show в США привлекла к модернистскому искусству внимание всего мира. В каталоге Пикабия опубликовал важные и весьма серьезные «Эстетические соображения» о модернистском искусстве и о своей собственной работе... «Количественное восприятие действительности больше не может выражаться чисто визуальным или оптическим способом; поэтому живописная выразительность должна уйти от „объективных“ форм репрезентации, чтобы создать связь с качественным восприятием... Способ выражения этого духовного состояния, которое всё больше и больше движется к абстракции, сам не может быть ничем иным как абстракцией».

Но уже в июне того же года он опубликовал в «Кэмера Уорк» агрессивную и ироничную сатиру на абстрактное искусство. Эта сатира демонстрирует шокирующие и приводящие в замешательство элементы его позднейшей дадаистской техники.

Воззрения Стиглица и Пикабия мало в чём совпадают. В 1915 г., когда журнал «Кэмера Уорк» был переименован в «291», там публиковались высказывания Пикабия против искусства — наряду с его механическими картинками, всё еще остающимися в царстве искусства. Так в «291» уже просматривается новое «антитечение», с которым Стиглиц хотя и сотрудничал (см. «портрет» дамской ноги в шелковом чулке в «391»), но его представления были далеки от мейнстрима этого «антитечения».

Как мы видели, позднее, в «391», личность Пикабия формировалась его полным презрением ко всем ценностям, его оторванностью от всех связей социальной и моральной

п.
Дада
в Нью-Йорке



Франсис Пикабия.
Портрет Альфреда Стиглица.
Из ж. «291». 1916

природы, его тягой к разрушению всего, что до сих пор называли искусством; всё это было нацелено на установку, которую Стиглиц принять не мог.

Когда Пикабия приехал из Испании в Нью-Йорк, там уже был Дюшан, а также художник Ман Рэй из Филадельфии, о котором еще пойдет речь. Вскоре после этого в порту Нью-Йорка сошли на берег также Глез и Артюр Краван, приехавшие из Испании.

Краван (Фабиан Ллойд) — как приемный родоначальник американского (и французского) движения дада — заслуживает особое место, как раз потому, что он пошел до конца в том стремлении к разрушению, за которое ратовало дада: а именно, он разрушил сам себя.

АРТЮР КРАВАН, САМОЖЕРТВА

П.
ДАДА
в Нью-Йорке

Хотя я и не присутствовал на мероприятиях дада ни в Нью-Йорке, ни в Париже, однако часто встречался со многими дадаистами. Что касается фактов и дат, тут мне приходится полагаться на публикации, которые я смог проверить и сопоставить между собой.

В личности писателя и боксера-любителя Артюра Кравана все разговоры об антиискусстве приобретают совершенно новый поворот¹¹¹.

Он издавал в 1912 г. а Париже журнал «Мэntenан», в котором утонченным образом обливал грязью всё, что признавалось хорошим и ценным, в первую очередь своего друга Робера Делоне. Краван вызывал восхищение, поскольку действительно разрывал все швы буржуазного существования. Он всерьез относился к анархическим посулам литературы. Хвастался превосходным налетом на один швейцарский ювелирный магазин, посреди войны путешествовал с фальшивыми паспортами вдоль и поперек Европы, США, Канады и Мексики.

7 марта 1914 г. Артюр Краван дал в своем журнале «Мэntenан» такие характеристики самому себе, что они больше походили на объявление о розыске преступника: «Авантюрист — тихоокеанский матрос — погонщик мулов — сборщик апельсинов в Калифорнии — заклинатель змей — гостиничный вор — племянник Оскара Уайльда — лесоруб — бывший чемпион по боксу — внук канцлера английской королевы — шофер в Берлине — и т. д.»

В этом перечислении подлинные факты перемешаны с выдумкой, правда с неправдой!

Поскольку он нападал на весь мир и беззастенчиво обижал всех подряд — как кто-нибудь другой угощает конфетами, — и всё это с элегантностью, то однажды утром он про-

снулся монстром-любимцем Парижа, избранником всех тех, кто сам мечтал бы высказать свои частные претензии так же элегантно, прямолинейно и бесстыдно.

23 апреля 1916 г. в Мадриде он вызвал на поединок негра Джека Джонсона — чемпиона мира, тяжеловеса (правда, был нокаутирован в первом же раунде, см. илл. 26, 27). Он почти полностью успел раздеться перед приглашенной публикой, состоявшей из дам высшего общества, которые с любопытством явились послушать его доклад, прежде чем полиция успела зашелкнуть на его запястьях наручники. Он ругал, чаще всего напившись, прессу и публику — как незнакомых, так и друзей — не зная меры, но даже в этом он был талантлив. В конце концов, он пустился в плавание один на маленькой лодке из Мексики в Карибское море, которое кишело акулами. После этого его больше никто не видел. Его жена, поэтесса и художница Мина Лой¹¹², которая как раз родила ему дочь, тщетно ждала его в Буэнос-Айресе, где они хотели встретиться. Когда он не появился, она искала его в самых гиблых тюрьмах Центральной Америки. Но никаких его следов так и не нашлось.

Тот тезис, что искусство излишне и мертво и есть нечто иное как выражение сгнившего общества, и что живое действие личности должно заменить собой искусство, сделал Кравана достойным восхищения примером для молодежи: сама жизнь как художественное приключение! Такое высказывалось и до времен дада. Но героизация этого анархического существования сделала его образцом определенной «духовной элиты».

По праву или нет, но в книгах о дада Кравана чествовали и честили как «предтечу дадаизма». Я упоминаю его здесь, поскольку его короткий жизненный путь — как творца искусства, так и человека — показывает, до каких пределов можно пойти, двигаясь дорогой дада: до окончательной нулевой отметки, самоубийства.

Провокативность его характера, когда он был пьян (трезвым он, по свидетельству Габриэль Бюффе, был очень

мил и дружелюбен), благодаря дада служила в качестве рекомендации и ценилась, судя по всему, выше, чем его одаренность как поэта и критика. Он жил спонтанно, исходя из мгновения. Будучи атлетом, он не ведал страха и шел напролом, не задумываясь о последствиях. Поскольку он следовал своей природе по-настоящему, без малейших тормозов, и по-настоящему расплатился жизнью, он стал ярким нигилистическим героем в то время, которое уже давно было охвачено тенденциями нигилизма.

II.
Дада
в Нью-Йорке

Тем же путем бравады — со всеми вытекающими отсюда последствиями — шел, в конечном счете, и Пикабия! Для него также — по крайней мере, в области искусства — главным было абсолютное разрушение. Тем не менее, именно в своей борьбе за антиискусство он то и дело производил на свет ошеломляющие произведения искусства — в портретах из шпилек (см. илл. 30), профилях из шнуров, лицах из пуговиц, картинах из перьев (см. илл. 29), которые гораздо больше свидетельствовали о его одаренности, чем о его презрении к искусству. Откуда бы ему знать, что в то же время в Швеции, в Германии, в России вдруг стали применяться совершенно новые материалы — из протеста против масляных красок, — и с каждым из которых художники вырабатывали свой стиль? Что у Швиттерса становилось лирикой, у Арпа юмором и танцем, то у Пикабия выражалось в пронизательном остроумии.

Как и Краван, он тоже вел сравнительно авантюрную жизнь, но был богат и через родственников своей жены имел сенаторскую протекцию, так что ему всё сходило с рук. Его ирония, его безграничная агрессивность, его абсолютная непочтительность — даже по отношению к друзьям — были такими страстными, будто он хотел послать вызов всему миру, быть к нему несправедливым и, наконец, лишить его смысла и шкалы ценностей! Как будто в глубине его натуры всё еще теплилась некоторая, пусть и крайне скептическая, надежда на такой «смысл за всем этим».

М. Д., или АНТИСЛУЧАЙНОСТЬ В РЕДИ-МЕЙДАХ

Дюшан не замечен ни в каких слабостях такого рода. Он — как на шахматной доске, так и в жизни — играет в игру, в которой его привлекают лишь комбинации, не впадая в соблазн видеть за этим какой-то смысл, заставляющий во что-то верить.

Краван осуществил логическую последовательность полного презрения к миру через своего рода самоубийство. Такая последовательность убедительна. Марсель Дюшан извлек из этого другие выводы, нашел сублимированный вид компромисса, который не делает самоубийство обязательным и не становится жертвой своего «Я».

Дюшан занимает позицию, рассматривающую саму жизнь лишь как меланхолическую шутку, непостижимую бессмыслицу, не стоящую того, чтобы заниматься ее исследованием. Полная абсурдности жизнь, случайность всех ценностей разоблаченного мира демонстрируют себя его превосходящему уму и предлагают себя в качестве последствия декартовского “*cogito ergo sum*”. В полной несостоятельности человека перед лицом событий окружающего мира, в надежной позиции “*ego cogito*” <так!> он отправляется на тот свет, не кончая с собой.

Если Краван — безрассудно или рационально — израсходовал себя, то особое строение интеллекта позволяет Марселю Дюшану сохранять себя (до 150 лет). Пресловутая точка Архимеда, отстраненная от жизненной борьбы и поиска смысла жизни, которую он нащупал, изолированная от каких-либо идеологических предубеждений (за исключением, может быть, тщеславности) позволяет ему видеть во всей окружающей его лишь невольно-печальный комизм. Этот комизм позволяет ему улыбаться, презирать, иронически комментировать, безжалостно компрометировать, или же с чувством превосходства протянуть руку помощи. Тщеславие, которое

он признает за основное человеческое свойство («иначе бы мы все покончили с собой») — это его единственная уступка. “Cogito ergo sum” — максима, которая придумана как будто специально для него. Она в Дюшане жива, будто только что родилась. Но поскольку она исполнена парадоксальности абсолютного, она доводит сама себя до абсурда.

Уже к началу своей карьеры три брата — Вийон-Дюшан Жак Вийон, художник, Раймон Вийон-Дюшан, скульптор, погибший на войне 1914/18 гг., и Марсель Дюшан — «условились» между собой, как сказал однажды Дюшан, «внести в живопись немного интеллекта». Марсель привнес его достаточно. Путь, которым шло искусство, его не устраивал. Искусство как стимулирующее средство для кого? Для обывателя? Живопись, это «опьянение терпентином», есть надувательство! Мы думаем фальшиво, мы чувствуем фальшиво, мы видим фальшиво!

В 1915 г., как рассказывал Ман Рэй, Дюшан приехал из Парижа в Нью-Йорк со стеклянным пузырьком (который, поскольку из Парижа, содержал, естественно, «воздух Парижа») в подарок своему другу, коллекционеру Уолтеру Аренсбергу и его жене. В том же году он ошеломил мир нью-йоркского искусства — который еще в 1913 г. называл его картину «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» то «взрывом на гонтовой фабрике», то шедевром, — новым сюрпризом: реди-мейдом. Реди-мейд был радикальным выводом, который Дюшан извлек из отрицания искусства и из сомнительности смысла жизни в целом. Он показал публике, состоящей из знатоков искусства: одинокое велосипедное колесо, смонтированное на табуретке, сушилку для бутылок (купленную в универмаге Базар де Отель де Виль, Париж) и, наконец, писсуар (см. илл. 33, 35, 36).

Эти «реди-мейды» стали, как постановил он сам, произведениями искусства благодаря тому, что он произвел их в таковые. Выбирая тот или иной объект, например, лопату для угля, он поднимал этот объект из мертвого мира непри-

II.
ДАДА
в Нью-Йорке

метных предметов и возвышал его до «живого» мира особо примечательных предметов искусства: в предметы искусства их превращало разглядывание!

Это произвольное субъективирование мира объектов иногда применялось также Арпом, Швиттерсом и Янко, когда они использовали в своих произведениях необработанное сырье природного окружающего мира... но никогда не артикулировалось с такой картезианской последовательностью.

Если же кто-то собирался извлечь из такого реди-мейда эстетическое удовольствие (которое сам Дюшан не только не предполагал, но даже отвергал), — например, любовался ритмом в сушилке бутылок или легкой элегантностью колеса, — то он вынужден был всё же расстаться с этой надеждой перед писсуаром. А если он всё же упорствовал, Дюшан говорил: «Ну и пусть!»

Будучи членом жюри «Первой выставки независимых» в Нью-Йорке, он послал туда свой «Фонтан» (писсуар), подписав его именем Р. Матт (фирмы, производившей сантехнику). Этот бесстыдный объект был с негодованием отвергнут остальными членами жюри, но Дюшан настаивал на приеме. Ведь это, в конце концов, была выставка независимых! Поскольку он, как можно было предвидеть, не пробился со своим голосом и своим писсуаром, он демонстративно объявил о своем выходе из жюри. Между тем «Фонтан» давно стал парадным предметом многочисленных выставок и в конце 50-х годов висел над входом в большой зал дада-выставки у Сиднея Джениса в Нью-Йорке, и все должны были проходить под ним... наполненным геранью. От шока не осталось и следа.

МАРСЕЛЬ ДЮШАН: РЕДИ-МЕЙДЫ

«Еще в 1913 г. мне пришла счастливая идея смонтировать велосипедное колесо на табуретке и наблюдать, как оно вращается.

Несколько месяцев спустя я купил дешевую репродукцию зимнего ландшафта, которую я назвал “Pharmacy” (Аптека) после того, как добавил на горизонте два маленьких пятнышка — одно красное, другое желтое.

II.
ДАДА
в Нью-Йорке

В Нью-Йорке в 1915 г. я купил в скобяной лавке лопату для снега, на которой я написал: “*in advance of a broken arm*” (в преддверии сломанной руки).

Приблизительно в это же время мне в голову пришло слово “реди-мейд” для обозначения этого рода манифестации.

Мне хотелось особо подчеркнуть тот пункт, что выбор этого реди-мейда никак не продиктован чувством эстетического удовольствия. Выбор зиждился на реакции визуального равнодушия при полном отсутствии хорошего или плохого вкуса... фактически полная анестезия.

Важная характеристика состояла в краткости предложения, которым я при случае озаглавливал мои реди-мейды. Такие предложения предполагали увести мысли зрителя в другие, более вербальные области.

Иногда я привносил графическую деталь, которая была призвана утолить мою страсть к аллитерациям — тогда я называл это *ready-made aided* (усиленный или усовершенствованный реди-мейд). В другой раз, чтобы обнажить фундаментальную несовместимость и противозаконность реди-мейда в искусстве, я придумал *reciprocal ready-made*: Рембрандта в качестве гладильной доски.

Очень скоро возникла опасность беспорядочного повторения этой формы выражения, и поэтому я решил ограничить создание реди-мейдов небольшим числом в год. Я тогда осознавал, что искусство для зрителя — даже в большей степени, чем для художника, — средство, обусловленное зависимостью (как опиум), а я хотел защитить мои реди-мейды от такого осквернения.

Другой аспект реди-мейдов — это их недостаточная неповторимость. Репродукция реди-мейда передает тот же сигнал... и действительно, вряд ли есть среди ныне существу-

ющих реди-мейдов хоть один, который был бы „оригинален“ в традиционном смысле слова.

Еще одно решающее замечание к этому порочному кругу: поскольку все тюбики с краской, которые использует художник, являются предметами промышленного производства и реди-мейдами, мы должны сделать вывод, что все картины в мире есть „усовершенствованные реди-мейды“. (Марсель Дюшан).

После «Фонтана» и выхода Дюшана из Комитета независимых в Нью-Йорке можно отметить еще множество загадочных объектов, которые Марсель Дюшан привнес в окружающий мир. В 1919 г. усатая Мона Лиза, равно как и банковский чек, полностью нарисованный от руки, чтобы расплатиться по счету с зубным врачом (чек, который тот по праву вставил в рамку), закрытое окно, озаглавленное как *«Битва при Аустерлице»*. В *“Why not sneeze”*¹¹³, подписанной псевдонимом Рроз Селяви¹¹⁴, он показывает железную клетку, наполненную мрамором в форме кусочков сахара. Псевдоним Рроз Селяви (*c'est la vie*) Дюшан иногда использовал для своих поэтических демонстраций: *“Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis”*¹¹⁵.

NINIL

Открытие Дюшана оказывается действующим, даже сильно действующим, поскольку он и себя подвергает иронии этих манифестаций. Ведь он парадоксальным образом сам является художником.

Естественно, ни сушилка для бутылок, ни писсуар не являются искусством. Но смех, который стоит за бесстыдным обнажением «всего, что для нас свято», настолько глубок, что в процессе отрицания наступает восхищение, которое перевертывается, даже если это означает собственные похороны (похороны того, «что для нас свято»). Получается

то, о чём все догадывались: что в нашей научной вере в мир чего-то не хватает; что нигде не обнаруживается какой-либо реальности, включая нас самих; что эта сушилка, колеса, угольная лопата — лишь выражение того Ничто, в котором мы блуждаем, спотыкаясь. Сушилка для бутылок говорит: «Искусство — это чушь». Писсуар говорит: «Искусство — это надувательство».

П.
Дада
в Нью-Йорке

Так всё тело искусства оказывается утыкано стрелами смеха. Реди-мейдами Дюшан демонстрирует реальность, противопоставленную «Лаокоону» и «Венере Милосской» в качестве слабительного против окончательно изолгавшейся современности — и общества, которое привело к этому, — обезображенной современности, для которой Дюшан нашел соответствующее выражение в Моне Лизе с пририсованными усами.

То, что Пикабия страстно обсуждал в каждой строчке, в каждом стихотворении, в каждом памфлете или манифесте в журнале «391», здесь было приведено к точной формуле. В то время как у Пикабия позади его «Искусство мертво» еще постоянно звучало тихим эхом: «Да здравствует искусство», у Дюшана эхо полностью безмолвствует... Более того: это молчание лишает смысла даже сам вопрос об искусстве.

Искусство «додумано до конца» и растворилось в Ничто. Ничто — это всё, что осталось. Иллюзия устранена с помощью логики. На месте «иллюзии» возник вакуум, который не обладает ни моральными, ни этическими качествами. Это декларация НИЧТО, которая не является ни цинизмом, ни сожалением. Это констатация, с которой приходится мириться! Открытие фактов, которые, кажется, не столько приводятся, сколько утверждаются. Поэтому Дюшан не называет свою позицию ни антиискусством, ни А-искусством, чтобы уклониться даже от негативной установки по отношению к искусству.

Эквивалент А-искусства — А-мораль, как раз есть опорожнение не только искусства, но и жизни от душевного содер-

жания. Тем самым Дюшан сделал хотя и логический и потому необходимый, но также и фатальный шаг. Он перенес пограничные столбы ценностей и заново воткнул их так, что они всюду ведут в Ничто.

Этот фатализм точно так же входит в содержание движения дада, как и религиозные поиски Балля. Дюшан лишь измерил другой параметр дада. Его открытие относится к дада, так же как тот жуткий постулат современной физики, согласно которому наряду с материей в космосе должна присутствовать также антиматерия.

Декарт явно осознавал нигилистскую опасность, которая содержалась в его "cogito". В его «Размышлениях о первой философии» он попытался продемонстрировать божественное присутствие в человеческом опыте, чтобы придать этому опыту ценность. Однако современная наука и цивилизация первой половины XX века лишила такую демонстрацию основы. Но пропасть, над которой Декарт тогда стоял, и по сей день находится перед нами. Человек всё больше осознает свою изоляцию. Чувство одиночества и бессмысленности становится нестерпимым. Ибо если мир существует лишь постольку, поскольку я его постигаю, кто может доказать, что за этим вообще стоит какая-либо реальность «сама по себе»? «Как я могу знать, не есть ли этот мир просто сон, сверкающая галлюцинация? Горизонт, который сияет не в своем собственном свете, а в моем» (Хайдеггер).

В этот процесс распада вовлечено дада. Тот факт, что оно желало «распада», хотело быть деструктивным, мало что означает. Но то, что дада так выделило случайность, на которую опирается абсолютная спонтанность, — означало, что дада доверяло только мгновению. И тем самым еще в Цюрихе были открыты пути к Ничто, даже если в Нью-Йорке случайность пошла другим путем.

«Если лишить интуицию реальности, стоящей за ней, то не возникает возражения против того, что мир есть не более чем конфигурация объектов. Как только я рефлектирую,

я нахожу лишь мир имеющихся объектов — и ничего перед ним или позади него. Всё случайно и потому бес-смысленно. Введение случайности открыло не только путь к нигилизму, оно сделало нигилизм необходимым следствием...».

п.
Дада
в Нью-Йорке

«Ум принесен в жертву, чтобы избежать Ничто, чтобы впасть назад, в состояние ребенка, рая, вернуться в то состояние, в котором еще не существовало вопроса греха, а существовала просто здоровая жизнь... как средство исцеления от мук изоляции, которая, тем не менее, присутствует сама по себе в идее человечности, через которую мы должны пройти до конца». (Карстен Хэррис, "In a Strange Land. An Exploration of Nihilism").

Свобода Камю становится идентичной спонтанности жизни как таковой, как единственной и последней ценности. Утверждение жизни в ее бесконечной спонтанности становится предпочтительно уму как таковому, который воспринимается как ограничительный.

Хайдеггер говорит, что полноте бытия (жизни) как непрерывный поток нельзя измельчать или рассекать в рефлексии, в уме, иначе она теряет свой смысл... Желание освободиться от пут разума таит в себе опасность, что хтонические силы в человеке возьмут верх, приведут к анархии, к хаосу¹¹⁶.

ОТ АНТИИСКУССТВА К ИСКУССТВУ

Качество «реди-мейдов» Дюшана кроется в их мысленной концепции и выводах, которые можно было бы из нее извлечь. Эти произведения не являются, как он всегда подчеркивал, искусством, они — произведения А-искусства, результаты мыслительного, а не чувственного опыта. То есть их смысл состоит в познании этого опыта, в том, что к нему ведет, и в познании пути, по которому он поведет дальше.

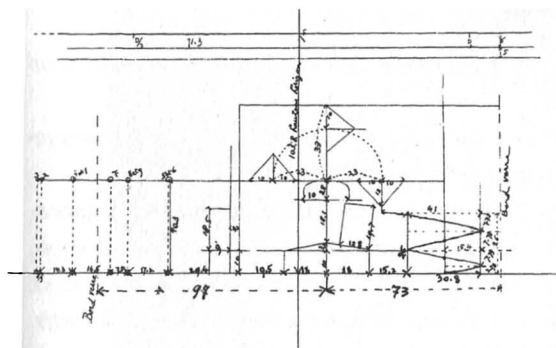
Но в той мере, в какой нигилизм нашего времени показывает себя неизбежным как в жизни, так и в искусстве, в той мере, в какой мы его признаем как неминуемую составную часть загнанной в тупик цивилизации — в той же мере выигрывает в своем значении противостоящее ему мировоззрение и взгляд на жизнь.

Экзистенциализм порвал со всяким видом прочувствованного созерцания мира и собственного Я. Единственное, что остается, это зеркало, в котором больше ничего не отражается, кроме изолированного «Я». Эта работа по расчистке была проделана средствами мысли и опыта научной эры, когда естественные науки как метод познания оставались непоколебимы, словно якорь в Ничто. Когда все моральные и этические ценности были отменены, вся надежда была на этот якорь.

Примечательно, что сам Дюшан, нигилист искусства, и дал этой надежде выражение и форму: искать чудесное не в случайности, а в точном знании, в научной игре.

«Большое стекло» (*La mariée mise a nue par ses Célibataires, même*)¹¹⁷ (см. илл. 38), которое принято считать главным произведением Дюшана, был начат в его ателье на Верхнем Бродвее в Нью-Йорке и закончен там около 1918 г. Чтобы придать определенной части витража качество живописи, он дал нью-йоркской пыли осесть на нее. Кто знает Нью-Йорк, сможет это оценить. Полтора года огромное стекло пролежало на деревянных козлах в ателье, так что пыль, проникавшая через окна, выходящие на Бродвей, оседала на него¹¹⁸. Затем Дюшан тщательно очистил стекло (после того, как Ман Рэй его сфотографировал)... за исключением конусов, на которых он закрепил пыль при помощи фиксатора (см. илл. 37). Таким образом эти части картины получили желтоватый оттенок и намеренный нюанс, который отличался от остального витража.

Ведь он еще художник, а вовсе не А- или антихудожник, и играет со случайностью, пусть и используя совершенно



II.
ДАДА
в НЬЮ-ЙорКЕ

Марсель Дюшан. Эскиз к «Большому стеклу». 1913–1914

непривычные приемы искусства. Но гораздо значительнее, чем этот технический трюк, крайняя концентрация Дюшана на математической правильности форм и фигур своего произведения, сложные расчеты, которые он провел, и желание предоставить этим расчетам роль в формировании смысла его творения (который все-таки, в силу его природы, лежит на эмоциональном уровне).

Доказать усилия поможет маленькая коллекция чертежей, в которых Дюшан просчитывал каждую деталь так, будто речь шла о конструкции самолета или космического аппарата. Здесь роль музы играет не случайность, а анти-случайность: мыслящая, расчетливая воля. Только то, что поддается измерению, поставляет единственную реальность в этом мире, лишенном этических ценностей.

После того, как Дюшан наконец счел витраж законченным (см. илл. 38), его повезли на выставку в Бруклин. При транспортировке стекло разбилось так, что волосяные трещинки испещрили всю картину. Мифу угодно представить дело так, будто Дюшан перед этим видел во сне, что трещинки разойдутся по стеклу именно таким образом! Дюшан — по его жизни, опыту и внешнему облику — очень подходит на роль мифического художника). Несомненно, остается фактом, что он принял случайность разлома в качестве завершающего мазка и в 1923 г. объявил произведение «закончен-

ным». Оно представляет собой своего рода лебединую песню художника Дюшана...

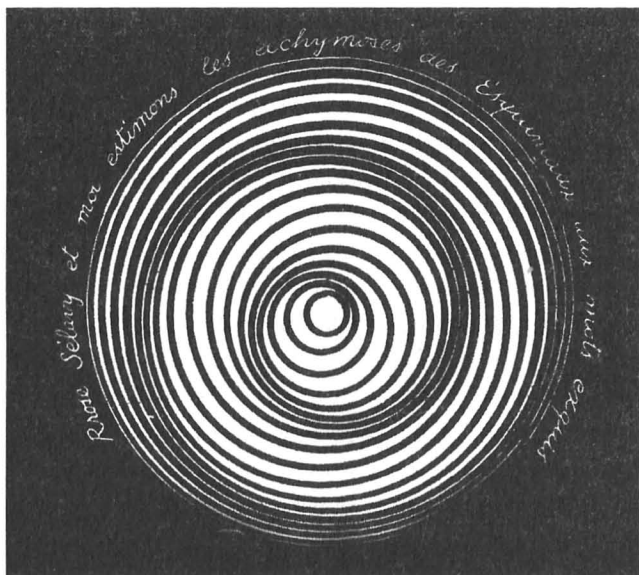
Ибо после 1921 г. (или 1923?)¹¹⁹ он отвернулся от искусства и обратился к шахматной игре.

Однако не вполне верно, что он завершил свою художественную карьеру этим большим витражом. Я даже думаю, что свои самые плодотворные работы он создал после этого.

Машина приобрела у Дюшана совершенно новый аспект. От «Кофемолки» к «Шоколадомолке», до своего большого «витража» *“La Fiancée”*¹²⁰ и затем после 1920 г. он всё дальше углублялся в тему «стеклянной машины», в которой вращаются изолированные круговые сегменты, вызывая оптический эффект трехмерных кругов и спиралей (см. илл. 34). В 1925 г. и еще раз в 1936 г. он набросал эскизы множества таких дисков, которые, если их привести в движение, создают оптические иллюзии и ставят философски-визуальные проблемы. Первые «стеклянные машины» он обыграл в 1926 г. в своем фильме *“Anémic-Cinéma”*¹²¹ (см. илл. 43). В 1936 г. серию сходных экспериментов он назвал рото-рельефами (которые я показал в многообразном движении в одном эпизоде «Снов на продажу» (*“Dreams that money can buy”*)). Как и его подвижные диски, рото-рельефы тоже выполняют простые круги, но вращаются при этом вокруг разных центров. Стоит привести их в движение — и странным образом возникают трехмерные тела.

Итак, научный ум и художественные средства были задействованы здесь вместе, чтобы осуществить художественно оформленное выражение как синтез научного и художественного поиска. Искусство-эрос в соединении с наукой!? Познание и волнение чувств в новой форме! Искусство?

Был ли этот эстетически-научный эксперимент действительно плодотворным, показывает сегодняшний день. В Милане я недавно видел выставку группы молодых художников, которые присылали свои работы как Группа N из Падуи (см. илл. 40, 41), как Группа T из Милана, как



II.
Дада
в Нью-Йорке

Марсель Дюшан. "Anémic-Cinéma". 1926 (воспроизведение вкладки с роторельфом со словами: «С Проз Селяви мы избегаем избиения эскимосов своим искусным экивоком в их искрометный глаз раскосый» из ж. «391». № 18. 1924)

“Groupe de recherché visuelle” из Франции¹²², а также из Испании и Германии; эти работы касались как раз научно-художественных проблем. Затем я встретил в Падуе членов Группы N, с полдюжины молодых художников, которые сообща занимались такими же проблемами: наука в искусстве, переживание искусства средствами науки: «Мы не верим в искусство, которое стоит вне мира познания, где мы живем. Мировоззрение и миро-объяснение только через микроскоп разума — этого сегодня стало недостаточно. Вот где искусство могло бы оперативно содействовать науке в постижении картины мира». И: «Мы ищем, как расширить психо-физиологические способности зрения, человеческого глаза. Мы в поиске не персонального выражения, а элементов нового языка, который идет в ногу с наукой, ибо наука сегодня — одна из немногих ценностей, в которых мы уверены».

Разве это звучит не сходно с тем, что Эггелинг и я предполагали в 1918/20 гг. в наших исследованиях и планах? И разве это не связывает эстетически-научные произведения Дюшана с поиском молодого поколения?

Никто не знает, какое направление примет искусство на перепутье наших дней. Но нет сомнений, что и опыты Дюшана будут подхвачены новой генерацией, с оптимизмом, убеждением и в духе нового гуманизма искусства.

ИЗОБРЕТЕНИЕ БЕСПОЛЕЗНОГО

Испанец Пикабия, француз Дюшан и американец Ман Рэй вместе представляли собой творческий триумvirат нью-йоркской группы дада. Если бы можно было назвать Пикабия страстным разрушителем, а Дюшана антитворцом особого назначения, то Ман Рэй стоял бы рядом с ними как неутомимо-пессимистичный изобретатель.

Ман Рэй с самого начала своей карьеры был рекламщиком, омытым водами всех морей, и художником — помазанником всех масляных красок, но — следуя, должно быть, примеру Альфреда Стиглица — не чурался и фотографии.

Первая работа, которую я у него увидел, называлась "Boardwalk" (см. илл. 42) и представляла собой символ объединения нью-йоркской группы дада — шахматную доску, которую он сделал произведением искусства при помощи «антихудожественного шнура» и круглых дверных ручек. Она была выставлена в 1957 г. в Париже на дада-выставке рядом с метрономом, который был оснащен глазом и носил название «Объект для разрушения» — приглашение, которому некоторые молодые посетители немедленно последовали, стреляя в него. Таким образом, ныне оригинал носит следы почетных дада-ранений, которые, пожалуй, предназначались автору.

Антихудожественная деятельность Ман Рэя — в живописи, фотографии и антиискусстве объектов — по сей день

остается неисчерпаемой. Его изобретательность, натренированная в каждой технике, обращала (и поныне обращает) окружающее из полезного в бес-полезное. Стремление к разрушению, которое у Пикабиа выливалось во всё новые полемические атаки и антиизобретения, у Дюшана вело к ликвидации понятия искусства как такового, невозмутимого Ман Рэя приводило скорее к ироническому оживлению окружающей среды (метроном, спирали и т. д.).

Эффект бесполезности показывает нам предметы с их, я бы сказал, человеческой стороны. Он освобождает! Как раз потому, что предметы были бесполезными, они трогали нас и настраивали на лирический лад. Смех над бесполезностью машины был открыт Ман Рэем. Ведь предметы тоже существа — как и мы, они существуют. Эта мысль Ман Рэя стала исходным пунктом важной части движения неодада наших дней, разговор о котором еще предстоит (см. илл. 44).

Свою едва ли не классическую позицию в искусстве он подтвердил в 1918 г. тотемным знаком, который стоит как красивая элегантная дада-ложка “By Itself”¹²³ и напоминает символ фаллоса. В 1916/17 гг. он создал целую серию коллажей, которую назвал “Revolving Doors”¹²⁴.

При всём том юморе, который сквозит во всех его произведениях, и при всей своей очень дисциплинированной наружности он предпочитает скорее меланхолическое выражение, которое мог легко стряхнуть с себя, как только на расстоянии досягаемости возникала красивая женщина. Однако его отношение к жизни склоняется скорее к пессимизму. Он часто подчеркивал в разговорах со мной: «Твой оптимизм ничем не оправдан».

Он занимал скорее выжидательную позицию по отношению к жизни, чем ожидательную. Его скепсис в отношении человека безграничен. В этом скепсисе он сходиллся с Марселем Дюшаном, с которым его связывала преданная дружба, сохранившаяся до сих пор... сходился за шахматной доской, разумеется.

Общий интерес к шахматам нельзя недооценивать, он роднит подобно братству (см. илл. 45). Все неэнтузиасты считаются аутсайдерами, даже не принимаются всерьез. Не следовало бы этого говорить, но шахматы — как любовь и могут стать дикой страстью. Однажды инфицированные ими нуждаются в них не меньше, чем морфинист в морфии. Если в 20-е годы требовалось разыскать Марселя Дюшана в Париже, в любое время дня и ночи его можно было застать в «Куполь», где этот безукоризненно вежливый человек ожесточенно бился за победу.

ДАДАИСТЫ “BLIND MAN” / “RONGWRONG” / “NEW YORK DADA”

Влияние Дюшана на Пикабиа (тот, правда, постоянно то появлялся, то уезжал) и на Ман Рэя было велико. Фатальное отсутствие желания, эта внутренняя сила Марселя Дюшана, было притягательно для тех, у кого это желание как раз было. Так, на почве презрения к искусству и человеку и на почве любви к шахматам эта одаренная группа сплотилась в круг друзей. Они развили единый стиль обманов и мистификаций, который можно встретить как в трех нью-йоркских выпусках журнала «391» Пикабиа (№№ 5, 6 и 7), так и в двух номерах «Блайнд Мэн»¹²⁵, 1917, где была опубликована репродукция «Шоколадомолки» Дюшана, а также в единственном номере “Rongwong” (оба журнала издавались Марселем Дюшаном и Ман Рэем)... равно как и в «Нью Йорк Дада», опубликованном ими же.

Вокруг этого центра группировался кружок деятелей и недеятелей искусства: среди них богатейший коллекционер Уолтер Аренсберг, один из самых щедрых меценатов, когда-либо водившихся в США, которого ни гнусность анти-

искусства, ни надругательства А-искусства нимало не удержали от покупки шедевров, скрывающихся за всем этим. Но он не только покупал, он самым дадаистским образом сотрудничал в публикациях дада. В этот кружок входили карикатурист журнала «Лайф» Мариус де Зайас¹²⁶, корсиканец Эдгар Варез, создатель и терзатель шумовой музыки, которая в наши дни делает честь своему первопроходцу в разнообразных формах — в виде шумовой, электронной или *musique concrete*¹²⁷. Сюда же входил прибывший из Испании художник-кубист Альбер Глез и, естественно, отец-пионер Стиглиц в качестве интеллектуального заговорщика и Хэвиленд, издатель «Уошингтон пост» — как политико-публицистический покровитель.

II.
ДАДА
В НЬЮ-ЙОРКЕ

Но несущими колоннами этой дада-эпохи в первую очередь был триумvirат Ф. П., М. Д. и М. Р. Может быть, не стоит приписывать достижения этих трех одаренных художников Нью-Йорку, Парижу или Барселоне. Но все-таки мне кажется правильным обозначить их нью-йоркским дада — так же, как я назвал цюрихским дада интернациональную группу, собравшуюся в Цюрихе. Хотя Ман Рэй и добавил к бесчисленному количеству своих изобретений новое открытие в 1921 г. в Париже, но и оно — по своему происхождению, смыслу и содержанию — относится к дада Нью-Йорка.

Этим открытием было «колумбово яйцо»: фотография без камеры. Кладя определенные предметы на фотобумагу и освещая их под определенным углом, он творил новые ландшафты поэзии. Он называл их «рэйограммами» (см. илл. 46, 47): «Непредсказуемый игрок, дорожный указатель к ни-когда не виданному и кораблекрушение всякого предвидящего» — так характеризовал его Бретон. Если Стиглиц поддерживал фотографию как искусство, то Ман Рэй без колебаний распахнул ей дверь пошире, чтобы попасть через нее в «елисейские поля» поэзии света. «*Champs délicieux*»¹²⁸ — так называлась первая папка этих его творений.

$$2 \times 2 = 5$$

Как я уже говорил в начале, я старался по возможности проверить сведения и факты на их достоверность и истинность. Но при этом возникали неожиданные сложности, которые на деле доказывали, что 2×2 не обязательно равно 4.

В ходе сбора материалов я говорил со всеми достигаемыми для меня участниками дада и затем представлял им всё, о чём мы говорили, в письменном виде для корректировки или дополнения. При этом выявлялись разногласия, пусть сами по себе и незначительные, которые подтверждали неуверенность в событиях прошлого. Например: в моем опросном листе от 9.7.1962 г. лишь Ман Рэй подтвердил, что Марсель Дюшан в 1915 г. прибыл в Нью-Йорк со стеклянным флакончиком, содержащим «парижский воздух». В опросном листе к Марселю Дюшану от 10 ноября 1962 г. он относит это событие к 1919 г.: «Это было задумано как подарок для Аренсберга, который и без того имел всё, что можно купить за деньги. Вот я и привез ему ампулу парижского воздуха». Далее Дюшан относит свой эксперимент со стереоскопическим фильмом к 1923 г., тогда как Ман Рэй приписывает это событие к 1920 г.: «Марсель и я делали в 1920 г. тест на пленке длиной около 40 футов с двумя синхронизированными камерами, чтобы один и тот же объект сфотографировать с немного разных позиций.

Этот 40-футовый тест мы решили проявить вручную. Для этого Марсель препарировал чашу, в деревянное дно которой вбил около 400 гвоздей на равном расстоянии друг от друга. Чашу заполнили проявителем, а пленку обвили вокруг 400 гвоздей, чтобы проявить и промыть.

Но при этой процедуре пленка начала слипаться эмульсией и уже не разлипалась. И почти вся пленка, кроме нескольких картинок, ушла в брак».

Дюшан же, напротив, пишет: «Решение (этой художественной проблемы) пришло, в конце концов, в виде дисков

(1925 г.), в которых объемность была достигнута не посредством сложной машины (см. стеклянную машину 1920 г.) или сложной техники (см. ручное проявление с 400 гвоздями), а через оптическое восприятие зрителя: психофизиологически».

II.
Дада
в Нью-Йорке

Объяснить это расхождение в датировании между Дюшаном и Ман Рэем можно тем, что Ман Рэй имел в виду стеклянное колесо, действительно отнесенное обоими к 1920 г., то есть ту сложную машину, которая должна была создать оптическую иллюзию, позднее достигнутую в подвижных «дисках». Это стеклянное колесо было предтечей или, пожалуй, даже «духовным зародышем» фильма "Anémic-Cinéma" (1926), который зиждился на «дисках», но само колесо для фильма не использовалось.

Итак, если во многих книгах о дада факты и сведения пляшут вразнобой, то не следует этому удивляться, если уж даже два ведущих дадаиста, в добросовестности которых нельзя сомневаться, сохранили разные воспоминания об одних и тех же событиях.

Мы отдадим справедливость противоречивым высказываниям, констатируя, что 2 × 2 может иногда давать в результате 5.

III.

ДАДА В БЕРЛИНЕ

1918–1923

ПРАДАДА

Дадаизм — это стратегия, с помощью которой художник может передать обывателю часть своего внутреннего беспокойства, не дающего художнику уснуть среди привычного, стратегия того, как ему встряхнуть закосневшего, пробудив его извне к новой жизни, чтобы возместить ему нехватку внутреннего порыва.
(Удо Руксер, «Альманах дада», 1920 г.)

Новая яркая грань дада заиграла в Берлине.

Берлинское дада имело совсем другое звучание, чем цюрихское и нью-йоркское. Ситуация и место были принципиально другими. Берлинские дадаисты могли с презрением поглядывать на цюрихских коллег, которые хотя и эпатировали бюргеров по всем правилам, но всё же не могли записать себе на счет настоящий слом существующего НЕ-порядка: революцию.

В Берлине же была настоящая революция, причём такая, что было решено включиться в нее. На улицах и с крыш домов стреляли. Не только искусство, но и образ мысли и чувств, политика и общество поневоле оказались втянуты в зону действия дада. Неудержимо, безоглядно и пытливо, в воодушевлении личной свободой дада окунулось в это движение.

Пока в одном углу Берлина матросы обороняли королевские конюшни от «верных кайзеру» войск, в другом углу

дадаисты строили свои планы. Когда конюшни всё же пали, стрельба шла на Ангальтском вокзале, на площади Бель-Альянс и в Шарлоттенбурге. Рабочие и солдатские советы, собрания и братания! Ворвалось новое время, и дада чувствовало свою задачу в том, чтобы старый порядок вывихнуть, а новый вправить.

В таком аспекте понятны смелые политические выходы, которые поначалу проводили все, кто был связан с дада — с полным воодушевлением, с радостью и без оглядки на личности и обстоятельства.

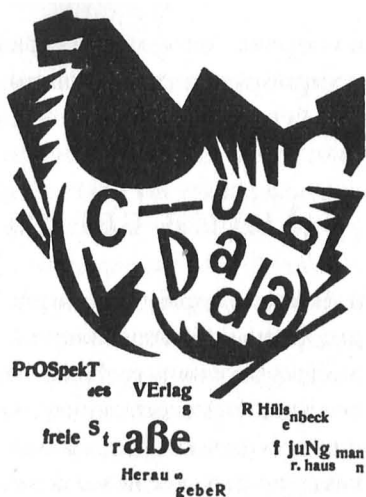
Война еще продолжалась, а группы молодых художников и начинающих революционеров уже нашли друг друга, выражая свои воззрения и намерения в журналах. В те «добрые старые времена», когда в Швейцарии свободно разгуливали по улицам Ленин, Радек, Аксельрод и Зиновьев, даже в военной Германии полицейская цензура еще не развилась до того совершенства, за которое последующие десятилетия были увенчаны лавровыми венками в преисподней. Журнал «Аktion» Пфемферта мог даже посреди войны продолжать со всей открытостью высказываться против нее и публиковать антивоенные стихи. На лестничных площадках редакции можно было услышать пораженческую фразу: «Нас может спасти только плохой урожай!», в то время как на улицах слышались заклятия: «Боже, покарай Англию!».

В 1916 г. два брата Херцфельде издавали «Нойе Югенд» (см. илл. 54). Это были Виланд, профессиональный кузнец, и его брат Йоханн, по прозвищу Джон, который хотя и носил фамилию Херцфельде, но из любви к романтической Америке американизировал ее, превратившись в Хартфилда (см. илл. 52). «Нойе Югенд» (№ 1, 1 мая 1916 г.) была левой литературно-политической газетой, в которой наряду со многими неизвестными авторами публиковались и уже известные писатели.

Приблизительно в то же время поэт Франц Юнг и художник Рауль Хаусман издавали другой журнал, «Фрайе Штрас-



Рауль Хаусман. Линогравюра. 1917
(из ж. «Клуб дада», 1918, анонс
романа Ф. Юнга «Прыжок из мира»)



Рауль Хаусман. Линогравюра. 1918
(обложка ж. «Клуб дада», 1918)

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

се», который следовал более анархическим тенденциям. Позднее с ним сотрудничал Йоханнес Баадер, который впоследствии сделал себе громкое имя в движении дада. Таким образом, Рихард Хюльзенбек, попав из Цюриха в Берлин в начале 1917 г., нашел там уже устоявшийся климат и товарищей, с которыми можно было взорвать уже испытанную в Цюрихе бомбу дада.

В первую очередь здесь был Георг Гросс (см. илл. 51), который только что приобрел известность, благодаря своим рисункам и Теодору Дойблеру. Отчаянный боец, боксер и ярый ненавистник «порядка», любящий, как и Хартфилд, «всё американское» и с наслаждением говоривший по-английски в Берлине военных лет. Его исполинская сила, отданная в служение дада, была костным мозгом этого движения — еще до того, как оно стартовало.

Хюльзенбек тотчас ухватился за благоприятную возможность объявить свое кредо и не-кредо, к которым он пришел

в Цюрихе, перед негодующе-любопытной публикой и заодно прибрать к своим уполномоченным рукам бразды правления берлинского дада.

АКТИВ БЕРЛИНСКОГО ДАДА

В феврале 1918 г. Хюльзенбек держал «Первую в Германии дада-речь» в зале Нового Сецессиона под эгидой неизменно-прогрессивного И. Б. Ноймана¹²⁹. Она начиналась с констатации того, что вечер задуман как изъявление симпатии международному дадаизму, тому «направлению искусства», которое было основано два года назад в Цюрихе. Затем он предался яростным нападкам против экспрессионизма, футуризма и кубизма, проклял абстрактное искусство, заявив, что все эти теории преодолены дадаизмом... и закончил чтением своих «Фантастических молитв».

В этом докладе Хюльзенбек сказал среди прочего: «Литературная форма, в которую можно втиснуть многие из наших ощущений и мыслей, это манифест; так постановил Тцара в Цюрихе еще в 1916 г. С первого дня существования „Кабаре Вольтер“ мы читали и писали манифесты. Мы не просто читали их, мы их выкрикивали на полную громкость и с вызовом. Манифест как литературное выражение отвечал нашей потребности в прямоте. Главным для нас было — не терять времени, мы хотели растормошить наших противников для сопротивления и, если надо, создать себе новых противников. Ничто не было нам столь ненавистно, как романтическая тишь и поиск души, которая, как мы твердо верили, могла проявиться только в нашей собственной активности».

Хюльзенбек следовал этому требованию, то есть он написал манифест, который должен был вправить искусство, вывихнутое различными ложными направлениями. Этот манифест стал универсальным, программным заявлением, ко-

торое, однако, несмотря на его горячность, по сравнению с теми тонами, которые будут исторгаться позже, звучало еще как благочестивая застольная молитва.

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Тем самым дада как долгожданное событие, поскольку об этом загадочном деле уже многие были наслышаны, стартовало во всех формах. После этого старта, который, несмотря на непрерывную пальбу в Берлине, привлек к себе всеобщее внимание, круг настоящих дадаистов замкнулся. Образовался КЛУБ ДАДА, который стал не менее эксклюзивным, чем элитный клуб, к которому принадлежал господин фон Папен и другие благородные рыцари, вогнавшие Германию в грязь и катастрофу Третьего Рейха. Когда, в частности, некоторое время спустя известный ганноверец, Курт Швиттерс, хотел вступить в этот клуб, ему было отказано, как пишет Хаусман в своем "Courrier Dada".

Этот отказ привел к антагонизму, который сохранился на многие годы. Хюльзенбек, пожалуй, так никогда и не преодолел отвращения к «буржуазности» Швиттерса. А Йоханнес Баадер, наоборот, стал членом-основателем клуба с обозначением своей профессии архитектора. Он назначил себе титул Обердада и подтвердил право на этот титул целым рядом действий, которые короновали его в качестве дада. Он еще с 1905 г. был дружен с Хаусманом, который восхищался его тотальным, не останавливающимся ни перед чем своеволием. При основании Германской республики он без лишней скромности даже выдвинул себя на должность президента. Но и этим не удовольствовался и претендовал на президентство Земного шара.

Нет сомнения, что бациллу дада в Берлин занес Хюльзенбек. Но Хаусман, которого я знал еще до начала Первой мировой войны, был уже при рождении инфицирован сходной бациллой и привнес с собой готовность к интеллектуальным атакам и скандалам, которым, чтобы разразиться, и дада не потребовалось бы. Итак, кто же был собственно отцом берлинского движения дада, в точности неизвест-

dadaistisches Manifest

Die Kunst ist in ihrer Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche. Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, die man anerkennt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche weilen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammenstößt. Die besten und unerhöhtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Lebens aus dem Wirral der Lebenskatastrophen zusammenreihen, verhasien in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.

Hat der Expressionismus unsere Erwartungen auf eine solche Kunst erfüllt, die eine Ballade unserer vitalsten Angelegenheiten ist?

Nein! Nein! Nein!

Haben die Expressionisten unsere Erwartungen auf eine Kunst erfüllt, die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt?

Nein! Nein! Nein!

Unter dem Vorwand der Verinnerlichung haben sich die Expressionisten in der Literatur und in der Malerei zu einer Generation zusammengeschlossen, die heute schon schneidend ihre literatur- und kunsthistorische Würdigung erwartet und für eine ehrenvolle Bürger-Anerkennung kandidiert. Unter dem Vorwand, die Seele zu propagieren, haben sie sich im Kampf gegen den Naturalismus zu den abstrakt-pathetischen Gesteis zurückgefunden, die ein inhaltsloses, bequemes und unbewegtes Leben zur Voraussetzung haben. Die Bühnen füllen sich mit Königen, Dichtern und lautlichen Naturen jeder Art, die Theorie einer majoritätlichen Weltauflösung, deren kindliche, psychologisch-nastive Manier für eine kritische Ergänzung des Expressionismus signifikant bleibt, durchgeleitet die talentlosen Köpfe. Der Haß gegen die Presse, der Haß gegen die Reklame, der Haß gegen die Sensation spricht für Menschen, denen ihr Sensual wichtiger ist als der Lärm der Straße und die sich einen Vorzug daraus machen, von jedem Winkelschreiber überfloppt zu werden. Dieser sentimentale Widerstand gegen die Zeit, die nicht besser und nicht schlechter, nicht reaktionär und nicht revolutionär als alle anderen Zeiten ist, jene matte Opposition, die nach Gebeten und Wehrbrauch schielt, wenn sie es nicht vorzieht, aus attischen Jamben

die an keine Grenzen, Religionen oder Berufe gebunden ist. Dada ist der internationale Ausdruck dieser Zeit, die große Fronde der Kunstbewegungen, der künstlerischen Reflex aller dieser Offensiven. Friedenskongresse, Balgereien am Gemüsemarkt, Suppers im Caplano etc. Dada will die Benutzung des

neuen Materials in der Malerei.

Dada ist ein CLUB, der in Berlin gegründet worden ist, in den man eintreten kann, ohne Verbindlichkeiten zu übernehmen. Hier ist jeder Vorsitzender und jeder kann sein Wort abgeben, wo es sich um künstlerische Dinge handelt. Dada ist nicht ein Vorwand für den Ehrgeiz einiger Literaten (wie unsere Feinde glauben machen möchten) Dada ist eine Geistesart, die sich in jedem Gespräch offenbaren kann, sodaß man sagen muß: dieser ist ein DADAIST — jener nicht; der Club Dada hat deshalb Mitglieder in allen Teilen der Erde, in Honolulu so gut wie in New-Orleans und Mexiko. Dadaist sein kann unter Umständen heißen, mehr Kaufmann, mehr Parteimann als Künstler sein — nur zufällig Künstler sein — Dadaist sein, heißt, sich von den Dingen weilen lassen, gegen jede Sedimentbildung sein, ein Moment auf einem Stuhl gesessen, heißt, das Leben in Gefahr gebracht haben (Mr. Weng sag schon den Revolver aus der Hosentasche). Ein Gewebe zerfällt sich unter der Hand, man sagt ja zu einem Leben, das durch Verneinung höher will. Je-sagen — Nein-sagen: das gewaltige Hokusokus des Daseins beschwingt die Nerven des echten Dadaisten — so liegt er, so jagt er, so redet er — halb Pantagruel, halb Franziskus und lacht und lacht. Gegen die katholisch-ethische Einstellung! Gegen die blutere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe! Für den Dadaismus in Wort und Bild, für das dadaistische Geschehen in der Welt. Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!

Tristan Tzara. Franz Jung. George Grosz. Marcel Janco. Richard Heinenbock. Gerhard Prell. Raoul Hausmann.

O. Litty. Frédéric Glanzer. Hugo Ball. Pierre Albert Birk. Maria d'Arzoz Gioia Cantarelli. Prampolini. R. van Ros. Madame van Ros. Hans Arp. G. Thibaut. André Morcel. François Morelle-Paquelet.

Von diesem Manifest sind 10 Exemplare mit den Unterschriften der Berliner Vertreter des Dadaismus versehen worden und zum Preise von 10 Mark bei Richard Heinenbock, Berlin-Charlottenburg, Zimmer 118, 10, zu beziehen. Alle Aufträge und Bestellungen bitte man an die gleiche Adresse zu richten. Leiter der Bewegung in der Schweiz: Tristan Tzara, Zürich, Erziehung (Administration des Nouvelles) 114, 2. Arg. Leiter in Deutschland: Francis Heron, Bruchsal, Barthelme-Gasse 14.

ihre Pappgeschosse zu machen — sie sind Eigenschaften einer Jugend, die es niemals verstanden hat, jung zu sein. Der Expressionismus, der im Ausland gefunden, in Deutschland nach beliebiger Manier eine tolle Idylle und Erwartung guter Pension geworden ist, hat mit dem Streben tüchtiger Menschen nichts mehr zu tun. Die Unterzeichner dieses Manifests haben sich unter dem Streifen

DADA!!!!

zur Propaganda einer Kunst gesammelt, von der sie die Verwirklichung neuer Ideale erwarten. Was ist nun der DADAISMUS?

Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit. Mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Gerüchen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeeinträchtigt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Altagessprache und in seiner gesunden brutalen Realität überkommen wird. Hier ist der scharf markierte Scheidegweg, der den Dadaismus von allen bisherigen Kunstströmungen und vor allem von dem FUTURISMUS trennt, den künstlich Schwachköpfe als eine neue Auflage impressionistischer Realisierung aufgefaßt haben. Der Dadaismus schlägt zum erstenmal dem Leben nicht mehr katholisch gegenüber, indem er alle Schattenspiele von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerlegt.

Das BRUTISTISCHE Gedicht

schildert eine Trambahn wie sie ist, die Essenz der Trambahn mit dem Ölfuß des Rentiers Schultze und dem Schrei der Bremsen.

Das SIMULTANISTISCHE Gedicht

lehrt den Sinn des Durchsichanderjagens aller Dinge, während Herr Schultze liest, blüht der Balkanog über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Nütke.

Das STATISCHE Gedicht

macht die Worte zu Individuen, aus den drei Buchstaben Wald, tritt der Wald mit seinen Baumkronen, Försterfirnen und Wildäusen, vielleicht tritt auch eine Pension heraus, vielleicht Bellevue oder Bella vista. Der Dadaismus führt zu unerhörten neuen Möglichkeiten und Ausdrucksformen aller Künste. Er hat den Kubismus zum Tanz auf der Bühne gemacht, er hat die BRUTISTISCHE Musik der Futuristen (deren rein italienische Angelegenheit er nicht verallgemeinern will) in allen Ländern Europas propagiert. Das Wort Dada weist zugleich auf die Internationalität der Bewegung.

Club Dada

Wunder der Wunder!
19
Die dadaistische Welt
realisiert in einem Augenblick
DADA 18

internationaler Rhythmus

но, но поскольку инициалы обоих конкурентов одинаковы, историк не ошибется, если увенчает славой «Р. Х.», а во всём остальном оставит вопрос касательно внебрачного рождения дада открытым.

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Поскольку сам я приехал в Берлин только в 1919 г., я знаю начало берлинского движения лишь по рассказам, в первую очередь через поистине гомерический спор за авторство, который с неутихающей взаимной неприязнью бушевал вплоть до недавнего времени. Он велся между обоими Р. Х., бывшим цюрихским поэтом-дадаистом и врачом Рихардом Хюльзенбеком, ныне живущим в Нью-Йорке, и чешским, а затем берлинским писателем, художником, философом, модельером, фотомонтажером и т. д. Раулем Хаусманом, так называемым Дадасофом, в настоящее время живущим в Лиможе, Франция¹³¹. (Недавно Хюльзенбек поведал мне, что спор был закончен в 1962 г. Так ли?)

Хаусман перепробовал всё. Его способность к преобразению была неистощимой и постоянно носила глубинную ноту юмора, фантастического висельного, ненавистнического, или «черного» юмора, как называет его Бретон. Так, один день он был фотомонтажером, второй художником, третий памфлетистом (см. илл. 49), четвертый модельером, пятый издателем и поэтом, шестой оптофонетиком, а седьмой... он отдыхал со своей Ханной (см. илл. 61).

Известно, что оба Р. Х. вместе с Баадером — воплощенным антизапретом — плечом к плечу, спиной к спине с Гроссом и Херцфельдами — составляли собственно ударную группу в берлинском движении дада: Хюльзенбек как посланник оригинала-дада в Цюрихе и тем самым как представитель дада-религии; Хаусман как значительная личность художественного дада, с мрачной волей к утверждению собственного Я, зафиксированной с незапамятных времен; Баадер как мешок динамита и трое остальных как левое крыло.

Лишь в одном деле диоскуры Р. Х. были едины: дада есть антиискусство. В этом с ними соглашались все: Георг Гросс,



Ханс Рихтер.
Портрет Рауля Хаусмана.
1915

оба Херцфельда, Баадер, Юнг, Эйнштейн, Мering¹³² и т. д. Даже если содержание и цель этого *анти* у каждого могли толковаться по-своему... да и толковались по-своему, все они были антиавторитарны.

Вскоре это выявилось. Люди были посреди революции, а посреди людей было дада. Сначала были за «Союз Спартака», потом за коммунизм, за большевизм, анархизм и за то, что там еще предлагалось. Тем не менее, боковые калитки оставались открытыми, через них можно было в любой момент вылететь, чтобы сохранить прежде всего инвестированные в дада индивидуальную независимость и свободу.

Насколько мало все они — за исключением Херцфельдов — понимали в политических программах партий, может показать следующая телеграмма к уже изрядно «фашиствующему поэту завоевания» д'Аннунцио:

ДАДА-ТЕЛЕГРАММА

Касательно захвата города Фиуме Габриэлем д'Аннунцио¹³³ Клуб дада послал в «Коррьере делла сера» следующую телеграмму:

Illmo Signore Gabriele d'Annunzio
Corriere della sera, Milano.

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Если союзники протестуют, просим позвонить в Клуб дада, Берлин. Завоевание есть дадаистский подвиг, за признание которого следует выступать всеми средствами. L'atlante mondiale dadaistico DADAKO (editore Kurt Wolf, Leipzig) riconosce Fiume gia come città italiana ¹³⁴. Ai 15, 333.

Клуб Дада

Хюльзенбек. Баадеф. Гросс.

1918–1919. ТРУБНЫЙ ГЛАС

Как в Цюрихе и Нью-Йорке, каждый, в конце концов, решал за себя сам, куда ему идти и насколько далеко. Ни Херцфельде, ни Хартфилд не нуждались когда бы то ни было ни в каком политическом запасном выходе. Они демонстрировали «партийную линию» совершенно последовательно и вплоть до сегодняшнего дня: во время войны с «Нойе Югенд», после войны — с дада. Позднее Херцфельде публиковал в своем новом издательстве «Малик» на Постдамском вокзале леворадикальную литературу. Будучи сам хорошим писателем, он предпочитал издавать лучших писателей. Его издательство имело мало общего с дада, но много с политической классовой борьбой. Лишь папки Георга Гросса — «Лицо господствующего класса» и другие, в которых этот господствующий класс подвергался нападкам и едкой сатире Гросса, — перекидывали мостик к дада. Та обценная ожесточенность, которой были отмечены самые блестящие годы Гросса, подходила как к бунту, за который выступало дада, так и к концепции классовой борьбы, которую представляли Херцфельды.

Впоследствии выходило множество злобных политических публикаций, в которых Гросс, Херцфельде, Хартфилд,

а также поэты Карл Эйнштейн, Меринг и Франц Юнг вместе с Хаусманом и Хюльзенбеком трубили в трубы Страшного суда. Карл Эйнштейн, который позднее выделился своими познаниями в части негритянской пластики и модернистской музыки, а еще раньше восхитил нас в «Библиотеке этерниста» Пфемферта томиком «Бебюкин»¹³⁵, издавал журнал «Дер блютиге Эрнст»¹³⁶ (см. илл. 57).

«Йедерман зайн айгенер Фуссбаль»¹³⁷ (см. илл. 55) вышел в свет с фотомонтажами Хартфилда (см. илл. 63), который получил за это титул фотомонтажера; Гросс иллюстрировал журнал и потому мог присвоить титул маршала; также «Ди Роза Брилле»¹³⁸ (крышка клозета)... все были в скором времени запрещены, чтобы в какой-нибудь другой форме с новым заголовком — «Ди Пляйте»¹³⁹, «Дер Гегнер»¹⁴⁰, «Ди Пилле»¹⁴¹ и т. д. — быстро выбросить на уличные лотки один, два, три номера, пока их тоже не запретили.

Вальтер Меринг (см. илл. 53) описывает приключения берлинских дадаистов на примере одного из таких журналов, «Йедерман зайн айгенер Фуссбаль»:

«Насколько я помню, кредит полагается нашей издательской парочке, братьям-дадаистам. К тому же случайно перепавшее им маленькое наследство помогло финансировать предприятие. Могу похвастаться, что в дело пошла моя пропагандистская идея: для уличной продажи нанять экипаж, на каких катались на Троицу, набрать духовой оркестр в сюртуках и цилиндрах, какие обычно играют на похоронах ветеранов, а мы — редакционный штаб численностью в шесть человек — будем шагать за экипажем, вместо венков неся пачки журнала „Йедерман зайн айгенер Фуссбаль“¹⁴².

Если на экстравагантном западе Берлина мы ставили своей целью вызвать не столько покупательский спрос, сколько насмешку, то по мере нашего продвижения на берлинский север и восток — в рабочие и мелкобуржуазные кварталы — наш успех стремительно нарастал. На улицах, тянувшихся вдоль мусорно-серых бараков густонаселенного

жилья, к тому же изрешеченных пулеметными очередями спартаковских боев и вспоротых гаубицами режима Носке, духовой оркестр, который по пути наяривал два своих шлягера — „Был у меня товарищ“ и „Травяная скамья на отцовской могилке“, — был встречен с ликованием и осыпан аплодисментами. После каннибальских плясок капповского путча, более потешных, чем марионетки Софи Тойбер; после *danses macabres* „стальных касок“ со свастичным орнаментом, вышедших словно из „Геральдики“ Ханса Арпа, наше дада-карнавальное шествие вызывало такую же спонтанную радость, как „Onydanse!“ парижской черни перед Бастилией... И выражение „Jeder sein eigener Fußball“¹⁴³ перешло в берлинский диалект как устойчивый оборот для высмеивания начальства — казалось бы, что может быть лучше для увеличения продаж, если бы на обратном пути, остановившись поболтать на правительственной улице Вильгельмштрассе, мы не были арестованы и взяты на заметку. (На случай таких инцидентов у нас с собой были наготове обрезиненные листовки „Ура дада!“, которые мы клеили на стены у мест ареста).

„Дер блютиге Эрнст“ попал под долгосрочный запрет; против нас возбудили дело „за дискредитацию имперского ополчения и распространение безнравственных журналов“.

Я должен признать, что дада-песенка моего сочинения, действительно постыдная, антивоенно-обсценная, не имеющая оправдания даже в качестве выплеска дадаизма, давала для этого желаемый повод.

В судебном процессе, который состоялся в Моабитском участковом суде Берлина (Центр-3), прокуратура затребовала по восемь месяцев тюрьмы для Вице¹⁴⁵ — как издателя — и Уолта Мерина — как сочинителя, — опираясь на свидетельство судебного эксперта по безнравственности, профессора, почетного д-ра Бруннера, против чего защита — для признания наличия смягчающих обстоятельств — ссылалась на медицинское заключение поэта-врача доктора медицины Готфрида Бенна, который при помощи учебников доктора Эже-

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Der blutige Ernst

TÖDLICHE WIRKUNG!!

HERAUSGEG. VON CARL EINHORN GEORGE

WIEBE durch die HAUPT

GEGEN BEBÄHRTE KÖRPER

SATIRISCHE WOCHENSCHRIFT

60. J.

Der blutige Ernst

[illegible]

**Poltsch die
Münzgangor**



tödliche Wirkung

„Der heilige Ernst“ erscheint wöchentlich in einem Umfange von 8 Seiten. Er enthält jeweils 2 bis 4 schwarz-weiße Zeichnungen, sowie geschriebene Witze über das, die physisch für die besten Massen abgelesen sind. Der Einzelpreis beträgt 50 Pf. Siehe die als Vierteljahr 1911. 50 Pf. Zeichnungen können halbjährlich Buchhandlung und beim Verleger gemacht werden. 2

„DER BLUTIGE ERNST“
TRIANON-VERLAG, G.m.b.H., BERLIN W. 9
 Südamericastr. 51. 52. Telefon: Kollnseeort 2020

College of Business
Business Plan

[illegible]

на Дюрена (доктор Иван Блох) „Маркиз де Сад и его время“ и доктора Магнуса Хиршфельда „Сексуальные промежуточные стадии“ написал целый реферат о взаимосвязи сексуальной патологии и сатиры, который, к сожалению, не вошел в собрание его сочинений».

Но упразднить искусство — хоть зависимое, хоть не зависимое от общественной системы — оказалось труднее, чем ожидалось. Хаусман хоть и прокламировал антиискусство, но его произведения были по большей части очень похожи на столь презираемое — в особенности Хюльзенбеком и Гроссом — абстрактное искусство. Коллажи и фотомонтажи стали позднее значительным вкладом в «новое» искусство: новое — потому что оно открывало пути формирования картины мира, соответствующей нашему опыту.

Мы следовали склонности к игре, к удовольствию, куда бы эта склонность нас ни завела, и не имели при этом в голо-

ве ни Бога, ни человека, ни искусства, ни общества, а только СЕБЯ, зуд перемен. Если движению дада перепадала и позитивная общественная функция — пробудить публику и донести до ее сознания ее собственную банальность, — то эта социально-культурная цель была уже вообще-то, признаком заката, ибо чистое дада означало бунт, АНТИВСЁ!!!?

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Этому *анти* служил флирт только с коммунизмом, но не с учением Карла Маркса, хотя оно — особенно у обоих Херцфельдов и Гросса — занимало свое прочное место в качестве антисвятого. И напротив, Фрейд — как ржавый металлолом — был заброшен на свалку, так же, как Юнг и Адлер; а в нишу для святых был поставлен Хаусманом другой психолог, некто господин Гросс.

Воодушевление, наполнявшее большинство из нас, относилось к собственному Я, которое, чувствуя себя свободным от вины и греха, находило в себе самом собственные законы, форму и утверждение. Этот метод — как у Пикабиа, Дюшана, Ман Рэя — казался чудом ... искусства. Чудом, потому что сами обстоятельства благоприятствовали самому свободному бунту, даже требовали его.

В распущенно-диких демонстрациях дада должна была выражаться идея — поставить людей в такое положение, из которого можно было бы с крайним оптимизмом и верой в себя извлекать пользу из их внутренней и внешней энергии. «К черту искусство, если оно препятствует нам в этом!»

Под этим анархическим аспектом берлинское движение дада и действовало, и даже отвратительная безвкусица, агрессивные манифесты (в которых сквозили иногда и нацистские тона) находили в нем свое оправдание.

Требование выбросить искусство в помойное ведро стало на практике не столько борьбой против искусства как такового, сколько борьбой против состояния немецкого общества.

Еще в 1924 г. Георг Гросс писал в моем журнале элементарного художественного конструирования “G”¹⁴⁶: «Назы-

вать ли мою работу искусством, зависит от вопроса, веришь ли в то, что будущее принадлежит рабочему классу». Это же мнение наверняка разделяли бы и Херцфельды, про других сказать наверняка нельзя. В следующие годы, правда, Гросс изменил свои взгляды. Когда он вернулся из СССР, куда его приглашали в качестве почетного гостя, состоялся следующий диалог, пересказанный впоследствии в многочисленных вариациях:

«— Ну, расскажи, как оно там? Неужто ты видел и ЕГО, старика в Кремле?

На это Гросс якобы отвечал:

— Был у нас в Штольпе, в Задней Померании, аптекарь, некий Фельцке... ухоженная эспаньолка... черный сюртук... подтянутая осанка истинного обывателя — где-то так!.. У него была панацея от всех болезней. „Что вам угодно? — У меня в желудке мутит! — Вот вам белый порошок!.. Следующий! — А я смертельно болен любовью к свободе! — Вот вам голубой пакетик; столовую ложку перед сном! — А у меня какая-то странная сыпь на коже на груди. — Ага! Сифилис, свинья ты этакая? Вот тебе красные капсулы!“ Три патентованных средства против всего!.. Ленин!!!... Такой же маленький аптекарь» (из Вальтера Меринга, «Берлин Дада»).

Это отречение от коммунизма Гросс подтвердил еще раз, когда однажды вечером мы с ним, его женой Евой и еще одним господином, который только что вернулся из России, обедали у Шлихтера, пристанище для состоятельных представителей богемы¹⁴⁷, в 1927 или 1928 г. Этот господин рассказывал — явно для того, чтобы понравиться Гроссу, — каким великолепным он нашел всё, что делается в СССР. Гросс становился всё тише и тише, и затем, без всякого предупреждения, привстал с места и нанес через стол ни о чём не подозревавшему господину тренированный боксерский удар во всё еще открытый для еды и для восторгов рот.

Но в ранние времена дада Гросс со всей дикой необузданностью, на какую только был способен, вместе с Херц-

фельдами и Юнгом выступал за коммунистическую мировую революцию. Это ни в коей мере не отделяло их дадаистов, стоящих на менее однозначной политической позиции — таких, как Хюльзенбек, Хаусман, его подруга Ханна Хёх, Баадер, Меринг. Хотя дада и выступало за изменение существующего положения, это происходило всегда на почве искусства, пусть речь тогда постоянно велась об антиискусстве.

То, что это понятие на деле следовало понимать лишь “*cum grano salis*”¹⁴⁸, показывает одно мероприятие в берлинском Сецессионе, где наряду с чистейшей провокацией (Хаусман) и фонетическими стихами, можно было услышать и более мягкие тона (Ханна Хёх), и более мудрые — философа-сатирика д-ра Соломона Фридлендера-Минону¹⁴⁹. Хотя Минона, собственно, и не принадлежал к группе дада, он глубоко понимал дада... как нейтральную середину между двумя полюсами — правым и левым — как живую силу. Его философские гротески входили в состав дада-диеты.

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

ФОТОМОНТАЖ

Растворенность до дна и отворенность на все стороны света принесла, как было в Цюрихе, новую одухотворенность. Случайность, которой поклонялись еще в Цюрихе как чудодейству, теперь и в Берлине была призвана на службу злобе дня. Не она ли развязала все логические связи? Подать ее сюда: как пришла, так и села! А как села, так и засиделась! Для журналов, манифестов, книжных обложек, плакатов и печатных материалов уже недостаточно было преобладающего стиля и традиционного способа выражения. Необходимо было создать новое. Разрезали фотографии, обрезки провокативно склеивали в другом порядке, соединяли их рисунками, разрезали и рисунки, перемежали газетной бумагой, старыми письмами или тем, что подворачивалось под руку, чтобы затолкать в пасть безумному миру его соб-

ственное отражение. Так возникали вещи, которые называли фотомонтажами. Склеивали вместе листовки и стихи, политические ругательства или портреты, изобретали провоцирующие обложки книг и новую полиграфию, которая предоставляла такие свободы отдельной букве, слову, целой фразе, какими они не обладали никогда со времен Гутенберга (разве что у футуристов и цюрихских дадаистов). Просвещенное обращение наборщика с наборной доской изменила затверженное в школе *право*-писание на *лево*-писание, заглавные и строчные буквы образовали новые связи, заплясали туда и сюда, вертикальные и горизонтальные слова вступили в чувственные отношения и оживили напечатанную страницу, которая не только рассказывала читателю о новой свободе, но и давала увидеть и почувствовать ее.

Коллаж, наклеивание обрывков бумаги и ткани уже было опробовано в Цюрихе. Но отчуждение фотографии, реально отражавшей видимые предметы, путем свободного использования кусочков реальности и создания новых отношений формы и тона в интересах политических атак — вот что было новым берлинским измерением. Оно получилось из ситуации, для которой были характерны потребность в свободе и политическая борьба. Хаусман, изобретатель этой техники, замечает по этому поводу в своей статье «Определение фотомонтажа»: «Дадаисты, которые „изобрели“ статическое, симультанное и чисто фонетическое стихосложение, логично перенесли те же принципы и на изобразительные формы. Они были первыми, кто использовал материал фотографии, чтобы из структурных частей разных видов — чаще всего антагонистичных друг другу предметно и пространственно — создать новое единство, которое стало бы новым зеркальным отражением — оптическим и духовным — хаоса военного и революционного времени. И они осознавали, что их методу присуща серьезная пропагандистская сила, оформить и освоить которую современной жизни не хватало мужества...»

«Область фотомонтажа имеет множество возможностей, как показывают изменения среды, ее общественной структуры и вытекающих отсюда психологических надстроек, — а эта среда изменяется ежедневно...»

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

«Фотомонтаж в его ранней форме был взрывом воззрений и перемешавшихся плоскостей изображения; в своей сложности он зашел дальше, чем футуристическая живопись. Повсюду возобладало понимание того, что стихия оптических образов представляет собой крайне многогранное средство, которое в случае фотомонтажа с его контрастом структур и размерностей — например, контраст шершавого с гладким, аэрофотоснимка с крупноплановым, перспективы с плоскостью — разрешает технически большее многообразие или более ясные разработки с точки зрения диалектики формы...

Способность оценивать самые контрастные антагонизмы, балансировать и уравнивать — короче, присущая фотомонтажу формо-диалектика — гарантирует ему еще долгую и весьма способную к развитию жизнь...».

Это неизбежно, и я не раз сталкивался с этим: одни и те же идеи проявляются одновременно в нескольких местах и независимо друг от друга. В пользу того, что изобретателем фотомонтажа был, вообще-то, Хаусман, говорит история, которую мне рассказала его прежняя подруга Ханна Хёх, ныне никак не связанная с ним особо дружелюбными отношениями:

В 1917 или 1918 г. она и Хаусман сняли в Грибове, на острове Узедом в Балтийском море, комнату, чтобы провести там отпуск. Напротив их кровати висела большая олеография в раме. На ней был изображен молодой император Вильгельм II в кругу своих предков и потомков, немецких дубов и орденов. Сам он находился в центре картины, а над ним, тоже посередине, стоял молодой артиллерист, под шлем которого хозяин дома вклеил свой портрет. И очутился, таким образом, в центре земного великолепия,

Direktion r. hausmann
Steglitz zimmermann
strasse 34

DER dada

50 Pfg.

— O A D G D A T T T S A —

16305

dadadegie

hausmann - baader



3/ 3333/3333

5,0

13 : 7 — 1,8574285

60
40
50
10
30
20
60
40

Ach

3,14159

כח



59.2.1 8.3.4.7.10.11.6



Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada

Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern? Dann muß es unterzeichnen. Fesche junge Dame, zweiundvierziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unterzeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einheitswerte überwiegen die Kursrückgänge. Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amorsäle. Achtuhr-abendblattmitbrausendeshimmels. Von Viktorhahn. Lloyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, blos um zu unterzeichnen. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt
mit dem Todesjahr
des Oberdada

A

d 1

Mitwirkende: Baader,
Hausmann, Huelsenbeck,
Tristan Tzara.

окруженный большим начальством. Парадокс этой ситуации взволновал никогда не дремлющий наступательный задор Хаусмана. Естественно, такую «вклейку» можно было использовать как угодно, чтобы разоблачить мир в его абсурдной бессмысленности! Вернувшись в Берлин, он начал производить бессмыслицы, сталкивая лбами сфотографированные банальности, и называл их «фотомонтажами» (см. илл. 65).

III.
Дада
в Берлине
1918–1923

Это авторское притязание на новую форму искусства у него оспаривали Гросс и Хартфилд (см. илл. 62), но и сегодня, спустя сорок лет, нельзя присудить пальму первенства кому-либо из них. Здесь опять начинается битва героев за честь первооткрывателя нового метода искусства. Гросс рассказывал: «В 1916 г., когда Джонни Хартфилд и я однажды майским утром, в пять часов, изобрели в моей Южной мастерской фотомонтаж, мы даже не догадывались ни о его больших возможностях, ни о том утыканном шипами, но успешном пути, которым двинется это открытие.

На картонной подложке мы беспорядочно наклеили друг на друга анонсы и рекламы грыжевых бандажей, коммерческих книг и укрепляющего корма для собак, бутылочные этикетки от вина и шнапса, фотоснимки из иллюстрированных газет, изрезанные как попало и бессмысленно составленные заново... Составленные так, что картинка говорила то, что на словах пало бы жертвой цензуры. Так мы изготовляли почтовые карточки, якобы посланные с фронта на родину или с родины на фронт. Некоторые друзья, среди них Третьяков, сделали из этого легенду, что сформированный таким образом фотомонтаж был „народным изобретением“ ...¹⁵⁰ Верно только то, что это побудило Хартфилда развить осмысленную технику из игры, содержащей политический вызов».

Хартфилд и впрямь разработал осмысленную технику с заметными результатами, которые он применил в оформлении обложек для книг издательства «Малик» его брата Виланда, о которых Курт Тухольский¹⁵¹ сказал: «Не будь я Ту-

Phantastische Gebete

Обложка сб. стихов Р. Хюльзенбека
«Фантастические молитвы»
(второе, расширенное издание, 1920)
с рисунками Г. Гросса



DER MALIK-VERLAG/BERLIN, ABTEILUNG DADA

хольским, я хотел бы быть обложкой книги издательства Малик (дада-монтера Хартфилда)». Фотомонтажи Хартфилда, как и хаусмановские, имеют свою собственную ноту. Если монтажи Хартфилда иногда составлялись классически, то хаусмановские были дикие и взрывные, по ту сторону всякой эстетической схемы. Хаусмановские, несомненно, были злобнее и вольнее, хартфилдские — прямодушнее. Качество тех и других остается и по сей день образцовым. Им стали подражать и копировать их тысячами, загребая барыши, каких никогда не перепало творческому Хаусману.

Обозначение этой техники как «фотомонтаж» Хаусман объясняет так: «Мы назвали этот процесс фотомонтажом, поскольку он содержал наше отвращение к разыгрыванию из себя художников. Мы видели себя инженерами, мы ставили задачу конструировать, „монтировать“ нашу работу

(как слесарь)». Кроме Хартфилда и Хаусмана, эту технику использовали Баадер и Ханна Хёх — как новую дадаистскую форму выражения (см. илл. 66).

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

«Когда Хюльзенбек в 1917 г. впервые познакомил нас со своими „Фантастическими молитвами“ и „Кабаре Вольтер“, — пишет Хаусман, — группа увидела, куда могла завести борьба за новое искусство. Сложились две тенденции: одна склонялась к роду сатирического сверхреализма, другая к беспредметному искусству. В изобразительном искусстве эта тенденция была переосмыслена созданием фотомонтажа (Баадер, Хаусман, Хартфилд, Хёх, Гросс), который вводил в наглядное изображение одновременно разные точки зрения и уровни перспективы, подобно застывшему игровому фильму; в литературе ее определяют через знакомые понятия „бессознательного“ и автоматизма, как показали „Манифест о закономерности звука“ и „Фонетические стихотворения“ Хаусмана (1918 г.)».

ОТ АБСТРАКТНОЙ ПОЭЗИИ К ОПТОФОНЕТИКЕ

«Большой шаг по водворению в литературе полного иррационализма был сделан введением звукового стихотворения».

В своем „*Courrier dada*“^{15*} Хаусман дает интересную подборку современных исканий в этом направлении:

АБСТРАКТНАЯ ПОЭЗИЯ

Хорошо бы было посмотреть, как некто стал бы показывать нам удивительное развитие, из которого «внезапно» возникло бы фонетическое стихотворение (как заявляет сегодня о своих подделках Изидор Изу¹⁵³). Я давно уже поднаторел в таких открытиях — наподобие «внутреннего языка» ясно-видящей из Прево, который Юстинус Кернер опубликовал

в 1840 г. Там можно найти фразу: “Clemor tona in diu aswinor”, что означает: «Поскольку я тебя люблю, я с тобой спорю».

Поистине всюду обнаруживается склонность к созданию нового языка. Вспомнить хотя бы изобретения Джонатана Свифта в третьем и четвертом томах «Путешествия Гулливера», где он передает нам впечатление от речи людей острова Лапута и от языка лошадей в стране Йеху.

Обнаруживают корни абстрактного стиха, связанные с народной поэзией средневековья во французских “comptines”, как то: “Am-stram-gram et pic et pic etcolégram”, что соответствует немецким считалкам — таким, как: “Eene, meene ming-mang ring rang, eia weia packe dich, eia weia weg!”.

Язык, если превратить его в камень в академиях, сбежит к детям и «безумным поэтам».

Как-никак, есть в немецкой литературе два «случая» намеренно абстрактной поэзии, но они не вызвали никаких последствий. Удивительный «случай» Шеербарта зиждется на том факте, что в трех дюжинах книг космических фантазий (почти все опубликованы, не вызвав интереса у публики, и почти тут же исчезли) он написал одно-единственное фонетическое стихотворение. Вот текст Пауля Шеербарта, появившийся в 1900 г. в «Люблю тебя, железнодорожный роман»:

Кикакоку́ Эжорала́нс!

Визо коллипа́нда ополо́за.

Иппаза́тта их фёо.

Кикакоку́ проклíнте петёх.

Никифи́ли мопа́лэксио интипа́ши бенака́ффро —

про́пса п í! про́пса п í!

Язо́ллу нозаре́сса фли́псей.

Аукаро́тто пасса́кру́ссар Кикакоку́.

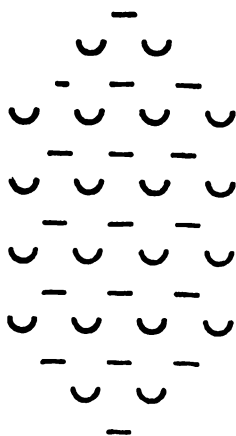
Ну́пса пу́ш?

Кикакоку́ булуру́?

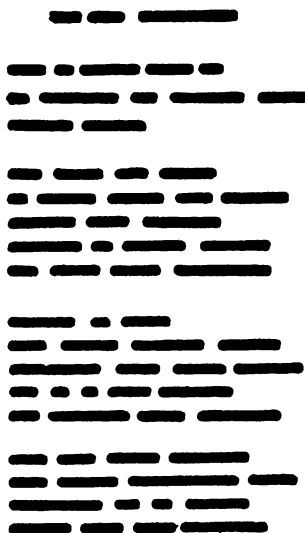
Футупу́кке — про́пса п í!

Язо́ллу¹⁵⁴

Flisches Nachtgesang.



Кристиан Моргенштерн. Звуковое стихотворение



III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918-1923

MAN RAY
Paris, Mai 1924

Ман Рэй. Звуковое стихотворение. 1924
(фрагмент страницы из ж. «391».
№ 17. 1924)

Пять лет спустя — и наверняка ничего не зная о стихотворении Шеербарта — Кристиан Моргенштерн¹⁵⁵, со своей стороны, опубликовал фонетическое стихотворение «Большое Лалула».

Кроклоквафци? Земереми!
Сейокронтро — праффрипло:
Бифци, бафци, хуладеми:
Квасти басти бо...
Лалу лалу лалу лалу ла!

Моргенштерн превзошел даже новый этап с «Ночным пением рыбы», скомпонованным исключительно из метрических знаков в форме рыбы (которое предвосхитило дадаистски-немое звуковое стихотворение, опубликованное в 1924 г. в «391»). Когда в 1920 г. я обнаружил, что Хуго Балль делал «фонетические стихотворения» еще в 1916 г., я был слегка удивлен...

kp' eriouM Ip' eT ioum

Nm' periii PERa-...

4rEt iBerrae eRR Ee

ONNOo gplanpouk

kongpout PERIKOUL

R, EE e, EE e e rrr...A

oapAertre EE E

mg/ ed padanou

MTNou tnou- t

Рауль Хаусман. Оптофонетическое
стихотворение «Кп'ериоум». 1919

Когда Балль в 1917 г. прочитал свое первое звуковое стихотворение, у него уже были предшественники. Значит, и Хаусман следовал определенной традиции, когда сочинял в 1920 г. свое «Фю м с бе ве», которое, в свою очередь, вызвало к жизни совершенно классически скомпонованную «Прасонату» Швиттерса. Швиттерс был не только вдохновлен Хаусманом, он даже взял у него буквенное начало — букву за буквой.

«Звуковое стихотворение — это связь дыхания и речевого действия, нераздельно привязанных к течению времени. Это означает, что дыхание, как и продуцируемый звук, — оба должны играть созидательную роль как выразительные элементы при исполнении (фонетического) звукового стихотворения».

«Чтобы выразить эти компоненты полиграфически, — пишет далее Хаусман в своем “Courtier dada”, — я применял маленькие и большие, более тонкие и более жирные буквы, чтобы придать им характер музыкальной записи. Так возникло оптофонетическое стихотворение. Оптофонетическое и фонетическое стихотворение представляют собой первый шаг к совершенно не привязанному к объекту, абстрактному стихосложению».

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

БЕЗЪЕДИНСТВО

Но берлинское дада отличается от цюрихского не только политической нотой и найденными там новыми формами выражения в живописи и литературе. «Кабаре Вольтер» совершенно произвольно поощряло дух коллективной, дружественной совместной работы, которой до самого конца были отмечены отношения между отдельными дадаистами.

В то время как цюрихское дада в более неторопливой Швейцарии пребывало в некоем душевном равновесии, лихорадочная ситуация в Берлине благоприятствовала бунтарству, но бунтари бунтовали и друг против друга.

Над берлинским дада навис рок и атмосфера невроза. Поводов для этого было достаточно:

четырёхлетняя бессмысленная бойня войны, на которой погибли многие друзья с обеих сторон;

безуспешность революции, которая тогда вела сражения на каждом углу;

такое долгое подавление оппозиции;

отчаяние, ненависть и отсутствие практического и морального успеха у большинства участников;

давление коммунистических энергий, с лозунгами которых люди идентифицировали себя, не зная точно, куда это их поведет;

успешный пример цюрихского дада, которое разожгло аппетит последовать его примеру;

наконец, вакуум внезапно нагрянувшей свободы, которая обещала сделать возможным всё, если только взяться за дело с толком.

Всё это давало маленькой группе и каждому по отдельности опьянение могуществом, которое не имело никакого отношения к реальности: классический случай инфляции, как сказали бы психологи. Вакуум уже присутствовал, силы невозможно было сдержать. Шум, неисчерпаемый, как казалось, избыток жизни, видение духовной свободы, которая сначала обещала всё разрушить (в особенности экспрессионизм Тристана Тцара) — всё это стояло ближе к истерии, чем к духовному посланию. Это не вменяется в вину ни кому-либо в отдельности, ни всей группе. Само положение было истеричным, судорожным и нереальным, так что другой способ выражения вряд ли был возможен.

Я держался в стороне от активного участия в берлинском дада, хотя жил тогда в Берлине. Я слишком отчетливо слышал тот фатальный скандал улицы; мы, полные ужаса, ненавидели его как во время, так и после войны, а впоследствии узнали еще более ужасный его облик. Тем не менее, это не мешало мне поддерживать лично товарищеские отношения с Хаусманом, Мерингом, Гроссом, Хёх, Хюльзенбеком и др.

Все они искали в демонстрации антиискусства новое выражение. Ни один из антихудожников не следовал своему собственному рецепту, а уж к промахам других они были тем более недоверчивы!

Хюльзенбек упрекал Тцара, что тот так никогда и не воспользовался своим рецептом поэзии — углядеть стихотворение в случайно выпавших обрезках газетных строк. Но сам Хюльзенбек прибегал к такому же праву для себя и продолжал делать «искусство», несмотря на то, что пропагандировал антиискусство, — писал стихи, в точности подходившие

той экспрессионистской традиции, которую он осыпал презрением, — писал так, как будто можно было назвать их типичными для дада.

III.
ДАДА
в Берлине
1918–1923

Каждый уличал другого в его недостатках и в первую очередь во властолюбии. Тцара — если верить утверждениям Сернера — вытеснил инициатора дада Балля. Но Баллю самому надоело дада, и он уехал в Берн, чтобы принять участие в политической жизни того времени, — это факт. В претензии на руководящую роль самую ожесточенную борьбу вплоть до вчерашнего дня — откровенно и без всякого стыда — вели между собой Хаусман и Хюльзенбек.

Навязчивая идея — при любых условиях выступать против банальности — вела к тому, что человеческие отношения, окрашенные чувствами, рассматривались с подозрением, а любая ступня решительно наступала на мозоль соседа. Скандал и бесстыдство стали обычным делом. Гросс тоже не был приверженцем мягких жестов. Всё время приходилось сидеть в окопе и не всегда можно было уследить, кого именно бьешь по морде. Милым обычаем стало грубое обращение, как бы доверительно ты ни хотел побеседовать с тем или другим.

ХАУСМАН И БААДЕР

На Хаусмана крайне притягательно действовала безудержность Баадера¹⁵⁶. Оба хорошо понимали друг друга. Хаусман имел и свою темную сторону, которая внезапно прорывалась даже в самых интересных разговорах. На его гримасы как будто накладывалась нечистая сила Кубина¹⁵⁷, и тогда внимание обращало на себя не то, что он говорил, а то, как он внезапно превращался из д-ра Джекила в мистера Хайда. Хаусман рассказывает в своем “*Courcier dada*”, как два эти заговорщика однажды ночью в газовом свете уличных фонарей праздновали сотый день рождения Готфрида Келлера¹⁵⁸. По-

среди дороги они по очереди читали вслух, перепрыгивая через несколько страниц, новенькое издание «Зеленого Генриха». Ночная нечистая сила, видение призраков мертвых!

СТОЛЕТИЕ ГОТФРИДА КЕЛЛЕРА

С Баадером я временами великолепно срабатывался.

— Сегодня столетие Готфрида Келлера, — сказал мне однажды Баадер пламенеющим летним вечером 1918 г.

Мы находились во Фриденау посередине Рейнштрассе, оранжевое небо, легкие сумерки на широкой улице с невысокими домами, между двумя полосами газонов, под зелеными деревьями скользил трамвай. Я тотчас принял решение.

— Нет ли у тебя с собой чего-нибудь из Келлера?

— Конечно, есть, «Зеленый Генрих».

— Прекрасно, сейчас будем отмечать.

Не тратя лишних слов, мы встали посреди рельсового пути, под сильную электрическую лампу, горящую высоко, очень высоко в воздухе.

Плечом к плечу, мы извлекли потрепанную книжку и начали читать.

«Поэзия в чистом виде, сшитая по мерке» — это значит, мы цитировали по очереди, произвольно перелистывая книгу, выдергивая то оттуда, то отсюда обрывки фраз, без начала и конца, меняя голоса, ритм, смысл, листали то спереди назад, то сзади наперед, спонтанно, не замедляясь, не прерываясь. Это создавало новый смысл и чудесные связи. Замечали ли мы прохожих? По крайней мере, знаков внимания публики мы не замечали: были слишком увлечены своим делом в течение доброй четверти часа. Слова книги казались нам таинственными, озаренные нашим возвышенным языком, окрыленные нашим восторженным духом, измученные новыми связями, смыслом по ту сторону смысла и понимания.

Но управились мы единым махом; покончили, закрыв книжку. Мы пустились в путь, в палисадник какого-то кабачка

неподалеку (думаю, это было на углу Кайзераллее) и тут, за пивом, забавлялись еще целый час, разговаривая на тарабарском психоаналитическом наречии собственного изобретения, почти без единого нормального, правильного слова, в состоянии воспаления подсознания, которое источало свои тайны из всех уголков.

То был очень красивый праздник, очень достойный, и я бесконечно сожалею, что он не был заснят на кинопленку. Но ведь и звукового кино тогда еще не существовало.

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Никто из берлинских дадаистов не мог пожаловаться на ограничения в частной или публичной жизни. Но пальма первенства принадлежала Баадеру, которого я встречал в Берлине еще в начале Первой мировой войны, а то и до ее начала и запомнил как друга Хаусмана. В наш круг его ввел Хаусман и пишет об этом:

Йоханнес Баадер, родившийся 22 июня 1876 г. в Штутгарте, остроумный и псевдо-логичный мономан, считал время своей жизни «знамением Сына Человеческого, грядущего на облацех небесных с силою и славою великой».

Это служило недалеким и малоодаренным людям в качестве укора ему — но я-то знал, что он был способен — за идею, как говорится — пробить головой стену. Баадер был человеком, созданным для дада, в силу своей природной ирреальности, которая, тем не менее, шла рука об руку с необыкновенно практичным сознанием.

В 1917 г. Баадер додумался выставить в Саарбрюккене свою кандидатуру в депутаты Рейхстага — чтобы представлять там наши идеи. Само собой разумеется, он провалился, но попытка была новой и в принципе уже дадаистской.

В июне того года мне, Францу Юнгу и Йоханнесу Баадеру стало ясно, что надо прервать безмолвное оцепенение масс. Этот лозунг выдвинул Франц Юнг, а я должен был разработать планы.

Я сказал себе, что ситуация всеобщего подчинения требует хорошего пинка. Моя психология работала таким образом: каждый человек есть компромисс между собственной волей и чужим авторитетом. Надо попытаться подчинить чужой авторитет собственной воле. Подходящим для этого мне казался такой одержимый, как Баадер.

Я пошел с ним на поля Зюдэнде, где тогда жил Юнг, и сказал ему:

— Это всё — твое, если ты сделаешь так, как я тебе скажу. Епископ Брауншвейгский тебя не признал, ты за это осквернил его церковь. Разве это компенсация?! Я хочу поставить тебя над людьми. Каждый волен быть божеством. Отныне ты — президент ООО «Христос», и тебе надо вербовать членов. Ты должен убедить всякого, что и он тоже, если только захочет, есть Христос — за плату в 50 марок. Как член нашего общества, впредь он больше не подчиняется земному начальству и автоматически становится непригодным к службе. Ты получишь от меня пурпурную мантию, и мы учиним на Потсдамер Платц эхтернахское плясовое шествие¹⁵⁹. А перед этим я наводню Берлин библейскими текстами — на каждой афишной тумбе можно будет прочитать: «Все, взявшие меч, от меча и погибнут».

Баадер был совершенно согласен, но Юнг не дал денег, которые он нам обещал. Так плясовое шествие и не состоялось.

Демонизм, который крылся в этом использовании Баадера в качестве лома и рычага для развязывания революционной ситуации, кажется, не особенно беспокоил Хаусмана. Но он характеризует отношения берлинских дадаистов, не стесненные никакими угрызениями совести.

В Баадере и впрямь было что-то жутковатое. Его разнузданность превосходила всё, что когда-либо учинялось дадаистами в Цюрихе, Нью-Йорке, Берлине и Париже, а там было сделано немало. Это было как раз то, в чём нуждалось берлинское дада, чтобы выполнить свою «программу»: протест,

обструкцию как можно более широкого слоя общественности. Никто, кроме Баадера, не дерзнул бы исполнить эту обструкцию. Он был значительно всех отдален от нормальности, то есть от всякой традиции. Так получилось, что на учредительном собрании первой германской республики в Веймарском государственном театре в 1919 г. он разбросал с галереи ливень самонапечатанных листовок с заголовком «Зеленая лошадь»¹⁶⁰, при том что в партере сидели почтенные государственные мужи. В этих листовках он предлагал себя самого в президенты новообразованной республики. И это было для него вполне серьезно... вроде бы? Тем самым дада вызвало недовольство ведущих политиков страны, об этом знала вся общественность. Смех усиливал оппозицию, сеял сумятицу и ослаблял авторитет.

В другой раз Баадер перебил придворного проповедника Дриандера в Берлинском кафедральном соборе и выкрикнул вниз с хоров, куда взобрался специально для этой цели: «Плевать мне на Христа!» — или, в другой версии: «Вы сами же смеетесь над Христом, вам ведь на него плевать»¹⁶¹. Баадера, правда, быстренько оттуда сняли, но столь брутальное объявление войны авторитету церкви мог позволить себе только человек, защищенный разве что параграфом невменяемости. Никому другому это и в голову не могло прийти. Баадер непрерывно пребывал в состоянии эйфории. Хаусман из уважения к своему другу Баадеру упоминает, что тот первым делал гигантские коллажи из плакатов в человеческий рост, которые срывал с афишных тумб. Он монтировал их в своей квартире еще в конце 1920 г. (то есть «до Швиттерса») и потом выставлял в галерее Бурхарда. Это хорошо оплачиваемая форма искусства широко используется нынешними неодадаистами, которые славятся своей отвагой и безоговорочной художественностью. А Баадер сразу после использования уничтожал эти плакаты-коллажи, предназначенные только для прямого действия. Будучи по профессии архитектором, Баадер также разработал и соорудил «Дио-

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Da da isten gegen Weimar

Листовка «Дадаисты против Веймара», распространенная 16 июля 1919 г. на заседании Национального собрания в Веймаре

Am Donnerstag, den 6. Februar 1919, abends 7 1/2 Uhr, wird im
Kaisersaal des Rheingold (Bellevuestraße) der

OBERDADA

als

Präsident des Erdballs

verkündigt werden nach dem Wort der Zeitung:

„Wir werden in diesem Jahre wahrscheinlich noch einmal wählen, den Präsidenten, das Volkshaus. Und dann wollen wir uns nicht mehr bloß mit dem Instinkt, der mechanischen Zielsicherheit der unbewußt ehnungsvollen Masse bescheiden, sondern das persönliche Genie an die Spitze setzen, das wir in irgend einer Schicht unseres Volkes endlich doch und doch hervorgerufen haben müssen, wenn wir nicht schon jetzt eine abgestorbene Rasse sein sollten!“

Zu dieser Suche werden alle geistigen und geistlichen Arbeiter, Volksbeauftragte, Bürger und Genossen beiderlei Geschlechts (Soldaten ohne Rangabzeichen) erscheinen, denen an dem Glück der Menschheit gelegen ist.

Wir werden Weimar in die Luft sprengen. Berlin ist der Ort, an dem es geschehen wird. Es wird niemand und nichts geschont werden. Man scheine in Massen!

Der dadaistische Zentralrat der Weltrevolution.

HAASER, HAUSMANN, TRISTAN TZARA, GEORGE GROSZ,
MARCEL JANCO, HANS ARP, RICHARD HILSENDECK, FRANZ OBRIST,
ELIEN ERNST, A. R. MEYER

ER

Дада-Драму» — «Величие и падение Германии в пяти этажах, трех садах, одном туннеле, двух лифтах и одной двери в форме цилиндра»¹⁶².

Р. Х. и Р. Х.

Рауль Хаусман был (наряду с Хюльзенбеком) самой представительной фигурой берлинского дада.

Хотя Рихард Хюльзенбек не уступал ему ни в агрессивности, ни в энтузиазме, ни в ячестве, ни в богатстве идей, различие между Р. Х. и Р. Х. всё же крылось, пожалуй, в том, что

Хаусман был настоящим фанатиком. Бунтарство Хюльзенбека происходило не из желания растерзать мир (как у Георга Гросса) или произвести над ним вивисекцию, как у Хаусмана, оно было выражением юношеского витального порыва, восстание и скандал были естественным выражением жажды жизни. Одаренный молодой человек надеялся, что сможет спустить в унитаз призрак реакционного искусства, банальность и изолганность мира. Его неукротимость была, таким образом, скорее чрезмерностью, нежели фанатизмом. Впоследствии, когда дада испарилось, всё это перестало его интересовать; на всё искусство и антиискусство ему было наплевать. Он стал судебным врачом, журналистом и, в конце концов, психоаналитиком. Лишь в самом зрелом возрасте, будучи дада-старцем, как он себя именовал, он снова принялся за классовую борьбу в искусстве, теперь на экзистенциальной основе. Иначе говоря, этот позднейший экзистенциальный базис мог снова задать импульс в игре интерперетаций Дада движения, с теми оттенками смысла, которые не были ему близки изначально. Сегодня Хюльзенбек говорит: «Чем дада было в начале и что с ним происходило, совершенно неважно по сравнению с тем, что оно значит сегодня». Одно, два поколения спустя дада вполне «может снова значить» что-то другое!

В течение некоторого времени оба Р. Х. фактически составляли нераздельную братскую команду: Хаусман с его брутальной физиономией талантливой убойцы с моноклем, Хюльзенбек с его надменной студенческой повадкой, фатально привязанной к идеям господствующего класса — военный курсант с моноклем.

Вместе с Баадером они ездили по Германии: Дрезден, Гамбург, Лейпциг — затем по Чехословакии: Теплиц и Прага. Они напускались на публику где только могли, — и не отовсюду им удавалось уйти небитыми. Но всюду они расшевеливали людей, боролись против банальности, говорили правду, пусть даже в самой бесстыдной упаковке, проповедовали и буяни-

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

ли. Клоунада, естественно, тоже входила в состав спектакля, но паясничали они, говорили и писали — так, как думали.

За три года берлинского дада в свет вышло огромное количество журналов, среди них «Дер Дада» Хаусмана занимал самое заметное место (см. илл. 60), наряду с «Пляй-те», «Йедерман зайн айгенер Фуссбаль», «Ди Роза Брилле», «Дас Бордель» (1921) и т. д. и т. п., представлявшими марксистское крыло дада. С ними сотрудничали писатели и поэты, художники, врачи и авантюристы, друзья и подруги, как, естественно, и самопровозглашенный вождь движения — Обердада Йоханнес Баадер. Со своей окладистой бородой он представлялся дада-дедом и временами исчезал, чтобы провести вынужденные каникулы в закрытом учреждении — психушке. Таким образом он обзавелся так называемым волчьим билетом, то есть для полиции имел статус невменяемого. Такой статус не представлял для нас ничего нового ни в Цюрихе, ни в Берлине, газеты нам ежедневно присуждали его, хотя до желательной стадии официального волчьего билета мы так и не побились.

1919–1929. МЕРОПРИЯТИЯ АНТИИСКУССТВА

В то время как Херцфельды, Гросс и Юнг делали порядочную карьеру в издательстве «Малик», группа Баадер–Хаусман–Хюльзенбек кристаллизовалась в актив дада, продолжая заниматься им по собственной воле и без политических обязательств.

Новая духовная позиция берлинской группы дада отличалась тем, что вечера с докладами преследовали хотя и агрессивные, но вряд ли большевистские намерения. Провозглашаемые манифесты боролись против буржуазной стряпни, против взбалмошного экспрессионизма и против всякой неискренней патетики.

Объявления о таких мероприятиях далеко не всегда были адекватными. Иной раз обещалось безобидное представление, которое совсем не входило в планы организаторов. Когда на такие мероприятия приходила ни о чём не подозревающая публика, привлеченная рекламой, она могла услышать, как со сцены ее титулуют идиотами. Часто это приводило к скандалам. Возмущения — вполне справедливые — занимали потом основную часть мероприятий. Крики негодования, которые пробивались в газеты, становились лучшей рекламой.

Клуб дада провел двенадцать вечеров с докладами и выступлениями: 12 апреля 1918 г. в «Новом Сецессионе» в Берлине; в июне 1918 г. в кафе «Австрия»; 30 апреля 1919 г. в «Кабинете графики И. Б. Ноймана»; 24 мая 1919 г. в «Мастер-зале» Берлина; два вечера 7 и 13 декабря в театре «Трибуна»; в Дрездене и Лейпциге в январе 1920 г.; в марте 1920 г. в «Шенау» в Теплице и два вечера в Праге.

Журнал «Дер Дада» был учрежден Раулем Хаусманом в июне 1919 г.; третий номер был выпущен в издательстве «Малик» Хаусманом, Хартфилдом и Гроссом.

Хюльзенбек издал в 1920 г. «Альманах дада»¹⁶³ в издательстве Эриха Райса в Берлине¹⁶⁴ (см. илл. 56) и опубликовал маленькую книжку «En avant dada» в издательстве Штегемана¹⁶⁵ в Ганновере.

«En avant dada», 1921¹⁶⁶ — первый сборник берлинского движения дада, ретроспективный обзор первой блестящей эпохи дада Берлина.

Хюльзенбек, по его выразительному замечанию, «пишет револьвером». Он палит! Как в стиле, так и в содержании. «En avant dada» — это блестяще написанный памфлет, который отвергает всякое искусство, в том числе и искусство блестящего написания памфлетов. Поначалу это был программный текст берлинских дадаистов того времени, когда Хюльзенбек, Хаусман и Баадер еще дружно вызывали к барьеру космос — в Берлине, Лейпциге и Праге — пока не проломили этим барьером головы друг другу.

III.
ДАДА
В БЕРЛИНЕ
1918–1923



Образцы дадаистской полиграфии. 1919–1920.

Слева: программа выступления Р. Хюльзенбека, Р. Хаусмана и Й. Баадера в Праге в марте 1920 г. во время «Дада турне». В центре: обложка кн. Хюльзенбека «Дада вперед. История дадаизма» (1920). Справа: анонс выхода кн. «Дадако», опубл. в ж. «Дада» (№ 2, 1919)

В 1921 г. Хюльзенбеку удалось убедить издательство Курта Вольфа¹⁶⁷ в необходимости издать «величайшее в мире по уровню произведение» — «Дадако». При поддержке всей группы он работал над этим произведением с той неистовой энергией, которую в другое время расходовал на публичные скандалы и личные битвы. К сожалению, до публикации дело так и не дошло, и весь материал, который он собрал и который сегодня был бы в высшей степени ценным, не сохранился.

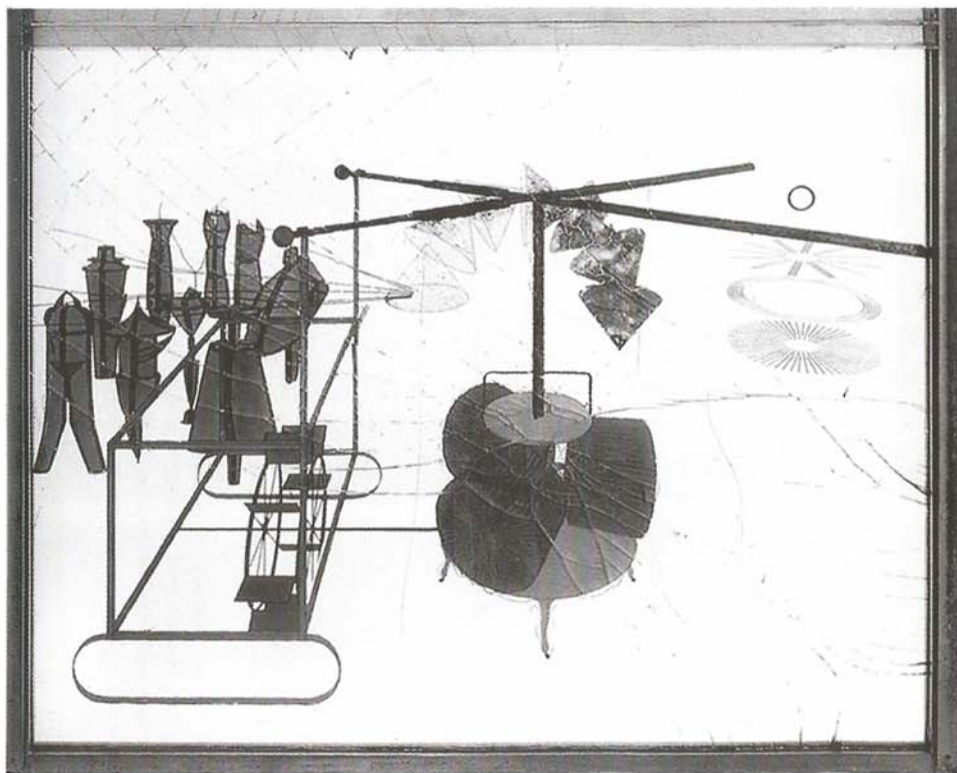
Наряду с группой тяжеловесов дада, которую я описал выше, нельзя забывать и про двух легковесов, поскольку оба вносили в дада-оркестр слышные, хотя и разные тона: Вальтер Мering и Ханна Хёх.

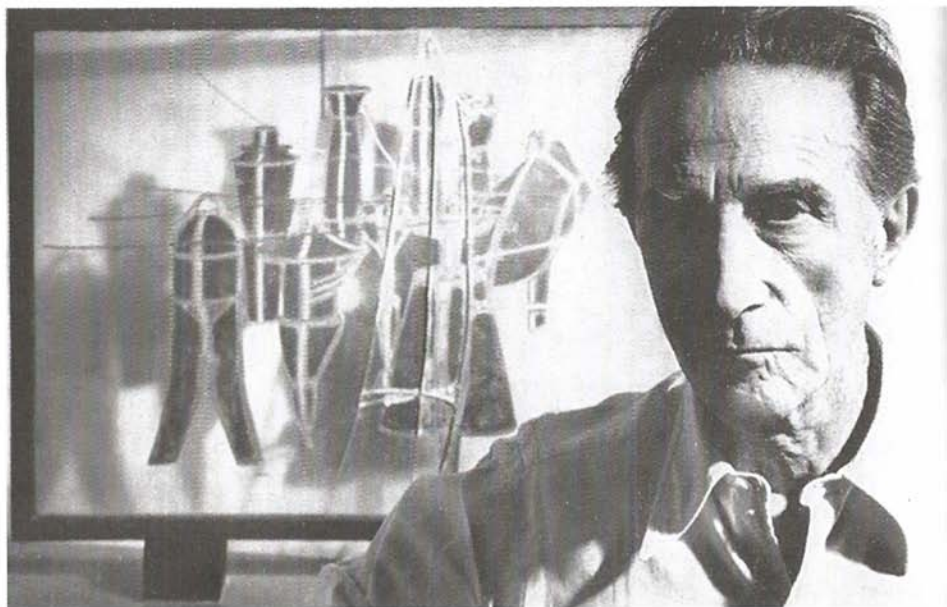
Вальтер Берлинский — чья драма «Берлинский купец» была поставлена Пискатором на его сцене на Ноллендорф-платц — получил от Гросса, который всем раздавал прозвища, американизированную кличку Уолт Мерин. Дада-монтера Хартфилда Гросс называл «Мутт», а прогресс-дада Виланда Херцфельде — «Вице». Доктора Шмальхаузена¹⁶⁸, своего свояка, он чествовал «дада-OZ», а доктора О. Бурхарда, ко-



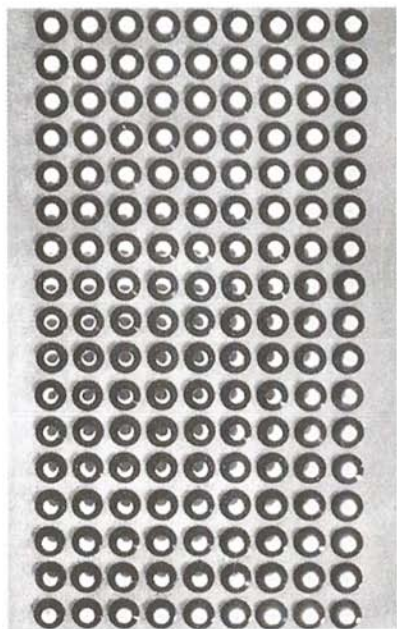
37. Марсель Дюшан.
Пыль на «Большом
стекле». 1920.
Фото: Ман Рэй

38. Марсель Дюшан.
«Большое стекло»,
нижняя часть. 1915–1923





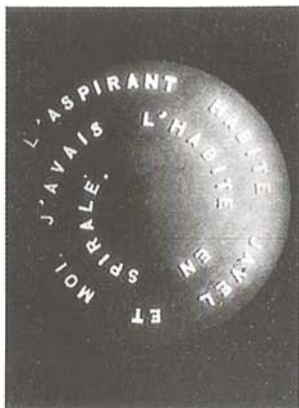
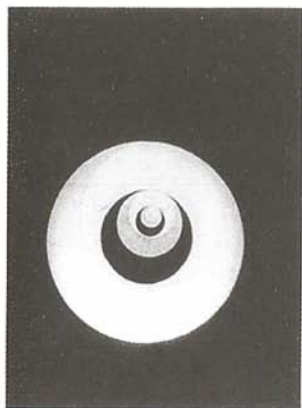
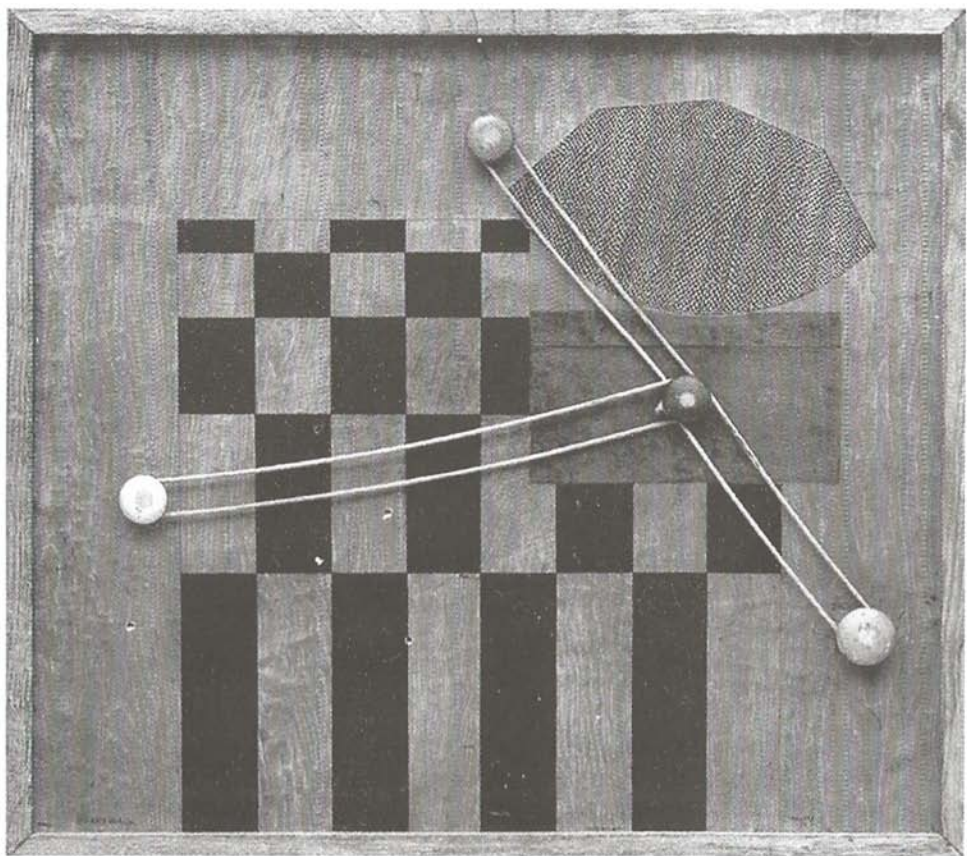
39. Марсель Дюшан перед своей работой «Девять яблочных форм» (1914–1915) в фильме Ханса Рихтера «Дадаскоп». 1961–1962



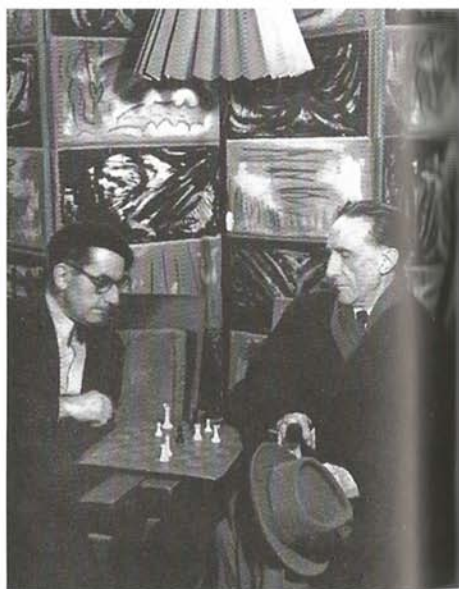
40. Группа N.
Конструкция. 1963



41. Группа N (Джетиулио Альвиани).
Конструкция. 1963



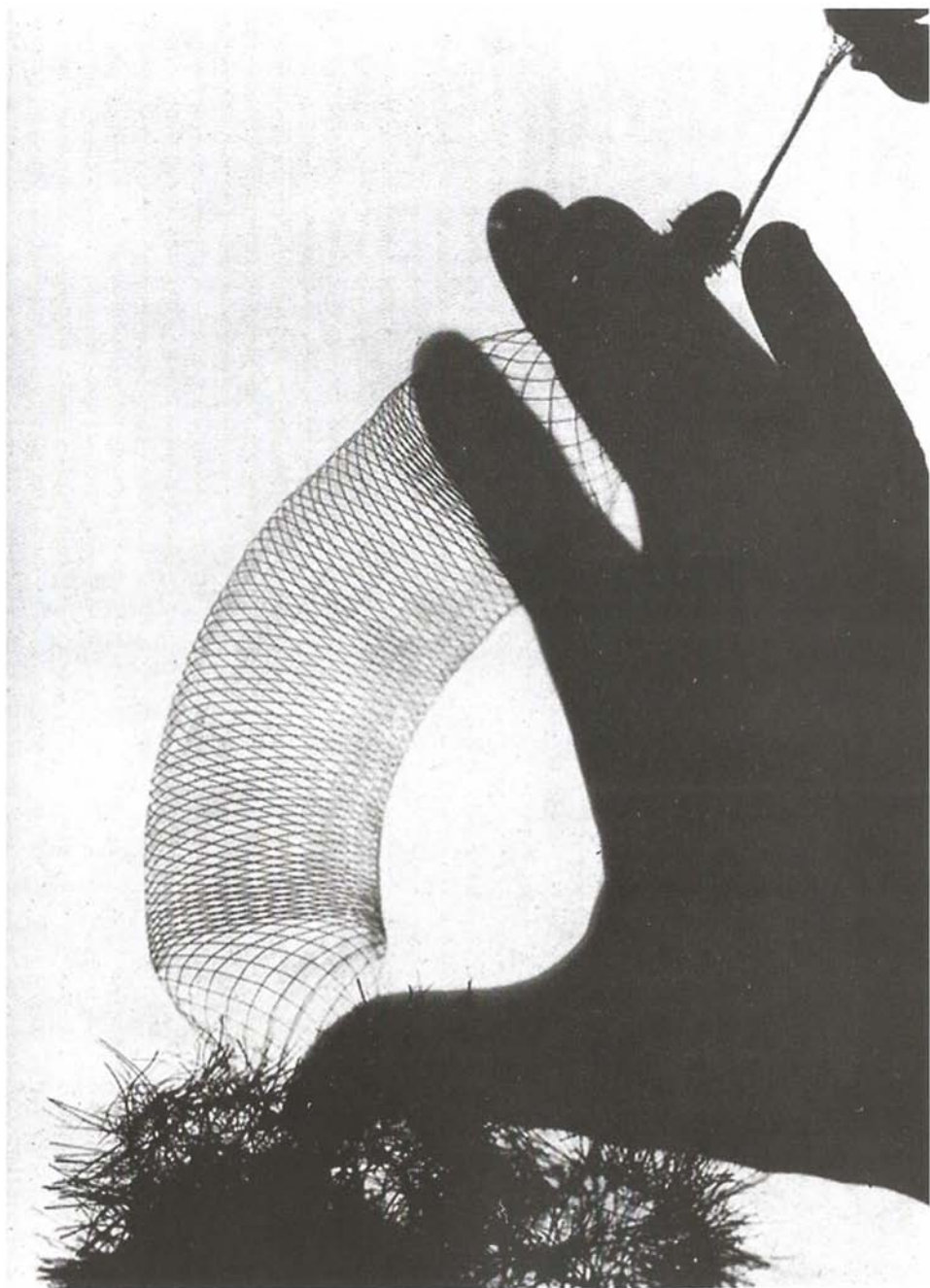
44. Ман Рэй. Реставрированная Венера. 1936 (воссоздана в 1971). Объект



45. Ман Рэй и Марсель Дюшан за шахматами в мастерской Ман Рэя. Париж. 1960

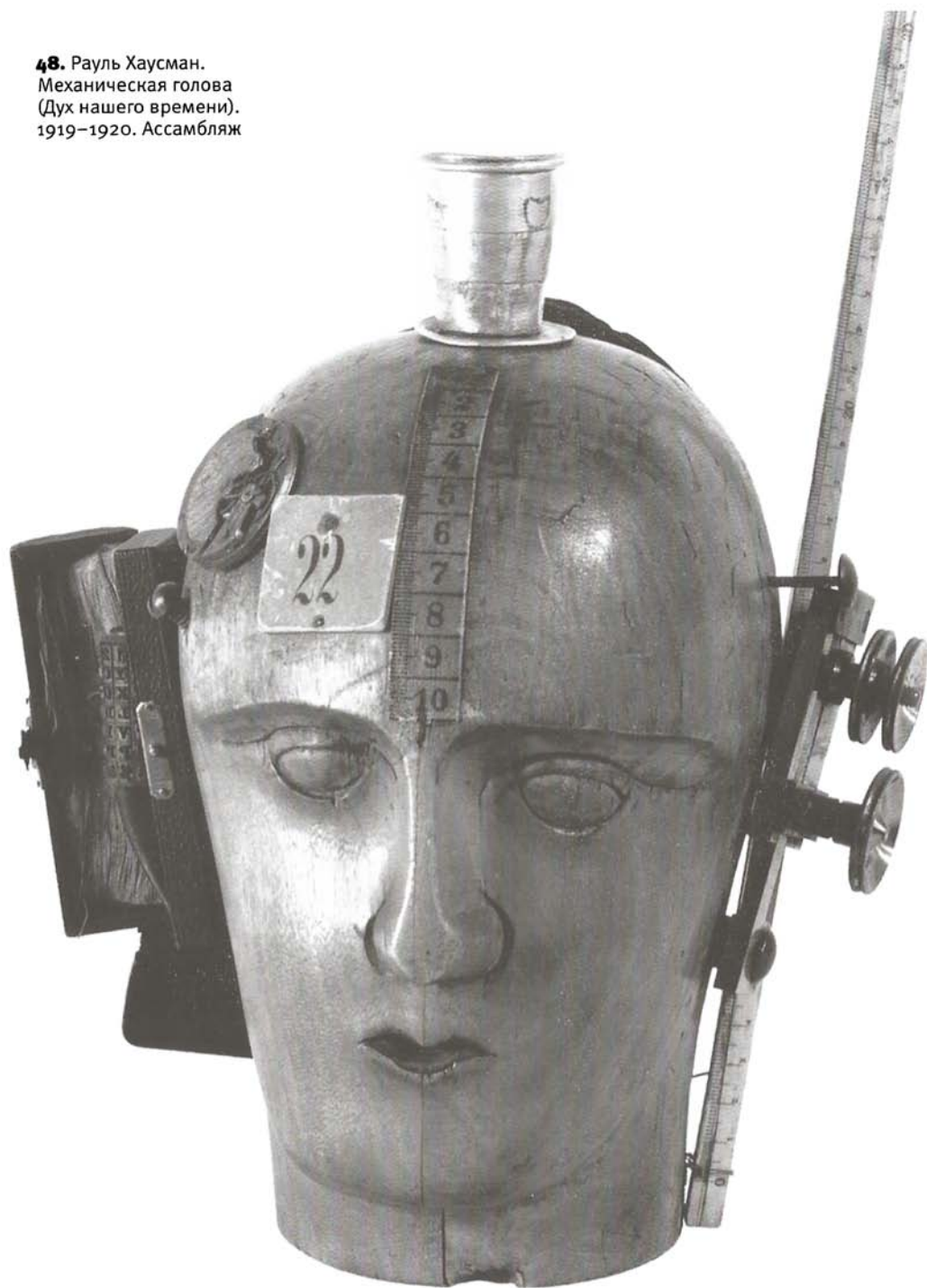


46. Ман Рэй. Рэйограмма. 1921–1922. Фотография без аппарата



47. Ман Рэй. Рэйограмма. 1921–1922.
Фотография без аппарата

48. Рауль Хаусман.
Механическая голова
(Дух нашего времени).
1919–1920. Ассамбляж





50. Георг Гросс.
Обложка ж. кабаре
«Шалль унд Раух»
 («Пустой звук»)

49. Рауль Хаусман. Памфлет
«Синтетическое кино живописи»
(первый вариант). 1919



51. Георг Гросс



52. Джон Хартфилд



53. Вальтер Меринг



54. Обложка «Нойе Югенд» (Берлин. 1917. № 2)

57. Обложка «Дер Блютиге Эрнст», издательство «Трианон», Берлин, 1919



55. Обложка «Йедерман зайн айгенер Фуссбаль», издательство «Малик», Берлин, 1919

58. Г. Гросс, Дж. Хартфилд. Обложка кн. Р. Хюльзенбека «Дада побеждает!», издательство «Малик», Берлин, 1920



56. Обложка «Альманаха дада». Редактор Р. Хюльзенбек, издательство Э. Райса, Берлин, 1920

59. Г. Гросс. Обложка кн. Р. Хюльзенбека «Германия должна погибнуть!», издательство «Малик», Берлин, 1920

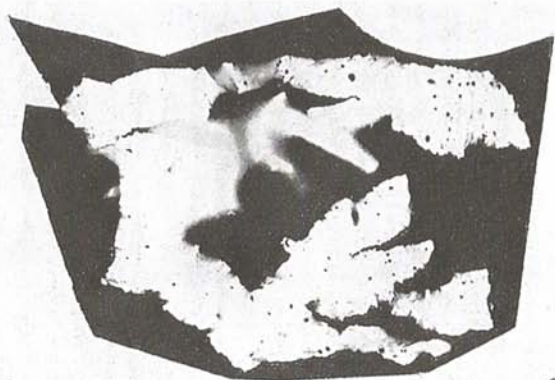
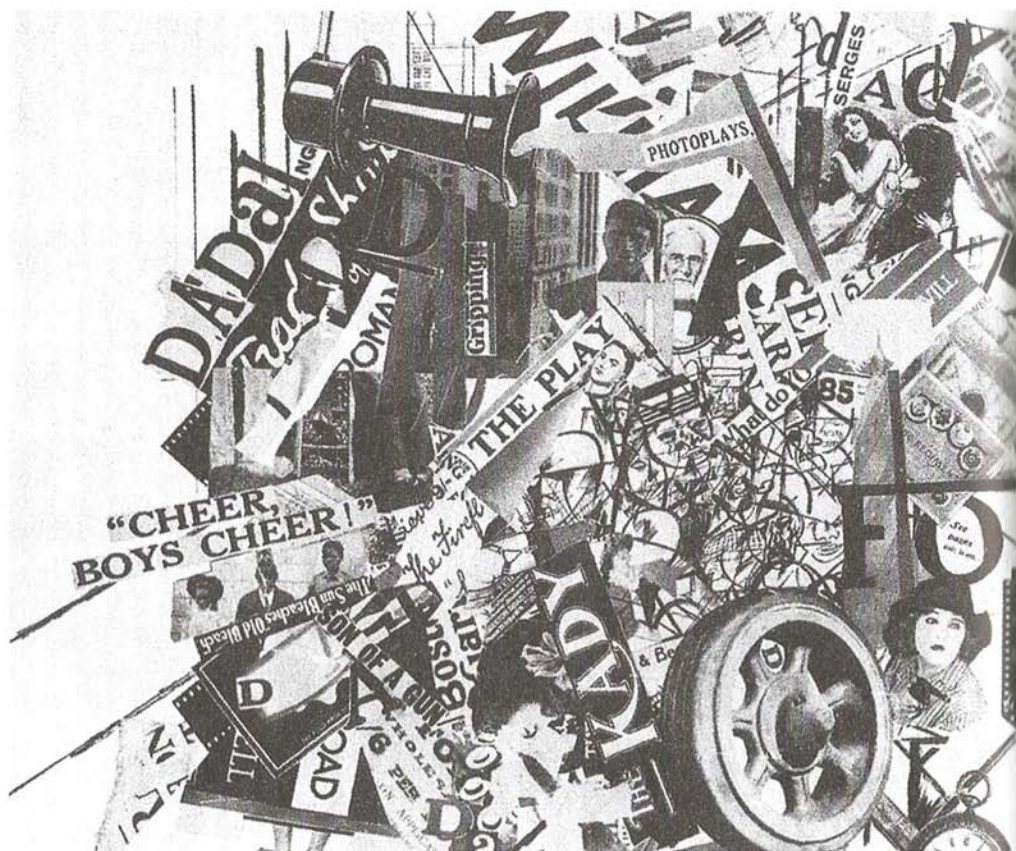


60. Обложка ж. «Дер Дада» (№ 2. 1919) с коллажем Р. Хаусмана. Редактор Рауль Хаусман



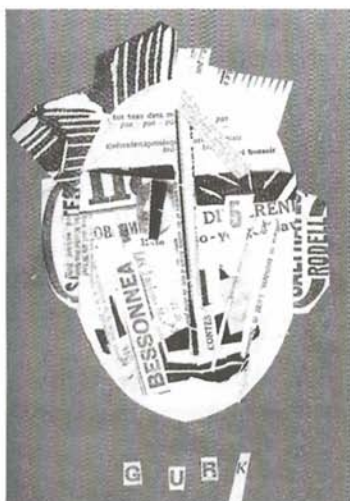
61. Рауль Хаусман и Ханна Хёх на открытии Дада-ярмарки. Берлин. 1920

62. Георг Гросс и Джон Хартфилд на Дада-ярмарке с плакатом «Искусство умерло. Да здравствует новое машинное искусство Татлина»

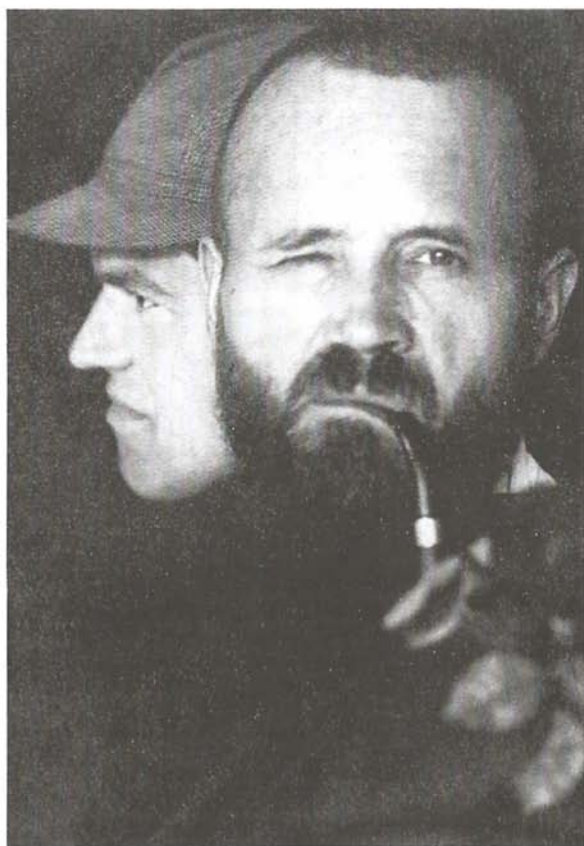


*renseignement
sp/ls*

Christiane Schaal



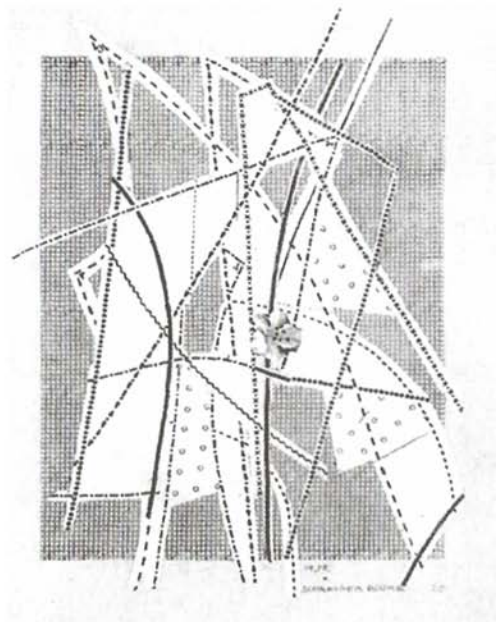
63. Георг Гросс,
Джон Хартфилд.
Жить и сбиваться в толпу
во Вселенском городе,
12 часов 5 минут пополудни.
Фотомонтаж. 1919



65. Рауль Хаусман. Гурк. 1918
(фотомонтаж на оборотной стороне
обложки ж. «Дер Дада». № 2. 1919.
В подписи под репродукцией
значится: «склеенная картинка
(из Дадако)»)

64. Кристиан Шад.
Renseignements
(«Сведения», фр.). 1919.
Шадография (фотография
без фотоаппарата)

66. Рауль Хаусман
и Йоханнес Баадер.
1919.
Фотомонтаж
Р. Хаусмана



67-a. Ханна Хёх. Цветок портного. 1920. Коллаж

67-b. Ханна Хёх. Дада-танец. 1922. Фотомонтаж

68. Курт Швиттерс. Мерц-картина 25А. Звездная картина. 1920. Холст, масло, коллаж, ассамбляж

69. Курт Швиттерс у своей мерц-скульптуры «Святая скорбь». Ганновер. 1920





Kurt Schwitters, Stilleben mit Abendmahlskelch; 1909.



Handwritten text in German, likely a postcard message or a note related to the artwork.

Hummel



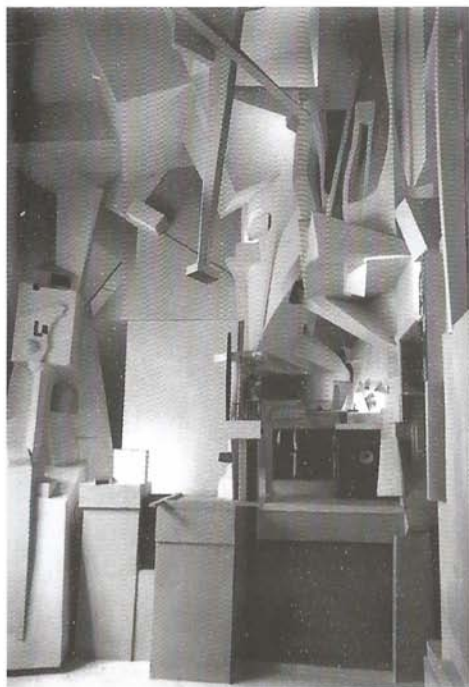
Kurt Schwitters, Stilleben mit Abendmahlskelch; 1909.

70. Почтовая открытка с одной из самых ранних работ К. Швиттерса «Натюрморт с рюмкой» (1909)

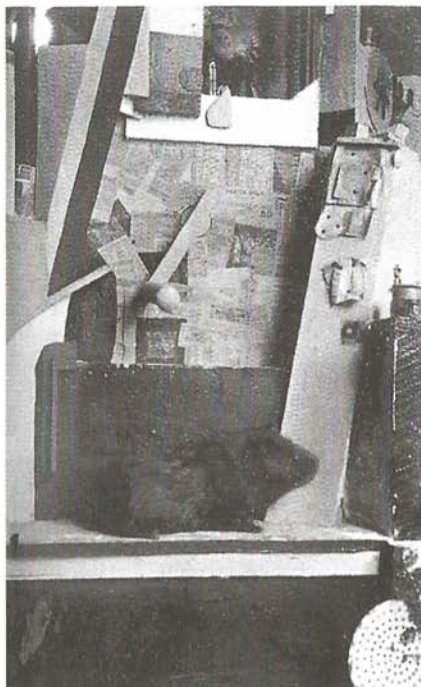
71. Почтовая открытка с мерц-коллажем К. Швиттерса 1923 г.



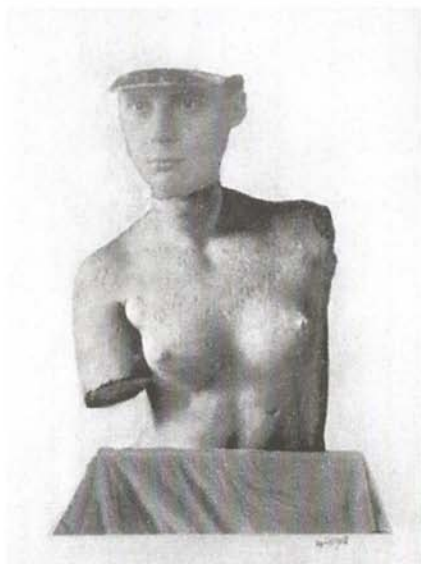
72. Курт Швиттерс. Мерц-картина 5А. Игральные карты гармоника. 1919. Холст, масло, коллаж, ассамбляж



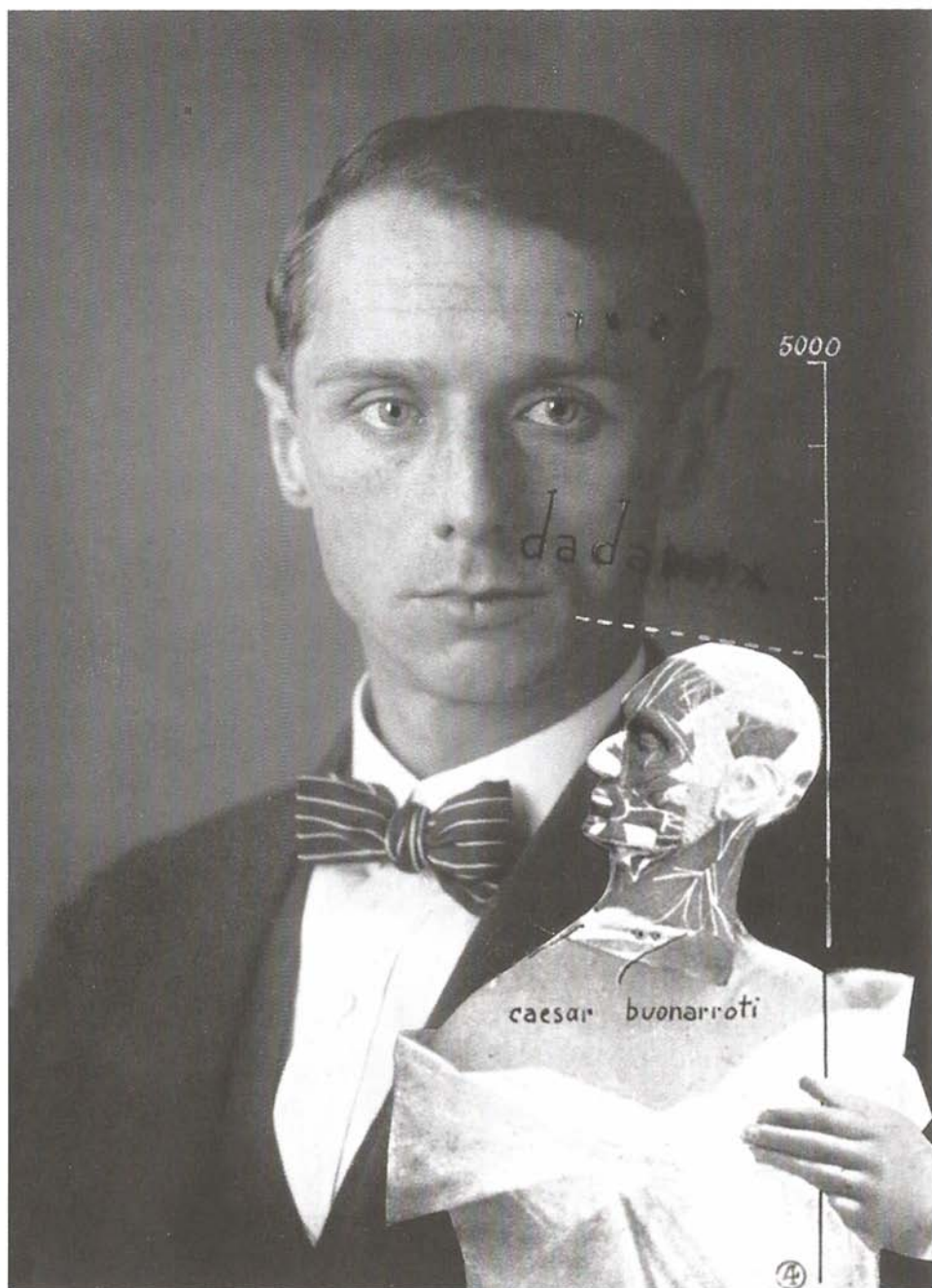
73. Курт Швиттерс. «Колонна Швиттерса» («Интерьер мерц-бау (мерц-архитектуры) с Золотым гротом, Большой группой и Движимой колонной»). Фотография. Ок. 1932



74. Курт Швиттерс. «Колонна Швиттерса» с морскими свинками («Мерцбау: собор эротического страдания»). Фотография Кете Штайниц. Ок. 1929



75. Йоханнес Т. Бааргельд. Автопортрет («Типичный вертикальный разрез, представляющий Дада Бааргельда»). 1920. Фотомонтаж



76. Макс Эрнст. Автопортрет («Боксерская груша, или Бессмертие Буонарроти»). 1920. Фотомонтаж

торый финансировал ярмарки дада, «Финанс-дада». Сам он любил, чтобы его называли именем Бёфф.

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Меринг был предан Гроссу в дружбе и восхищался им. В «Шалль унд Раух» Уолт выступал в качестве ведущего, поэта, инициатора и зубоскала. В этом последнем качестве он достойно вписывается в ряды дада. Протухшая республика была ему так же ненавистна, как и императорский строевой регламент. Там, где его идол Гросс проходился молотом (а поначалу и серпом), Уолт упражнялся в использовании отточенной рапиры, не теряя при этом своего дружелюбия по отношению ко всем людям — он был за людей, а не за нелюдей. Его уколы попадали в цель, и его легкое оружие звучало на концертах тяжело-вооруженного берлинского дада как одухотворенная нота (в кабаре «Шалль унд Раух», см. илл. 50).

В книге «Политический шансон» были опубликованы первые оригинальные дада-куплеты, посвященные Рихарду Хюльзенбеку:

БЕРЛИНСКИЕ СИМУЛЬТАННЫЕ
ПЕРВЫЕ ОРИГИНАЛЬНЫЕ ДАДА-КУПЛЕТЫ
РИХАРДУ ХЮЛЬЗЕНБЕКУ
ОТ ВАЛЬТЕРА МЕРИНГА⁶⁹

В автокостюме один селф-мейд-джент!
Дорогу, дорогу! Тут президент!
Армия спасения
штурмует кафе!
Умственный пролетарий сдыхает в дерьме
Девушка машет шотландским бантом,
а парень торгуется на панели
Подать сюда чек
Спекуляция салом
На всё плевать!
Идем, сладкая кукла!
Не потискаться ли
в драке

Ханс Рихтер
Дада —
искусство и
антиискусство

раз два три
Вжжжжж

мне повдоль горба
вдоль горба

Беролины
кучччч по шаткому канату
«Большая Баллина»,
Берлин, Берлин
У матушки Грин
Каждый может промеж Каждый может промеж
Каждый может промеж

Народ подъем! Знамена вон!
Пока поутру в пять маленькая мышка
В «Уфа-фильм»
Да здоровствует кайзер Виль'м!
Реакция уже поднимает флаг над Собором
Со свастикой и отравляющим газом «синий крест»
Монокль против крючковатого носа
Вперед на погром!
На ипподром!
Ничего не вышло
Отстаньте от меня
С криками о выборах
И с путчем
Раз два три
Вжжжжж

мне повдоль горба
вдоль горба

Беролины
кучччч по шаткому канату
«Большая Баллина»,
Берлин, Берлин
Красные и Зеленые
Берлин под ружье Берлин под ружье Берлин под ружье!

Кому никогда не удавался большой бросок
При биржевом падении на зеленом ипподроме
Кто никогда не срывался
и не игрался ломиком,
Евреи вон! Втянуть животы!
С иохимбином — к массовой резне!
Ура национальному классовому оплоту
От скал к морю и до гроба
Всем — равное
Будешь первым трупом!
Что за крики!
И тю-тю
Раз два три
Вжжжик

мне повдоль горба
вдоль горба

Беролины
кучччч по шаткому канату
«Большая Баллина»,
Валяешься в траве
Берлин плюет на тебя сверху
Скамейка из дерна Скамейка из дерна Скамейка из дерна¹⁷⁰.

III.
Дада
в Берлине
1918–1923

Но как Ханна Хёх, тихоня из городка Гота, примерная ученица Орлика¹⁷¹, угодила в горластое берлинское движение дада? В первых мероприятиях дада она почти не принимала участия, если не считать ее коллажи. Ее голосок всё равно утонул бы в бушующем шуме, производимом ее товарищами-мужчинами. Но в роли хозяйки вечеров в мастерской Хаусмана она была незаменима — как за счет яркого контраста ее монастырской грации с претензией ее мастера на ранг тяжеловеса, так и за счет бутербродов с пивом и кофе, которые она, несмотря на стесненность в деньгах, умела как-то наколдовать. В такие вечера позволено было и ей возвыситься

свой хотя и маленький, но очень точный голос и, если Хаусман прокламировал антиискусство, грудью вставать за искусство и за Ханну Хёх. Дельная девушка!

Ее коллажи были иногда политическими (ведь мы были в окопах), иногда документальными (она наклеивала всех берлинских дадаистов и друзей в красноречивых позах на огромный лист, который сейчас находится в берлинском музее Далем), иногда лирическими (словно маленькой девочки, какой она и была). На выставках и докладах она неизменно присутствовала и придавала своему маленькому голоску вес за счет серьезности характера (см. илл. 61).

Позднее — после весьма дружественных отношений со Швиттерсом — ей пришлось, как и всем подругам этого великого человека, изменить имя. Он одарил ее довеском к имени Ханна, прицепив в конце букву Х, чтобы имя «одинаково читалось что спереди, что сзади». Отныне она звалась Hannah.

Но дружить со Швиттерсом было не так легко, Ханна описала это в каталоге дада-выставки, Дюссельдорф, 1958, со свойственной ей очаровательной сухостью.

1920–1923. ДАДА ПОБЕЖДАЕТ!

Публицистической кульминацией и климаксом берлинского движения дада стала «Первая международная ярмарка дада» в антикварном магазине доктора Отто Бурхарда, «Финанс-дада», в Берлине в 1920 г., в которой принимали участие все берлинские дадаисты — правые, левые и умеренные. Тон ярмарки задавали провоцирующие политические произведения, выражающие ненависть к авторитетам, «которые завели нас так далеко» (см. илл. 58, 59).

С потолка свисало чучело немецкого офицера с головой свиньи и плакатом: «Повешен революцией». *Анти*, которое выпячивалось на первый план, здесь было, судя по всему, на-

правлено не столько против искусства, сколько против «господствующего общества». Эти политически-полемические документы и демонстрации исходили от Гросса, Хартфилда, Хаусмана, Ханны Хёх и Отто Дикса¹⁷², который лишь однажды поучаствовал в этой выставке как дадаист!

Берлинцам эта ярмарка как раз и запомнилась жуткими сценами войны и революции Дикса и Гросса вкупе с политическими провокациями.

Если Хаусман и Хюльзенбек постоянно задирали друг друга, то с Францем Юнгом — небезопасным и высокоодаренным, к нашей глубокой скорби, недавно умершим, — у Хаусмана сложились примечательные отношения: холодные и полные висельного юмора. Еще в 1913 г. Юнг издал в «библиотеке этерниста» издательства «Ди Акцион» маленькую, но примечательную «Книгу простофили» — анархистски злую, трудночитаемую книгу. Но она была очень увлекательной и показала истинного анархиста в становлении. Юнг, однако, прославился не участием в дада и не «Книгой простофили», а привлек к себе всеобщее внимание немецкой публики в 1923 г., когда будучи пассажирами грузового судна на Балтийском море, они с другом захватили корабль и принудили капитана плыть в порт Петербурга¹⁷³. Там он подарил судно вместе с грузом советским властям! Те, правда, не приняли дар морского пирата и отослали судно назад, но Юнг за этот самоотверженный поступок еще долго чествовался Советами, пока его анархистская натура не проявила себя и там — тогда его отправили назад в Германию.

Юнг, Хаусман и Баадер являлись чем-то вроде морального или, вернее сказать, аморального ядра в берлинском дада, нигилистическим центром, который не терзался никакими муками совести. Гастроль Юнга в дада была короткой. Он быстро обратился к политическим акциям. Позднее, во время инфляции, он издавал в Берлине информационный бюллетень финансовых транзакций, биржевых спекуляций

III.
ДАДА
В БЕРЛИНЕ
1918–1923

и т. п., к которым этот чрезвычайно умный человек — наряду со всеми другими талантами — обладал особой склонностью. Несмотря на эту способность, сам он постоянно оставался беден как церковная мышка.

Я снова встретил его спустя 40 лет, в 1960 г., на открытии выставки Хаусмана в Париже. У него был всё тот же хриплый голос, всё тот же очаровательно-острый юмор. Но поскольку громкоговоритель в тесном помещении непрерывно воспроизводил фонетические стихи Хаусмана, мы условились встретиться с ним в его отеле «Дю Драгон». При этом выяснилось, что в Берлине я с ним почти не разговаривал — пожалуй, из боязни сварливого тона, который был тогда в моде. Как я теперь сожалею об этом! Ибо это был неповторимый человек, печальный приверженец старой морали, которого жизнь тяжко волокла за собой. В Париже мы провели с ним незабываемый вечер. Некоторое время спустя, когда я снова хотел навестить его — постоянно нуждавшегося в деньгах — в отеле «Дю Драгон», он был уже отправлен в госпиталь в Штутгарт. Там он умер, вскоре после завершения потрясающей книги «Дорога вниз», его автобиографии¹⁷⁴.

Пока дада сражалось, Хюльзенбек и Хаусман, Баадер и Гросс и оба Херцфельда оставались его представителями. Они писали манифесты, организовывали мероприятия, они всерьез и со страстью дискутировали о политических и социологических проблемах. Все они выступали на решающих дада-мероприятиях в Берлине, Лейпциге, Праге и т. д.

Но когда в конце 1922 г. сила этой веры начала иссякать, а сугубо личные конфликты расти, эти персоны утратили общность своего сознания: Баадер выступил против одного из Р. Х., который, желая иметь преимущество в известности и власти, бросил другого Р. Х. в беду и оклеветал. Утратившие энтузиазм коллективных переживаний, отдельные личности ценились лишь постольку, поскольку ценилось их антиискусство.

В начале 1923 г. «буря» была вытеснена из «натиска»: Художники снова стали художниками, Поэты поэтами, Врачи врачами. Звезда первой величины, Обердада, погасла так же быстро, как и взошла.

III.
ДАДА
в БЕРЛИНЕ
1918–1923

Баадер хотя и пережил дада, но с концом дада совершенно потерялся для нашего круга. Меринг пишет в «Берлин Дада»: «Когда несколько лет назад я снова приехал в Гамбург и осведомился о нем, я узнал, что он еще жив; что иногда он появляется и ночует в Альтере. Но никто, ни один морской волк, ни старейший белый медведь зоопарка Хагенбек — не знали его адреса». Если верить Хаусману, Баадер якобы делал проект хагенбекского зоосада в Гамбурге, где животные разгуливали на воле, отделенные от зрителей лишь рвами. И якобы того же он желал и для людей — но они якобы пока что слишком неприрученные для этого. Этим примечательным публичным извинением Хаусман поставил своему другу памятник гражданской порядочности. Баадер умер несколько лет тому назад, совершенно забытый, в доме престарелых в Берлине¹⁷⁵.

Нет больше и Георга Гросса. Он умер в 1959 г. в Берлине, где когда-то находил объекты для своего искусства. Он больше ничего не хотел знать ни про дада, ни про современное искусство, ни про коммунизм. Даже увековеченные им места обитания немецкого (международного) обывателя его больше не интересовали. Он сам бы с удовольствием стал обывателем (с американской отделкой), если бы ему позволила его гениальность. Лишь иногда он еще бывал прежним диким демоном, который писал внушающие ужас видения войны в присущих ей цветах дерьма и крови, как человек, который должен распробовать в своих произведениях то страшное, чего удалось избежать ему лично.

Вальтер Меринг, его друг, словами любви написавший ему некролог в «Берлинском дада», Уолт Хрупкий, пережил эту эпоху. С зоркостью и проворством горностае он носится по Европе из одного кафе в другое — с одной радиостанции

или телестудии в другую, делая доклады, литературное качество которых ни на йоту не потеряло со времен дада. Всё еще, как полвека назад, он работает за столиком в кафе, принимает там посетителей, знает каждого со времен Геродота и в 7 часов вечера идет спать, чтобы утром, вооружившись нечеловечески длинным посохом, гулять в течение часа, мысленно подготавливая свой дневной труд¹⁷⁶.

Хаусман продолжает искать новые пути во многих искусствах — и областях знания: в фотографии, психологии, живописи. Как истинный мореплаватель духа, он ведет поиск абсолюта и, несмотря на всё более ослабевающую силу зрения, никогда не сдаётся. Он писал картины и писал книги — его «Курьер дада» по стилю и содержанию есть образцовый дада, — никогда не ориентируясь ни на что другое, кроме самого себя. Многие кормятся с того, что он создал, и снимают богатый урожай там, где он и его отважная жена никогда не соберут ни геллера, ни доллара, ни франка.

Хюльзенбек, несмотря на врачебную жизнь, с 9 часов утра до 9 часов вечера заполненную приемом невротиков, снова и снова сочинял стихи, развивал особый энигматически многозначительный газетный стиль и написал несколько магических картин. Он ставит вопросы и отвечает, сомневается и самоутверждается, как всегда, и верит в дада, хотя дада лишь качает в ответ давно поседевшей головой¹⁷⁷.

Ханна Хёх живет посреди пышного разросшегося сада, окруженная цветами, орехами и яблоками, в пряничном домике, заполненном старыми журналами двадцатых годов, картинами и воспоминаниями, — садовница и собирательница («Ан-дер-Вильдбан», в одном из дальних уголков Западного Берлина). Она так же мало постарела, как и ее спонтанно возникающие коллажи и картины. Она скользит из комнатки в комнатку, где всё забито объектами того мира, который рухнул под ними. У нее ничего не пропало. Так она сохраняет прошлое живым, в первую голову произведения Рауля Могучего, незаменимый муравей среди нас, стрекоз¹⁷⁸.

IV.

ДАДА В ГАННОВЕРЕ

ЧЕЛОВЕК ШВИТТЕРС

Вечное длится дольше всего.
Курт Швиттерс

В то время как в Берлине Баадер, Хаусман и Хюльзенбек взяли под крыло дада сам земной шар, а Клуб дада, распределив роли, вносил свой вклад в радостное продолжение имеющегося бес-порядка, в двух менее обеспеченных городах Германии — Ганновере и Кёльне — разыгрывались самостоятельные дадаизмы, по степени громкости, может, и меньшие, но по значению не менее важные, если не важнее.

Еще в начале 1918 г. Тцара показал мне в своей маленькой комнате в отеле «Лимматквей» в Цюрихе фотоснимки картин некоего Курта Швиттерса. Эти картины состояли из картона, дерева, проволоки и сломанных предметов. Почему эти фотоснимки не попали в наш ближайший номер журнала «Дада», я не знаю, но известно, что никто из нас в Цюрихе до сих пор не слышал об этом Швиттерсе. После окончания войны в Берлине о нем поговаривали, особенно часто его упоминал Хаусман:

«Однажды вечером, в 1918 г., в „Кафе дес Вестенс“, — так он рассказывает в своем “*Courrier dada*”, — к моему столу подошел Рихард, горбатый рыжий мальчишка, разносчик газет, и сказал мне: „Тут один человек хочет с вами погово-

рить“. И я пошел за ним. Там меня ждал мужчина приблизительно моего возраста, темноволосый, с голубыми глазами, прямым носом, пухлыми губами и с животиком. Всё это венчалось высоким воротником и темным галстуком. „Меня зовут Швиттерс, Курт Швиттерс“, — это имя мне еще не приходилось слышать.

Мы сели, и я его спросил: „Чем вы занимаетесь?“ — „Я художник, сколачиваю картины“.

Мне это показалось новым и симпатичным. Мы продолжили нашу игру в вопросы и ответы, и я узнал, что этот человек еще и сочиняет стихи. Он процитировал мне некоторые из них. Мне показалось, что они написаны под влиянием Штрамма¹⁷⁹, но одно из стихотворений показалось мне новым и хорошим.

В конце концов этот человек, назвавшийся Швиттерсом, сказал: „Я хотел бы вступить в Клуб дада“. Разумеется, один я не мог это решать. И я сказал ему, что поговорю с Клубом и дам ему знать.

На другой день на общем собрании у Хюльзенбека я узнал, что этот Швиттерс уже немного известен, но по каким-то причинам антипатичен Хюльзенбеку. Кроме того, он не хотел принимать в Клуб дада первого встречного. Короче, Швиттерс ему не подходил.

К сожалению, Хюльзенбек и сорок лет спустя, уже давно примирившись с умершим, слегка лягнул его в своей книге, потому что когда-то не мог терпеть «обывательскую физиономию Швиттерса». Как бы то ни было, этот первый от ворот поворот, полученный Швиттерсом в Берлине, побудил его к открытию собственной лавочки в Ганновере, которую он назвал МЕРЦ — фрагментом слова «Коммерцбанк».

Швиттерс (см. илл. 69) был ЗА искусство — абсолютно, беспредельно и круглые сутки. Его гений не имел ничего общего ни с изменением мира, ни с изменением ценностей — современности ли, будущего или минувшего, — ни с тем, что в Берлине возвещалось трубным гласом. От него не было

слышно ни звука ни о Смерти искусства, ни об А-искусстве, ни об антиискусстве. Напротив, любой трамвайный билет, любой почтовый конверт, бумага для заворачивания сыра, упаковка из-под сигар, рваные подошвы и ленты, провод, перья, половые тряпки, всё, что было выброшено... — всё это включалось в зону его любви и вновь обретало достойное место в жизни, а именно в его искусстве (см. илл. 68–74).

Но вместо того чтобы испытывать благодарность к этому человеку за то счастье, которым он облагодетельствовал нас и все выброшенные вещи, за неистощимый юмор, который он проявлял в соединении трамвайных билетов с пилками для ногтей, сырной бумагой и девичьим ликом, за множество стихотворений, высказываний, новелл и театральных пьес, в которых высший смысл шел рука об руку с глубокой бессмыслицей и спаривался с ней в несравненном языке, как девушки и юноши весной, мы бросили его, немецкого художника и поэта, умирать в эмиграции — в нужде и без признания, под присмотром английской девушки Эдит Томас и английского фермера по имени Пирс¹⁸⁰.

Может, неуместно говорить об этом здесь, но мне хотелось бы, чтобы Швиттерс и его работы заняли свое место в исторической перспективе.

Искусство и жизнь Швиттерса были живым эпосом. Непрерывно происходило что-нибудь драматическое. Битвы за Трою вряд ли были насыщеннее событиями, чем один день в жизни Швиттерса. Если он не сочинял стихи, то клеил коллажи, если не клеил, то строил свою колонну, мыл ноги в той же воде, в которой купал своих морских свинок, согревал горшок с клейстером у себя в постели, кормил черепах в ванне, редко используемой по прямому назначению, декламировал, рисовал, печатал, резал журналы, принимал друзей, издавал «МЕРЦ», писал письма, любил, делал для Гюнтера Вагнера¹⁸¹ эскизы всех его печатных и рекламных материалов (для заработка), преподавал академический рисунок, писал ужасно плохие портреты (которые любил) и которые потом

разрезал и кусочками использовал в абстрактных коллажах, монтировал поломанную мебель в МЕРЦ-картины, кричал своей жене Хельмхен¹⁸², чтобы присмотрела за сыном Леманом, приглашал друзей на очень скудные обеды и среди всего этого никогда не забывал, куда бы ни шел и где бы ни находился, поднимать выброшенное и рассовывать по карманам... всё это с инстинктивным горением духа, с никогда не ослабевающей интенсивностью.

Особенно хорошо у него складывались отношения с Арпом. Во многом они говорили на одном языке — то был вид высокоразвитых идиом шизофрении, немецкий язык, вынутый из всех традиций, из которого они извлекали многоцветные, никогда не предполагаемые и никогда не слышанные ритмы, ассоциации и формы, а через них и новые мысли, переживания, ощущения.

Никто не умел делать доклады так, как он. Вполне могло быть — Хаусман подтверждает это письмами, — что «Прасоната» Швиттерса была выстроена на раннем звуковом стихотворении Хаусмана — “Rfmsbwe”¹⁸³. Но то, что сделал из этого Швиттерс и как он его читал, было совсем не похоже на предшественника. У Хаусмана постоянно чувствовалась угрожающая темная агрессия против мира. Когда он читал свои чрезвычайно интересные фонетические стихи, это походило на искаженные яростью формулы заклинания, на залитые потом страха крики терзаемых в преисподней демонов.

У Швиттерса всё было свободно: ум, которым правила природа, никаких затаенных обид, никаких подавленных импульсов. Всё шло напрямую из глубины вверх, беспрепятственно и в готовом виде, словно Афина из головы Зевса — в доспехах, доселе невиданных.

При этом всё, что он говорил, было совершенно по-ганноверски, на диалекте, не пригодном ни для поэзии, ни для высказывания. Но всё было настолько ново, что к концу слушатель уже готов был принять ганноверский диалект

как всемирный язык. Люди над ним смеялись. Они и должны были смеяться, но следовало бы знать, почему.

IV.
ДАДА
В ГАННОВЕРЕ

В присутствии Куртхена не могло быть ни одного скучного мгновения. Что бы он ни делал, он делал это со смертельной серьезностью, даже если мы видели в этом только шутку. Эта поразительная амбивалентность заключала в себе невероятную энергию. Надо признаться, в половине случаев эта энергия разряжалась во взрывы смеха. Но то был всегда особый, умный смех, который будил и стимулировал людей.

ПОЭТ ШВИТТЕРС

В этой связи я вспоминаю первое публичное чтение «Прасонаты»¹⁸⁴ у госпожи Кипенхойер в Потсдаме, около 1925 г. Были приглашены «лучшие люди», а в Потсдаме это означало высшее военное руководство старой Пруссии, огромное количество генералов на пенсии и других «высокопоставленных лиц». Швиттерс стоял на подиуме прямо, во весь свой двухметровый рост, и начал «Прасонату» с шипения, рева и карканья — перед публикой, которая не имела ни малейшего опыта взаимодействия с современным искусством. Поначалу все были изумлены. Но через две минуты шок прошел. В следующие полминуты уважение к приличному дому госпожи Кипенхойер еще как-то сдерживало протест. Но эта сдержанность только накапливала внутреннее напряжение. Я с восторгом увидел, как два генерала впереди меня с силой сжимали губы, чтобы не рассмеяться, как их лица поверх высоких стоячих воротников поначалу побагровели, потом полиловели. И тут произошло то, за что они уже не отвечали: они лопнули от смеха, и вся публика, освобождаясь от накопленного внутри давления, взорвалась оргией хохота. Благородные старые дамы, чопорные генералы кричали от смеха, хватая ртом воздух, и хлопали себя по ляжкам, закашливаясь.

Всё это никак не мешало Куртхену. Он лишь переключил свой тренированный и необыкновенный голос на максимальную громкость, которая перекрыла бурю смеха так, что этот смех стал чуть ли не аккомпанементом к «Прасонате». Вокруг него бушевало море, в поединке с которым Демосфен за две тысячи лет до того пробовал силу своего голоса. С той же быстротой, с какой ураган разразился, он снова утих. Швиттерс без помех дочитал свою «Прасонату» до конца. Результат был фантастический. Те же самые генералы, те же богатые дамы, которые перед этим хохотали до слез, подходили теперь к Швиттерсу, опять же со слезами на глазах, чтобы выразить ему свое восхищение, свою благодарность, чуть ли не заикаясь от восторга. В них приоткрылось то, чего они никак не могли ожидать: огромная радость.

Его юмор и шутки были просто частью свободы, которой он обладал как человек и деятель искусства. И при этом он был настоящим обывателем, скорее скаредным, чем щедрым, владельцем дома, этажи которого он сдавал внаем, ежемесячно собирая арендную плату. Он умел считать. Он ездил только 4-м классом и постоянно таскал с собой две тяжелые папки (одна висела на груди, вторая на спине), полные коллажей (и картон всех размеров для будущих коллажей, которые он намеревался делать, видимо, в дороге). Куда бы он ни шел и где бы ни находился, он продавал коллажи, которые выуживал из этих огромных папок, по 20 марок за штуку. От услуг носильщиков он отказывался.

Он всегда казался мне слетевшим с катушек — из-за его магических манипуляций, которые, однако, всегда оставались продуктивными. Эта постоянная его неутомимость была тревожной, но лишь для других, его самого она никогда не утомляла... так что, в конце концов, люди привыкали и к ней, и к нему, и им всё это уже не казалось подозрительным.

Его подход к рекламе был таким же толковым, как и другие его деловые качества. Когда в начале 20-х годов он приходил во Фриденау ко мне в мастерскую, венчавшую пяти-

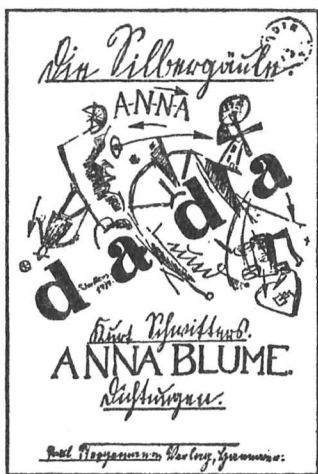
этажный очень мелкобуржуазный дом, где я из-за ночных бдений и подозрительных посетителей был крайне нелюбим, он лепил на красивые витражи лестничной клетки — с изображением святого Георгия, Непомука или какой-нибудь королевы — листовки с рекламой «Анна Блюме» или «Вступайте в дада». Клей, который он использовал (жидкое стекло), с витражей не смывался, что, в соединении со многими другими моими проступками, привело к моему окончательному изгнанию оттуда.

На картинах он указывал не только товарный знак «Мерц», но иногда и свое гражданское имя с адресом (см. илл. 68, 72). Что приносило в его дом не только грубые письма, но иной раз и какие-нибудь нечистоты.

В безудержной прямоте он сходил с ван Дусбургом, с которым они устроили культурную дада-поездку по Голландии. Дус, однажды отведавший дада, взялся за него основательно. Со своей женой — пианисткой Нелли, игравшей модернистскую музыку — и со Швиттерсом — он осуществил неповторимое дада-турне по Голландии, в котором Дусбург ораторствовал, провозглашая дух дада. Эти его декларации иногда прерывались натурально подделанным собачим лаем из зала. Когда публика вознамерилась вышвырнуть лающего рослого господина, он был представлен со сцены как Курт Швиттерс. Его не вышвырнули, и отныне он занимал место на сцене, чтобы помимо лая производить и другие звуки — например, читать более или менее натуралистичные стихотворения — такие, как «Анна Блюме» или великолепная «Революция в Ревоне»¹⁸⁵.

Эта демонстрация, вырывающая публику из ее уютного покоя, не знала промаха, и публика неизменно выступала в качестве соучастника, не подозревая, что всё так и было задумано. Так Дусбург, взявший себе как дадаист имя Бонсет, ввел дадаизм в Голландию.

Всякий, кто знает эту страну в ее фламандской специфике — эти ровные поля мяса на обеденной тарелке, выпиваемое



Издания Курта Швиттерса в его оформлении.

Слева: обложка сб. стихов «Анна Блюме» (1919).

В центре: обложка первого номера ж. «Мерц» (1923) с репортажем о Дада Мерц туре по Голландии.

Справа: афиша «Анти-Дада-Мерц» тура, прошедшего в Праге 6 и 7 сентября 1921 г.

бутылками Oudeklaare и Jongeklaare, несравненно вкусная се-
ледка матье, грубые розыгрыши (однажды, выманив меня
в подштанниках из комнаты отеля, два рослых директора из
компании «Филипс» привели меня на ужин с дамами в мою
честь), женщины легкого поведения, попарно выставленные
в витринах и дразнящие клиентов, все эти Йордансы, Рубен-
сы, Брейгели и т. д., — тот поймет, что в сочных Нидерландах
дада должно было обзавестись родственно-сочной нотой.

Швиттерс так часто разъезжал с докладами и продажа-
ми, что непонятно, когда он успел так много сделать в Ганно-
вере. С Хаусманом он был в Лейпциге и Праге, с Дусбургом
в Голландии, в Швейцарии, во Франции. Повсюду он обезо-
руживал публику, явившуюся на дадаистский праздник убоя
свиней, своей непоколебимой силой убеждения и непосред-
ственностью. Он функционировал с такой находчивостью,
которую я встречал разве что у Арпа, но совсем в другой, бо-
лее мягкой форме.

Так, однажды он решил, что хочет познакомиться с Георгом Гроссом. Но Георг Гросс был очень брюзглив, ненависть в его картинах так и лезла изо всех щелей. Но Швиттерс не ведал преград. Он хотел познакомиться с Гроссом, и Меринг привел его к Гроссу. Швиттерс позвонил в дверь, Гросс открыл. «Добрый день, господин Гросс. Мое имя Швиттерс». — «Я не Гросс», — ответил тот и захлопнул дверь. Ничего не поделаешь! Пошли по лестнице вниз. Внезапно Швиттерс останавливается и говорит: «Один момент». Опять поднимается по лестнице, еще раз звонит в дверь. Гросс, в ярости из-за настойчивого трезвона, снова открывает дверь, но не успевает ничего сказать, как Швиттерс заявляет: «А ведь я никакой не Швиттерс». И снова пошел вниз по лестнице. Финиш. Больше они никогда не встречались.

Несмотря на его непрерывную активность, он всё же точно знал, что делает. За кажущейся безграничной случайностью и непланомерностью его действий, за спонтанностью его решений работала трезвая, дисциплинированная голова.

Каждое слово- и формо-образование было выстроено. Числовые стихи, эссе, эпосы (как его «Прасоната») были прямо-таки классическими и почти математическими по форме. Чуть ли не всеми своими произведениями он доказывал, как сильна классическая форма еще и сегодня; она была в состоянии вместить в себя неподходящие содержания такой резкости, о каких Лессинг или Гёте и не мечтали.

КРИТИК ИСКУССТВА

Он есть примечательный зверь, этот критик, впереди верблюда и позади окна.

КРИТИК ¹⁸⁶

Трамвай 27

Критики — это особый род людей. Критиком надо родиться. С совершенно необыкновенным о-о-овческим чутьем врож-

Fümmis bö wö dää zää Uu, pögiff, kwieen.
 Dedesinn nu rerrrr, li Ee, mpiff tillff toooo? Till, Jüu-Kaa.

(gesungen)

Rinnakeete bee bee nna krr möö? zusu ennae zisu rinnakrmööö;
 Fakete bee bee.
 Rumpff tillff toooo?
 Zäuu ennae zäuu nnakrmööö, zäuu ennae zäuu rinnakrmööö;
 Fakete bee bee,
 Fakete bee zee.

Iümmabö wö dää zää Uu,
 Ju zee tee wee bee
 zee tee wee bee
 zee tee wee bee
 zee tee wee bee
 zee tee wee bee
 zee tee wee bee
 zee tee wee bee Fümms.

schümm:

Fümms bö fümms bö wö fümms bö wö dää?
 Fümms bö fümms bö wö fümms bö wö dää zää Uuum?
 Rinnakeete bee bee nna krr möö?
 Fümms bö
 Fümms böwö
 Fümms bö wö dää??? (gehüsch)

swolter toll:

largo

(gleichmäßig vorzutragen, laut genau ¼, jede folgende Reihe ist um einen folgenden viertel ton tiefer zu sprechen, also muß entsprechend hoch begonnen werden)

Bee bee bee bee bee (leise)

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Zee zee zee zee zee (laut)

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Rinnakeete ... bee ... bee ...

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

inn ze inn ze (K) 7

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA (laut)

Bee bee bee bee bee (K) 7

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Zee zee zee zee zee (laut)

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Rinnakeete ... bee ... bee ...

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Enn ze enn ze (K) 7

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise)

Bee bee bee bee bee (K) 6

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Zee zee zee zee zee (K) 6

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Rinnakeete ... bee ... bee ...

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

inn ze inn ze (K) 6

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Курт Швиттерс. Часть партитуры «Прасонаты». 1924–1925
 (разворот ж. «Мерц». № 24. 1932)

денный критик обнаруживает то, что не имеет никакого значения. Он никогда не видит ошибку критикуемого произведения или его автора, а ощущает только собственную ущербность, которая становится видимой через это произведение. Благодаря врожденному о-о-овческому чутью критик узнает в известной мере свою собственную ошибку через произведение. В этом состоит трагизм всех критиков, они видят ошибку вместо искусства. Видеть искусство означает для критиков подчеркнуть красным ошибки в произведении и написать под чертой оценку. Критики похожи на старших преподавателей, по праву столь любимых. Правда, критику не приходится сдавать экзамен, ведь критиками рождаются. Критик — подарок небес человечеству. Вскормленный старшей преподавательницей, он питается ошибками искусства на благо о-о-овчесководства. Себя пилить — дождь накликал. Время от времени критик выпивает еще и флакончик красных чернил. У каждого критика есть зонтик, в который он в известной

мере вженился. Ибо пилить себя — накликал дождь на благо о-о-о-овчесководства. Но упомянутая старшая преподавательница — это густой сироповидный сок, произведенный из секрети желчного пузыря действительной тайной старшей преподавательницы и желудочного сока отупевших о-о-овец. Вышеупомянутые о-о-овцы не должны сдавать экзамен, как и критик. Критик использует зонтик, чтобы выворачивать его наизнанку. Критикам не нужно сдавать их зонтики, придя на художественную выставку. А вот зонтик должен сдавать экзамен. Только дырявые зонтики допускаются к критике искусства. Чем больше дырок, тем больше дождя, чем больше дождя, тем больше пиления, чем больше пиления, тем больше критики. И, чтобы вернуться к овце: критики — это особый род людей. Критиком надо уродиться. Критики — овческорожденные, овческовскормленные старшей преподавательницей и овческовспоенные произведением искусства. Различие между художником и критиком таково: художник занимается творчеством, критик — овчеством.

ПЬЕСА ПЕЧАЛИ

Драматический эскиз

а. Господин!

б. Да!

а. Вы арестованы.

б. Нет.

а. Господин, вы арестованы.

б. Нет.

а. Господин, я буду стрелять.

б. Нет.

а. Господин, я буду стрелять.

б. Нет.

а. Господин, я буду стрелять.

б. Нет.

а. Я ненавижу вас.

б. Нет.

- а. Я вас распну.
б. Не надо.
а. Я вас отправлю.
б. Не надо.
а. Я убью вас садистски.
б. Не надо.
а. Подумайте о зиме.
б. Никогда.
а. Я вас убью.
б. Как я уже сказал, никогда.
а. Я буду стрелять.
б. Это вы уже однажды говорили.
а. Итак, прошу вас, идемте.
б. Вы не можете меня арестовать.
а. Почему?
б. Вы можете самое большее задержать меня.
а. Значит, я вас задерживаю.
б. Тогда пожалуйста.
б. дает а. задержать себя и увести. Сцена затемняется. Публика чувствует себя осмеянной, горланит и свистит. Хор кричит:
Тупого поэта долой! Сын глупости!

При всём кажущемся насилии над нормой, это было обдуманно, умело и оснащено непостижимой логикой Швиттерса.

Когда в 1923 г. я попросил его дать мне что-нибудь для моего журнала “G”, он прислал мне следующую теорию стихосложения:

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Вовсе не слово является изначальным материалом для поэзии, а буква.

Слово — это:

1. Композиция букв
2. Звучание

3. Обозначение (значение)

4. Носитель идейных ассоциаций.

IV.
ДАДА
в ГАННОВЕРЕ

Искусство не поддается объяснению, оно бесконечно; материал при последовательном формировании должен быть однозначным.

1. Последовательность букв в слове однозначна, для каждого одна и та же. Она не зависит от личной позиции наблюдателя.

2. Звучание однозначно лишь у произносимого слова. У выкрикиваемого оно зависит от способности воображения наблюдателя. Поэтому звучание может быть материалом только для доклада, но не для поэзии.

3. Значение однозначно лишь тогда, когда, например, присутствует обозначаемый предмет. В остальных случаях оно зависит от возможностей воображения наблюдателя.

4. Идейная ассоциация не может быть однозначной, поскольку она всегда зависима от комбинационных способностей наблюдателя. У каждого свои переживания, отличные от другого, и каждый вспоминает и комбинирует по-разному.

4. Классическое стихосложение рассчитывало на сходство людей. Оно рассматривало идейную ассоциацию как однозначную. Оно заблуждалось. Во всяком случае, оно строило свои центры тяжести на идейных ассоциациях: «Горные вершины спят во тьме ночной». Гёте хотел здесь сказать не только то, что над горными вершинами тишина и покой, но читатель должен был этим покоем насладиться так же, как сам поэт, утомленный своими служебными делами, живущий в городском окружении. Насколько мало являются общими такие идейные ассоциации, узнаешь, если, например, это стихотворение прочитал бы житель Люнебургской пустоши (местность с плотностью населения 2 человека на 1 кв. км). Ему бы наверняка куда больше понравилось: «Молнии мечутся, поезд перепиливает небоскреб». По крайней мере, констата-

ция того, что вокруг царит покой, не вызовет у него поэтических чувств, потому что покой для него — норма. А автор рассчитывает на поэтические чувства. А что такое поэтическое чувство? Вся поэзия покоя зависит от способности чувств наблюдателя. Слова здесь не ценятся. За исключением совершенно ничего не значащего ритма звучания мелодии, который обеспечивает рифма «ночной» — «мглой». Единственное конформное соотношение частей классического стихосложения касается лишь идейных ассоциаций, то есть поэтических чувств. Всё классическое стихосложение является нам теперь как дадаистская философия, и оно действует тем безумнее, чем меньше наличествует в нем стремление к дадаизму. Сегодня классическое стихосложение используют разве что куплетисты в варьете.

3. Абстрактная поэзия избавляет — и в этом ее большая заслуга — слово от его ассоциаций и оценивает слово против слова; понятие против понятия, с учетом звучания. Это последовательнее, чем оценка поэтических чувств, но всё еще недостаточно последовательно. К чему стремится абстрактная поэзия, к тому же стремятся, только более последовательно, дадаистские художники, которые действительные предметы на картине оценивают в сравнении друг с другом, наклеивая и приколачивая их рядом друг с другом. Здесь понятия оцениваются гораздо яснее, чем в их переносном значении в словах.

2. Сделать звучание основным инструментом стихотворения — это я тоже не считаю последовательным; потому что звучание однозначно только при произнесенном, а не написанном слове. Только в одном случае звучащее стихосложение последовательно: когда оно возникает одновременно в художественном исполнении, а не написано. Между стихосложением и исполнением есть строгое различие. Для исполнителя текст стихотворения только материал. Исполнителю даже безразлично, является ли его материалом стихотворение или нет. Можно, например, алфавит, который изначально является лишь функциональной формой, исполнить так, что резуль-

тат станет произведением искусства. О художественном исполнении можно писать еще много.

IV.
ДАДА
в ГАННОВЕРЕ

1. Последовательное стихосложение строится из букв. Буквы не содержат в себе никакого понятия. Буквы сами по себе не имеют звучания, они дают лишь возможности для благозвучий, которые оцениваются исполнителем. Последовательное стихотворение оценивает буквы и группы букв друг относительно друга.

*(Курт Швиттерс в журнале "G". № 3. 1924)*¹⁸⁷

Художник, издатель и «СКЛЕЙЩИК»

В качестве поэта он был так же непобиваем, как в качестве художника и организатора. Поскольку Швиттерс был финансово обеспечен за счет преподавания и рекламной деятельности в Ганновере с Гюнтером Вагнером, да еще за счет благосостояния отца (с его домами, сдаваемыми в аренду), а прежде всего умело пользовался пробивной силой убеждения (он писал портреты и продавал их людям, хотели они того или нет, торговал сотнями своих коллажей и был первоклассным коммерсантом, прирожденным хозяином лавки), ему и в самом деле удавались все его нелегкие предприятия. Он публиковал журнал «Мерц», он издавал интереснейшие мерц-папки — Швиттерс, Арп, Лисицкий и т. д., — продавал мерц-книжки, писал для многих журналов и ездил с выступлениями. Хотел бы я иметь все эти папки, журналы, листовки, приглашения и плакаты, которые он, казалось бы, без всяких усилий производил или заказывал в других издательствах: «Аугусте Больте», «Цветок Анна», «i 10», две почтовые открытки в «Дер Штурм», штурмовская иллюстрированная книга, «Анна Блюме», «Кафедральный собор» и семь почтовых открыток у Пауля Штеегемана. — «Мемуары Анны Блюме в свинце» у Вельтли и т. д. Еще в 1918 г., на первом его

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich
liebe dir! — Du deiner dich dir, ich dir, du mir.

— Wir?

Das gehört (beiläufig) nicht hierher.

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist
— bist du? — Die Leute sagen, du wärest, — laß
sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.
Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst
auf die Hände, auf den Händen wanderst du.

Hallo, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt.

Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! — Du
deiner dich dir, ich dir, du mir. — Wir?

Das gehört (beiläufig) in die kalte Glut.

Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage: 1.) Anna Blume hat ein Vogel.

2.) Anna Blume ist rot.

3.) Welche Farbe hat der Vogel?

Blau ist die Farbe deines gelben Haares.

Rot ist das Girren deines grünen Vogels.

Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes
grünes Tier, ich liebe dir! — Du deiner dich dir, ich
dir, du mir, — Wir?

Das gehört (beiläufig) in die Glutenkiste.

Anna Blume! Anna, a-n-n-a, ich träufle deinen
Namen. Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
Weißt du es, Anna, weißt du es schon?

Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du
Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von
vorne: «a-n-n-a».

Rintertalg träufelt streicheln über meinen Rücken.

Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!

1919

фото, которое я увидел в Цюрихе, возникло слово «мерц». Вырезанное из «Коммерцбанка», оно вспыхнуло как новая звезда на незнакомом небосводе... в виде сколоченной гвоздями и наклеенной картины, скрепленной клейстером и перетянутой проволокой. Он перенес товарный знак с наклеенных газетных клочков на свой маленький журнал «Мерц» и, в конце концов, на себя самого: «Курт Швиттерс — изобретатель мерца и i, и он не признает около себя себя никого, кроме мерц-художников или i-художников. С глубочайшим почтением»... (Из «Цветок Анна»).

При этом он не чурался использовать свои старые картины для новых работ: например, рассылая в 1923 г. в качестве видовой открытки картину, которую он написал в 1909 г., будучи учеником профессора Бантцера в дрезденской академии, поэтически преобразовав ее в форму «Я люблю тебе, Анна». Среди прочего он написал: «Здесь были Баумайстер и Мохой»¹⁸⁹. Теперь Блюммер в Ганновере. Мерц-привет Курта Швиттерса...»

Но он обрабатывал не только газетные вырезки и другие объекты, лишённые всякой ценности, он усыновил полиграфию, которую дадаизм перенял у футуризма, и перевел ее в свой собственный типичный мир Швиттерса. С Дусбургом и Кете Штайниц¹⁹⁰ он писал и составлял иллюстрированную книгу «Пугало».

От Хаусмана он перенял технику оптофонетического использования стихотворений или выработал ее сообща с ним.

Материалы для его мерц-папок поставляли из различных миров искусства и антиискусства Арп, Лицицкий и другие. Как и Арп, он чувствовал себя в случайности как в родной стихии, почти можно даже сказать, более раскованно, чем сам Арп, осторожно всё взвешивающий. Арп и в качестве антихудожника всегда сохранял аполлоническое стремление к совершенству. У Швиттерса же Аполлон и Дионис шли рука об руку (а иногда и вверх ногами).

Он рисковал всем и, казалось бы, ничуть не интересовался эстетическим воздействием, эстетическими законами, гармонией и красотой. Он напускался на них с кулаками, рвал их когтями и зубами... что и было необходимо. Случайность сопутствовала ему всюду — на улице, в ресторане, у друзей, в поездках. Мир был полон ею. И именно потому, что он так беспечно всё хватал на лету и наклеивал, оно «звучало». Иногда как Вермеер, иногда как дремучий лес. Случайность всегда была его помощницей, но Швиттерс неизменно оставался мастером, мыслящим планомерно.

Хаусман рассказывает в своем "Courrier dada" об одной короткой поездке с выступлениями в Чехословакию:

«Швиттерс в Лобосице. После выступления на вечере в Праге наступил день отъезда. Поначалу в городок Лобосиц, потому что там протекала Эльба, в которой Швиттерс непременно хотел искупаться, и еще там были руины. Для того чтобы прибыть в Лобосиц в тот же день, нам пришлось — к величайшему несчастью Курта — воспользоваться скорым поездом. Он был переполнен, поэтому Курт и Хельма (его жена) сели в один вагон, а я и Ханна (Хёх) в другой. Когда мы приехали в Лобосиц, был уже вечер. На высокой железнодорожной насыпи было что-то вроде перрона под навесом. Мы спустились оттуда по лестнице, но не увидели никакого города, ничего, кроме хвойного леса, разве что станционное здание в двухстах метрах от перрона. Да и Лобосиц ли это? Швиттерс сказал: „Хаусман, иди с Ханной туда и спроси, далеко ли отсюда город и есть ли там отель, где можно переночевать“. — „Хорошо“.

Когда мы вернулись, у высокой черной железнодорожной насыпи под вечерним небом горел скупой уличный фонарь. Газовый свет бросал на тротуар жалкий желтый свет. В нем стояла застывшая, словно статуя, женщина с простертыми вперед руками, на которых висели рубашки и еще какое-то белье. Она высилась подобно соляному столпу Лотовой жены. А на земле, среди лежащей одежды и ботинок, стоял на коленях мужчина, нагнувшись над раскрытой дамской сумкой, набитой бумагами, словно внутренностями убитого животного.

С тюбиком клея и ножницами он колдовал над куском картона. То были Курт и Хельма Швиттерс. Эта картина никогда не сотрется из моей памяти: эти двое посреди огромного темного Ничто, не занятые Ничем, кроме себя самих.

Подойдя ближе, я спросил:

— Курт, что ты здесь делаешь?

Швиттерс глянул на меня снизу вверх:

— Мне подумалось, что надо быстренько добавить в мою клееную картину 30-Б1 кусочек синей бумаги в левый нижний угол, сейчас я управлюсь.

Таков был Курт Швиттерс».

IV.
ДАДА
В ГАННОВЕРЕ

Колонны ШВИТТЕРСА¹⁹¹

И так он клеил, приколачивал, сочинял стихи, занимался типографскими шрифтами, продавал, печатал, комбинировал, коллажировал, декламировал, насвистывал, лаял и любил, рыча, невзирая на персоны, на публику, на технику, на традиционное искусство и на себя самого. Он делал всё, и всё делал одновременно.

Его ведущей идеей было не столько полное собрание художественных произведений в духе Балля или, например, Кандинского — как совокупность всех искусств — сколько непрерывное стирание границ и интегрирование искусств между собой, и даже интегрирование машин в искусство — в качестве абстракции человеческого разума, — равно как и китча, ножек от стула, пения или шелеста.

На самом деле он сам и был полным синтезом искусств: Курт Швиттерс. Во всяком случае, было произведение, в котором он пытался интегрировать все свои стремления, это была его излюбленная «Швиттерс-колонна». При всем его коммерческом и пропагандистском умении — это было для него святое. Колонна, его главное произведение, была чистейшим, не подлежащим продаже творением. Не была она также ни транспортабельной, ни поддающейся определению даже в ее оформленном виде. Встроенная в комнату (и комнаты) его квартиры, эта колонна постоянно находилась в состоянии изменения, и новый слой накладывался на предыдущий, включая его в себя и делая невидимым (см. илл. 73, 74).

В конце коридора на втором этаже дома, который Швиттерс унаследовал, одна дверь вела в не очень простор-

ное помещение. В центре этого помещения и стояла гипсовая скульптура. Она занимала к тому времени (ок. 1925 г.) приблизительно четверть комнаты и доставала почти до потолка. Она была похожа — если хоть какое-то произведение, сделанное Швиттерсом, могло быть похоже на какую-либо другую вещь — на ранние скульптуры Домела или Вантонгерло. Но здесь была не просто скульптура, это был живой, день ото дня меняющийся документ Швиттерса и его друзей. Он объяснял мне, и я сам видел, что вся скульптура была набором углублений. Структура вогнутых и выпуклых форм, которые дырявили и раздували скульптуру.

Каждая из этих специальных форм имела свой смысл. Там был грот Мондриана, грот Арпа, Габо, Дусбурга, Лисицкого, Малевича, Миса ван дер Роэ, Рихтера. Грот его сына, его жены. Каждая полость содержала очень личные детали каждого из этих людей. Он остригал прядь моих волос и помещал ее в мой грот. Толстый карандаш, похищенный с рисовального стола Миса ван дер Роэ, находился в его гроте. От кого-то обрывок шнура, сигаретный окурочок, остриженный ноготь, кусочек галстука (Дусбурга), сломанное перо. Но также весьма примечательные и более чем примечательные вещи — как, например, части зубного моста с несколькими зубами на нем и даже флакончик мочи с именем по жертвователя. Всё это было расставлено по отдельным полостям, зарезервированным за индивидами. Некоторые из нас имели по несколько пещер, по прихоти Швиттерса... и колонна росла.

Когда три года спустя я снова пришел к нему, колонна имела совсем другой вид. Все маленькие пещерки и ниши, прежде «населенные», теперь уже не были видны. «Они теперь все глубоко внутри», — объяснил Швиттерс. Они действительно были скрыты чудовищно разросшейся колонной, покрылись другими скульптурными наростами, новыми людьми, новыми формами, красками и деталями. Рост, не прекращавшийся никогда. И если прежде колонна выгля-

дела более или менее конструктивистской, то теперь она стала более искривлена.

IV.
ДАДА
В ГАННОВЕРЕ

Насильственно разрастаясь, колонна, так сказать, разорвала комнату по швам. Поскольку Швиттерс больше ничего не мог добавить в ширину, если хотел иметь возможность обходить колонну кругом, то приходилось наращивать ее вверх. А там был потолок! Поэтому Швиттерс нашел легкое решение. Как хозяин дома, он отказал арендаторам сверху, проломил потолок и продолжал наращивать колонну на верхнем этаже. Законченной я ее не видел. Фактически она никогда и не была закончена. Я покинул Германию еще до Гитлера и слышал о Швиттерсе лишь то, что он переехал в Норвегию, как раз на один шаг опередив нацистов, которые отдали в Ганновере приказ о его аресте. В Норвегии он, правда, начал новую колонну, а потом, уехав и оттуда, начал третью в Англии, но он не простил нацистам то, что они разрушили труд его жизни (он был уничтожен бомбежкой), произведение, с которым он идентифицировал себя более, чем с чем-либо другим, которое в истинном смысле слова телесно и духовно росло с ним вровень через все этапы его жизни.

Сегодня торговцы антиквариатом, директора музеев и критики наловчились рассуждать красноречиво и могут объяснить высокую ценность произведений, которые они не так давно (например, на выставке 1942 г. в Нью-Йорке и в других местах) профессионально презирали. Сегодня, когда Швиттерс похоронен в Англии и прославлен, а его сын богат, каждый знает, что он был выдающимся творцом, а то, каким он был мужественным парнем, который жил так же, как думал, будучи не оппортунистом, а человеком дела, показывает его письмо, написанное Тристану Тцара в 1936 г. из Ганновера, из нацистской Германии, в которой он попал под подозрение в сумасшествии; в этом письме он уведомляет Тцара о «загадочной посылке». Эта посылка, как говорил мне Тцара, состояла из альбома с фотографиями, под надре-

Basel

Fringelistrasse 16

Vortragsabend

KURT SCHWITTERS

am 1. Dezember, abends 8.30^h

Programm:

1. Anna Blume
2. Gedichte: Gewittergespräch
Puppe
Knie
Seenot
Rote Nelke
Klippe
3. Charme (nicht Schirm)
- 6a Pause)
4. Schacko (Chaco)
5. Frischen Fischen
6. Mein näüss Hut
- 6a Schluss
7. Nach Schluss kann auf
Verlangen die Sonate
in Urlauten ganz oder
teilweise gesprochen
werden.

Wir würden uns freuen, Sie erwarten zu dürfen.

Eintritt Fr. 2.50

u.A.w.g.

Приглашение
на вечер Швиттерса
1 декабря 1935 г. в дом
Мюллер-Видманн
в Базеле

занной и затем снова приклеенной обложкой которого были спрятаны микрофильмы. Эти микрофильмы из гитлеровской Германии показывали гитлеровские плакаты, обрывки которых свисали со стен ганноверских домов; продовольственные карточки с минимальным набором еды и многое тому подобное. Этот нелегальный документ позднее был опубликован Тцара во французском журнале «Рёгар».

Если бы Швиттерса поймали, он наверняка попал бы в концентрационный лагерь и погиб бы там. Значит, он буквально рисковал жизнью... Но несмотря на риск, он не забыл упомянуть в письме к Тцара о гонораре за публикацию!

Ему пришлось бежать из Германии. Разлученный со своей дада-колонной в Ганновере, исключенный из Германии как «большевик от культуры», он нашел, в конце концов, убежище в Англии, куда бежал из Норвегии перед приходом нацистов.

Возникали всё новые и новые коллажи. Он был всё тем же прежним Швиттерсом, но когда я писал ему в Англию

и подписывался «твой старый Ханс Рихтер», он подчеркивал, что он не старый, а молодой Швиттерс.

IV.
ДАДА
В ГАННОВЕРЕ

В Уэстморленде он нашел у одного фермера, Пирса, сарай, в котором мог работать бесплатно... Так он, уже больной, начал третью Швиттерс-колонну. Но здоровье его было подорвано. Его подруга Эдит Томас поддерживала материально и физически. Его написанные на комичном английском письма подчеркивали, что он никогда больше не будет говорить или писать по-немецки. Но для этого ему больше и не представилось случая, и он умер, несмотря на самоотверженную заботу о нем, в 1948 г., ровно в 60 лет. Крестьянин Пирс сохранил сарай, служивший немецкому эмигранту последней мастерской, нетронутым: в качестве музея. Тем самым он удостоверил ценность этого человека и серьезность его искусства намного раньше, выразительней и бескорыстней столь многих критиков, директоров музеев или спекулянтов антиквариатом.

V.

ДАДА В КЁЛЬНЕ

МАКС ЭРНСТ И ЙОХАННЕС БААРГЕЛЬД

Сколь неповторим Швиттерс для Ганновера (где и сегодня показывают сад Гинденбурга, однако памятник Швиттерсу всё еще не поставлен, нет ни улицы Швиттерсштрассе, ни площади Швиттерсплац, ни мемориальной доски...), столь же неповторим был Макс Эрнст для Кёльна. Приблизительно в то же время, в 1918 г. в Цюрихе, когда Тцара показал мне первые фотографии Швиттерса, я увидел у него и первое фото картины (или то был коллаж?) Макса Эрнста. Эрнста я тоже тогда не знал.

Если у Швиттерса интуитивное, без сомнения, преобладало, то у Макса Эрнста интуиция и высокоразвитый интеллект находились в равновесии. В этом он принципиально отличался от Швиттерса, который хотя и был весьма интеллигентным, но интеллектуалом никак не был. Образование Макса Эрнста, его философские познания были обусловлены его острым умом, который никогда не медлил с результатами. Где Швиттерс чувствовал, там Эрнст думал, где Швиттерс был весьма необразован, там Эрнст располагал блестящими гуманитарными познаниями.

Сам он рассказывал историю своей жизни следующим образом: «2 апреля 1891 г., в 9 часов 45 минут Макс Эрнст

имел первый контакт с осязаемым миром, вылупившись из яйца, которое его мать отложила в гнездо орла и которое птица высидывала там семь лет. Это произошло в Брюле, в шести милях южнее Кёльна. Здесь Макс подрастал и стал хорошеньким ребенком. В его юности было несколько драматических эпизодов, однако в общем и целом ее нельзя назвать несчастливой.

Кёльн был раньше римской колонией, Colonia Claudia Agrippinensis, а позднее самым значительным культурным центром Средневековья. Здесь всё еще витает дух великолепного мага Корнелиуса Агриппы, рожденного в этом месте, и Альберта Великого (Магнуса), который жил и умер в этом городе. Останки трех других волхвов с Востока — Каспара, Мельхиора и Балтазара — покоятся в Кёльнском Соборе. Ежегодно 6 января верующим показывают их золотую, украшенную драгоценностями раку. 11 000 девственниц предпочли пожертвовать жизнью в Кёльне, но не лишиться невинности. Их хрупкие мощи украшают стены монастырской церкви в Брюле, где они, возможно, в чём-то повлияли на Макса, ибо в этой церкви он, должно быть, провел немало часов своей юности.

Кёльн расположен как раз на границе винодельческого района. К северу от Кёльна раскинулась земля пива, к югу — вина. Неужто мы есть то, что мы пьем? Если это так, то в какой-то мере имеет значение, что Макс всегда отдавал предпочтение вину. Когда ему было 2 года, он тайком опорожнил несколько бокалов с остатками вина, после чего взял за руку своего отца, показал ему на деревья в саду и сказал: „Смотри, пап, они вертятся!“. Позднее, когда он размышлял над Тридцатилетней войной, у него сложилось впечатление, что то была война любителей пива против любителей вина. Возможно, он был прав.

Кёльн с его географическим, политическим и климатическим положением словно нарочно создан для того, чтобы волновать чуткую детскую душу. Здесь скрещиваются са-

мые значительные европейские культурные течения: ранние средиземноморские влияния, западный рационализм, восточная склонность к оккультизму, северная мифология, прусский категорический императив, идеалы Французской революции и еще многое другое. Все эти противоречивые тенденции можно увидеть в ходе бурной драмы, разыгрывающейся в произведениях Макса Эрнста. Не разовьются ли однажды из этой драмы элементы новой мифологии?

Первый контакт маленького Макса с живописью произошел в 1894 г., когда он наблюдал за своим отцом, пишущим акварель под названием „Одиночество“¹⁹². На картине был изображен монах, сидящий в буковой роще и читающий книгу. В этом „Одиночестве“ и в манере его исполнения была пугающая тишина. Каждый из тысяч буковых листиков был тщательно выписан, каждый имел свою индивидуальную жизнь. Монах был настолько поглощен содержанием своей книги, что, казалось, жил вне мира. Само звучание слова „монах“ своей магической силой заставило детскую душу содрогнуться (то же самое с ним творилось, когда он слышал слова „Петер-растреп“ или „гном Румпельштильцхен“). Макс никогда не забыть тот восторг и содрогание, пережитые им, когда несколько дней спустя отец взял его с собой в лес. Эхо этих чувств можно обнаружить в некоторых картинах Макса Эрнста из „Леса“ и „Джунглей“ (1925–1942 гг.)

(1896 г.) Маленький Макс сделал серию рисунков — отца, матери, сестры Марии, которая была на год старше, себя самого, двух младших сестер — Эмми и Луизы, — друга по имени Фриц и стрелочника, дежурного по железнодорожному поезду. Все стояли, кроме Луизы, которой было всего полгода, и она была еще маловата стоять. На заднем плане — сильно дымящий паровоз. Если кто-нибудь спрашивал Макса, кем он хочет стать, он неизменно отвечал: „Стрелочником“. То ли он был обуян тягой к дальним странствиям — под впечатлением проходящих мимо поездов и таинства телеграфных проводов, которые колыхались, если смотреть на

них из мчащегося поезда, и стояли тихо, если не двигаться с места. Чтобы разгадать это таинство телеграфных проводов и избежать строгости отца, пятилетний Макс бежал из родительского дома. Голубоглазый, светлокудрый, в красноватой ночной рубашке, с хлыстом в левой руке, он бродил по улицам и смешался с процессией паломников. В восхищении прелестным ребенком и с верой в ангельский дух, а то и в явление самого Христа-младенца, из процессии слышались детские голоса: „Смотрите, Христос-младенец!“ Но через пару сотен метров „Христос-младенец“ выскользнул из процессии, направил стопы в сторону вокзала и, наконец, совершил чудесную, крайне впечатляющую прогулку вдоль железнодорожной насыпи и телеграфных столбов.

Когда полицейский вернул его домой, Макс, во избежание отцовского гнева, храбро утверждал: он ходил путем Христа-младенца. Это, в свою очередь, вдохновило отца взять своего сына в качестве модели для изображения младенца Иисуса. Он писал его, голубоглазого и златокудрого, одетого в красноватую ночную рубашку и с крестом — вместо хлыста — в левой руке, осеняющей мир благословением.

Маленький Макс, которому эта картина сильно польстила, не мог избавиться от представления, что художник выступает в роли Бога-отца, и очень может быть, что картина „Souvenir de Dieu”¹⁹³ (1923 г.) хранит еще одно воспоминание о том событии.

(1897 г.) Первый контакт с небытием случился, когда сестра Мария на прощанье поцеловала его и других сестер и братьев, и через несколько часов после этого скончалась. С того дня чувство Ничто и разрушительных сил было преобладающим в его душе, его позиции и позднее в его произведениях.

(1897 г.) Первый контакт с галлюцинациями. Корь! Страх перед разрушительными силами и смертью! Видение в горячечном бреду, вызванное панелью из имитации красного дерева напротив его кровати. Текстура древесины всё

больше и больше принимала вид глаза, носа, птичьей головы, „грозного соловья“, вертящейся юлы и т. д. Наверняка маленький Макс находил удовольствие в мучениях, причиняемых этим видением. И позднее он добровольно вызывал у себя похожие галлюцинации, часто глядя на деревянные панели, облака, обои, неокрашенные стены, чтобы разыгралась сила его воображения. Если кто-то его спрашивал: „Какое у тебя любимое занятие?“, он всегда отвечал: „Смотреть!“ Сходные искушения привели Макса Эрнста позднее к тому, что он проникал в эти представления всё глубже и открывая с их помощью технические возможности для рисунка и живописи, связанные с процессами наития и откровения (фроттаж, коллаж, декалькомания и т. д.). Возможно, во взаимосвязи с видениями горячечного бреда 1897 г. стоит картина 1924 г.: „Двое детей, которым грозит соловей“.

(1898 г.) Второй контакт с живописью. Он увидел, как его отец пишет картину с натуры в саду и затем заканчивает ее в мастерской. Отец не показал на картине одну ветку, поскольку она нарушала его композицию. Затем он спилил ту ветку и в саду, чтобы больше не было различия между его картиной и натурой. Ребенок почувствовал, как в его сердце зарождается протест против такого примитивного реализма, и решил посвятить себя справедливому восприятию отношений между субъективным и объективным миром.

(1906 г.) Первый контакт с оккультными, магическими и колдовскими силами. Один из его лучших друзей, очень умный и привязчивый какаду, умер в ночь на 5-е января. Утром Макс сильно испугался, обнаружив мертвую птицу, и в то же самое мгновение отец объявил ему о рождении сестры Лони. Потрясение мальчика было настолько велико, что он упал в обморок. В своей фантазии он связал два этих события и возложил на дитя вину за присвоение жизни птицы. Последовала череда душевных кризисов и депрессий. В его душе внедрилось опасное смешение птичьего и человеческого существ, что позднее нашло выражение в его ри-

сунках и картинах. Это представление не покидало его, пока в 1927 г. он не соорудил „Памятник птице“, а впоследствии Макс даже идентифицировал себя с „Лоплопом, полководцем птиц«. Этот фантом оставался неотделим от другого, названного „Perturbation ma soeur, la femme 100 têtes”¹⁹⁴.

(1906–1914 гг.) Вылазки в мир чудес, химер, фантомов, поэтов, чудовищ, философов, птиц, женщин, безумия, волшебства, деревьев, эротики, камней, насекомых, гор, ядов, математики и т. д. Книга, которую он в это время писал, никогда не была опубликована. Его отец нашел и сжег ее. Она называлась „Разрозненные листы дневника“.

(1914 г.) Макс Эрнст умер 1 августа 1914 г. К жизни он вернулся 11 ноября 1918 г. молодым человеком, который хотел стать магом и отыскать мифы своего времени. Иногда он расспрашивал орла, который хранил яйцо его родового существования. Советы птицы можно обнаружить в его произведениях».

Так Макс Эрнст рассказывал о себе самом.

Орлолицый Макс Эрнст (см. илл. 76), для которого в гимназии не было никаких тайн и которому гимназия не могла бы их открыть, проложил для дада новые пути, которые вели в таинственные, жутковатые дали. Его необычайно острый ум, соответствующий отточенности линии в его работах, находил выражение в необыкновенных, эзотерических коллажах (см. илл. 78, 80). Новизна этих коллажей состояла не в технике. По технике ему не уступали Хаусман и Хартфилд. Новизна крылась в литературно-интеллектуальном компоненте. Речь шла не только о картине, но и о рассказе поистине тревожного содержания. Во внешнем облике того универсума, который создавал Эрнст, и за ним, всегда являлось нечто грозное.

«Я хорошо помню тот момент, когда Тцара, Арагон, Супо и я впервые увидели коллажи Макса Эрнста, — пишет Андре Бретон. — Мы все как раз были в доме Пикабиа, когда они прибыли из Кёльна (1921 г.). Они взволновали нас

особым образом, такого мы еще не испытывали. Внешний объект был вытеснен из привычной ему обстановки. Его отдельные части высвобождались из предметной связи так, что могли войти в совершенно новые отношения с другими элементами».

v.
Дада
в Кёльне

Части машин становились людьми, люди становились предметами, которые двигались, парили или замирали в механическом пространстве.

Из этих комбинаций состояли как его коллажи, так и картины (см. илл. 77). Они производили мир монстров, превращающийся под его руками в магический, оживленный новыми техническими средствами живописи.

Так он развил свой метод фроттажа (натирая), разглядывая деревянные полы собственной комнаты. Зачарованный причудливым узором древесины, он клал поверх нее лист бумаги и натирал (фроттировал) карандашом природный узор. Так возникал отпечаток, который призывал к новым изобретениям. Из него рождались те бесчисленные лесные и древесные структуры, которые то и дело появляются в ландшафтах, деревьях, людях и животных Макса Эрнста.

Эти свои фроттажные и коллажные заклинания он продолжает творить и поныне. В один прекрасный день, когда, по его словам, он лежал с воспалением легких в больнице, кто-то из друзей принес ему кучу старых журналов и книг 80-х годов прошлого столетия с сотнями тех викториански-чопорных гравюр на дереве, какие украшали книги и дамские журналы той эпохи. Он вырезал эти гравюры, заново составил их в собственной жутковатой манере, и из засахаренных невинностей возникли миры демоники и жути, которые он впоследствии объединил в пяти томах своего *“La Semaine de Bontée”*¹⁹⁵ — одного из самых богатых фантазией произведения.

Кёльнский тон прозвучал в дада-концерте бесчисленных журналов и манифестов, докучавших в то время гражданам, полиции и государственным учреждениям Германии,

словно мухи-поденки. Он прозвучал сперва в журнале прокоммунистической направленности, который вышел сразу после войны и назывался очень удачно — «Вентилятор». Он призван был нагнать струю свежего воздуха в затхлую политическую атмосферу немецкой жизни. «Вентилятор» был основан Йоханнесом Теодором Бааргельдом, молодым художником, с которым Эрнст познакомился в Кёльне. Журнал нападал на государство и церковь, на авторитеты, а также на искусство — и стал чрезвычайно популярным. Он чем-то походил на берлинские журналы того времени, но неохотно следовал их примеру, поскольку как Бааргельд, так и Эрнст совсем не были согласны с берлинскими дадаистами, желавшими использовать движение в целях политической пропаганды. Искусство и политика должны развиваться параллельно, не подавляя и не опекая друг друга. При этом, правда, следует принимать во внимание, что Кёльн находился вдали от стрельбы в Шарлоттенбурге или у Берлинского замка, не знал убийств на Ландверканале, ничего не ведал об убийстве Карла Либкнехта и Розы Люксембург¹⁹⁶, в то время как у берлинцев всё это было уже на пороге собственного дома, если еще не в гостиной. Тем не менее, политическая программа «Вентилятора», способ критики и высмеивания настолько соответствовали потребностям времени, что тираж за короткое время достиг 20 000... пока британские оккупационные органы¹⁹⁷ не обратили внимание на его антигосударственный характер и не запретили журнал.

Макс Эрнст хотя и сотрудничал с этим журналом, издаваемым его другом Бааргельдом (см. илл. 75), но ему не по вкусу было столь тесное слияние антиискусства и политики. Питая отвращение к тяжбе за властные посты, к преступности и лицемерию политиков — ко всему тому, что сопровождало бесславное начало первой немецкой республики, — Эрнст решил играть свою мелодию на другом инструменте, а не на «Вентиляторе». Его музыка выдувалась на «Шаммаде». Как я себе представляю, это слово означает слияние

свирели Schalmei (сладкой серьезности звуков), шарады (серьезной игры-загадки) и шамана (опасного серьезного заклинателя)¹⁹⁸. Финансирование взял на себя отец Бааргельда, для «Вентилятора» которого Эрнст сочинял и рисовал. Бааргельд-отец, богатый банкир¹⁹⁹ (так мне говорил Арп, который к тому времени как раз бывал в Кёльне и вместе с Эрнстом дул в вышеупомянутую «Шаммаде»), очень тревожился за своего сына, который, как говорили, слишком уж симпатизировал коммунизму. Арп и Макс Эрнст просвещали молодого Бааргельда в том, что дада пойдет намного дальше коммунизма и сможет освободить мир за счет новой внутренней свободы с могучим внешним выражением — как художественным, так и провокационным: каждый есть личность благодаря дада! Когда старый Бааргельд узнал, что его сын хочет поменять свои коммунистические интересы на участие в дада (см. илл. 79), он был так счастлив, что заключил Арпа и Эрнста в духовные и финансовые объятия, при этом дал достаточно денег и для основания и финансирования того «Шаммаде». Вскоре в «Шаммаде» появились такие авторы, как французские поэты Бретон, Элюар, Арагон и т. д., которые публиковались еще в цюрихском «Дада» 1918/19 гг. Это может указывать на давний контакт, который Кёльн, находясь на полпути между Парижем и Берлином, имел с заразительным в то время парижским движением дада. А вот отношения между Берлином и Парижем, напротив, оставались всегда скудными. Духовный облик Эрнста был таков, что, если бы Парижа не существовало, его следовало бы для него выстроить. В 1921 г. он переселился в Париж.

Кёльнское движение дада попало, тем не менее, в сильную грозу. «Первое мероприятие дада» 20 апреля 1920 г. с Арпом, Бааргельдом и Эрнстом хотя и было объявлено, но не смогло состояться, поскольку полицию предостерегли против дадаистов, которые, дескать, еще хуже коммунистов. Службы безопасности не замедлили закрыть мероприятие. Основание для этого нашлось под рукой: доступ к выставке

вел через туалет пивного подвальчика. Ни о чём не подозревающие любители пива, привлеченные шумом позади писсуаров, неожиданно оказались на выставке дада. Эта дада-ярмарка была битком набита всякими сомнительными объектами, коллажами и фотомонтажами. Вслух читались стихи, из которых слушатель мог нафантазировать себе самые дикие ассоциации. Неожиданный шок, полученный посетителями пивной, вызвал такую тревогу, что дали знать полиции, и она закрыла ярмарку, приняв ее за затею гомосексуалистов. Однако при ближайшем рассмотрении оказалось, что единственный спорный в моральном отношении объект принадлежал небезызвестному Альбрехту Дюреру²⁰⁰... после чего ярмарку снова разрешили открыть.

Очень возможно, что духовный и потусторонний мир Макса Эрнста оплодотворил монструозность и болезненные отклонения от нормы позднего дада. Просто неотразимо действовал Макс Эрнст на женщин-художниц: на Леонору Фини, Леонору Каррингтон, Доротею Таннинг, Мерет Оппенгейм²⁰¹ и т. д. Все они шли на поводу у Макса Эрнста и показали, насколько близко явления прамира и подспудного мира, вызванные к жизни чародейством Эрнста, стоят к фаустовским «матерям», как они побуждают женщину к подобным толкованиям. Они показали, однако, и то, сколько опустошающе-женского содержит в себе искусство Макса Эрнста.

Его жуткие видения происходят из немецкого искусства Средневековья и романтизма. Они захватывают пугающей конкретикой и достигают глубины Шонгауэра и Дюрера, полны чувственного, часто сентиментального романтизма Каспара Давида Фридриха²⁰², доходящей до китча аллегории Бёклина²⁰³ и Клингера²⁰⁴, восхищавшей Макса Эрнста. Эти фрагменты традиции завиваются в искусство Макса Эрнста в призрачные образования. Сатанинский фон и подоплека немецкой сокровенной сущности подвергается вивисекции. Уютное спаривается с отвратительным и стано-

вится злом... но тем самым высвобождается также из всякой традиционной сферы искусства, становится обвинением или пророчеством.

v.
Дада
в КЕЛЬНЕ

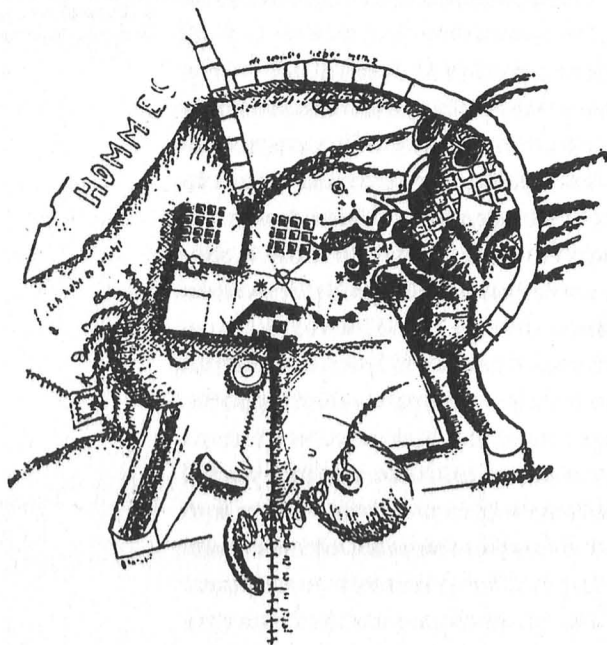
Мысль, которая постоянно двигала К. Г. Юнгом²⁰⁵ — что мы вытеснили сатану из мира наших переживаний и тем самым подвергли себя его воздействию в области подсознательного. Именно его Эрнст и пишет на стене. Вместо рогов, копыт и хвоста сатана наделяется в бесчисленных комбинациях реальным современным бесстыдством и зловещими чертами. Но предшественников Макса Эрнста можно найти и у древних китайцев, и у греков. Ибо хотя он заново открыл технику фроттажа, в древней Греции и Китае она была уже известна. В китайских пещерах и на надгробиях, в классической Греции на камне высцарапывались сцены с богами, деяниями героев, события войн. Если в эти рисунки втереть краску и протереть их через рисовую бумагу или пергамент, можно было получить негативный оттиск этих сцен. Макс Эрнст тщательно проработал метод и усовершенствовал способ оттиска и печати, которые следует считать его производственным секретом.

Кажется также, что Бааргельд и Эрнст сообща работали над одной и той же картиной. Метод был сам по себе не нов, он был известен еще в Средневековье и снова вошел в моду у кубистов. Когда Арп увидел результаты и полюбился ими, его тоже вовлекли в коллективную работу. Так возникла серия коллажей, названных «фатагага» (см. илл. 81), как сокращение столь же содержательного пояснения «Производство Гарантированных Газометрических Картин». Эрнст иллюстрировал также книгу стихов Арпа „Weisst du schwarz du“ клееными картинками и создал большое число литографий для стихов Арпа “Fiat Modes”²⁰⁶.

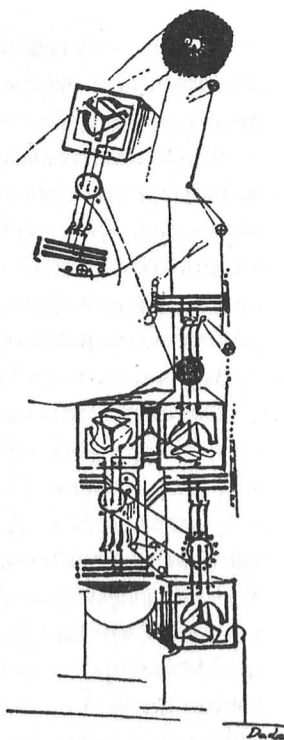
В то время как Арп — сколько я его помню, то есть с 1916 г. — всегда был практически неизменен в своем творчестве, Макс Эрнст переходил из одного периода в другой, и каждый из этих периодов мог резко отличаться от преды-

elise lasker-schüler legte am 12. febr. 1920 däubler folgenden grabstei
in die nabelhöhle: vous qui passez priez pour cette dame qui en potant
par le oul rendit l'âme. der nabelmund däublers antwortete: ein reh? —
dein weh! — du hand,

der glumpse Rottknecht.



Йоханнес Бааргельд. Рисунок из ж. «Ди Шаммаде».
1920. Кёльн



Макс Эрнст. Рисунок. Титульный
лист ж. «Ди Шаммаде». 1920. Кёльн

душего. Объединяет их лишь та опасно-романтическая атмосфера, то темное содержание, которое недвусмысленно привязано к немецкой романтике. Арп всегда чувствовал себя в мире форм как рыба в воде, для него важно было дать вещам раствориться в природе. А для Эрнста главным было внутреннее видение, мечта, кошмар, — чтобы осветить темные углы подсознания, где сатана входит в свое право, куда он призывается и доказывает свое существование без всяких моральных акцентов. Это можно увидеть не только в картинах, коллажах, фроттажах, линогравюрах, рисунках, но и в зловеще четких формообразованиях, которые Эрнст — поначалу в Южной Франции, потом в Седоне и Аризоне —

закреплял в цементе, или в его гипнотизирующих «шахматных фигурах», чьи головы в виде темных солнц и треугольные тела принадлежат преисподней.

v.
ДАДА
в КЁЛЬНЕ

«Никто не умел лучше Макса Эрнста выворачивать карманы предметам... — подчеркивает Тцара в каталоге выставки Эрнста в 1951 г. в Брюле. — Макс Эрнст извращает облик предметов и атакует их подлинную суть. Он редуцирует могучие страсти в их привычном и социальном аспекте до голых схем. С иронией привлекается механическая техника как признак озверения явлений. Так Макс Эрнст напоминает человеку о его роли промежуточного звена в цепи исторического детерминизма и о бессилии, которым отмечено каждое его желание избежать этой роли — по крайней мере, как единственной — за счет силы идеи.

Человеческое в произведениях Макса Эрнста есть поначалу игра с раздражениями, вызванными переживаниями какого-либо рода, а затем — открытие нового вида юмора. Этот юмор возникает как результат противопоставления и сравнения противоположных миров, чьи притязания на универсальную исключительность каждого отрицаются. Юмор возвышается над обоими мирами с целью сделать взаимодействие двух сфер полезным развитию человека.

В ледяном молчании немилосердной демонстрации внутреннего, в пограничном состоянии между сном и бодрствованием Макс Эрнст развернул свою поэтическую деятельность, которая с точки зрения сознания может быть определена как дурман или как непрерывный контакт между миром образов и восприимчивой личностью, которая должна ими заполниться».

Первая выставка Макса Эрнста состоялась в Париже, куда он приехал из Кёльна, 2 мая 1921 г. (в галерее «Сан парей»²⁰⁷). В городе, который он затем выбрал своим домом. Бретон писал вступление, которое я упомяну подробнее в главе «Дада Парижа». Париж так и не отпустил его больше. Правда, из оккупированной нацистами Франции ему удалось бежать в Аме-

рику, но там он не смог по-настоящему обосноваться. Его обостренный ум соскальзывал с американской прямоты. В его фантазии усматривали только болезненную сторону, а этого там не хотели. Он уединился в Аризоне, где в ландшафте еще неопровержимо присутствовало что-то индейское. Там возникали сказочные солнечные картины и лунные ландшафты, частично в формате жилетного кармана (как «Микробы»). Он окружал свой дом призрачными, злыми скульптурами... пока, наконец, не смог вернуться во Францию. Он был подобающе принят как новообретенный сын. Только тогда Нью-Йорк вспомнил о нем и почтил его (или себя) большой выставкой в Музее современного искусства²⁰⁸.

Труды Макса Эрнста до 1923 г. по праву, с убеждением и настойчивостью считались дадаистскими. С 1924 г., благодаря одной лишь словесной магии Бретона, они были превращены в сюрреалистические, ни в чём при этом не изменившись. Ибо даже если труды этого времени перевернуть вверх ногами и исследовать, нельзя было бы усмотреть в них никаких изменений ни до, ни после 1924 г. Этим примечательным явлением мне случилось заниматься позднее еще раз в связи с возникновением сюрреализма.

В случае Эрнста получилось так, что дада-тирады об антиискусстве хоть и высказывались всерьез, но практически были неосуществимы, потому что художественная продукция, даже если она называется антихудожественной, «властью природы» оборачивается искусством. Поскольку выражение Тцара «Разрушение искусства средствами искусства» показывает, вообще-то, лишь «разрушение искусства ради возведения нового». Именно это и происходило. Это касается не только таких художников как Швиттерс, Эрнст, Эггелинг, Арп, Янко и я, но и самого радикального представителя антиискусства — Пикабиа. Его произведения антиискусства еще и сегодня имеют столько материала для художественной медитации, что могут послужить вдохновением для следующего поколения художников, да и служат уже сегодня.

Дада освободило дух, мобилизовало чувства и поэтому на всех углах и во всех концах предъявляло собственные произведения искусства, даже тогда, когда их не удавалось привести в прямое или косвенное отношение к официальным дада-теориям. Довольно часто они возникали в борьбе против этих теорий.

Я встретил Макса Эрнста впервые в 1925 г. в Париже в его ателье. Слева на софе сидел Элюар, справа на стуле Мари-Берта, его жена. Между ними и между зелено-серыми картинами, светящимися как мох, рассказывал туда и сюда Эрнст. Я пришел к нему, чтобы получить его работу для публикации в моем журнале "G". Из этого ничего не вышло, потому что журнал вскоре прекратил существование.

В последующие годы он всё же включился в совместную работу. Он участвовал в качестве исполнителя и вдохновителя в «эпизодах вожделения» в моего фильма «Сны на продажу» в Нью-Йорке, окрыленный и полный выдумки, какой мне, пожалуй, больше ни в ком не приходилось встречать, и с живостью духа, которая превращала нашу работу в наслаждение (см. илл. 82).

VI.

ДАДА В ПАРИЖЕ

1919–1922

ОБНОВЛЕНИЕ ЯЗЫКА

Дада подняло волны в Париже еще до того, как в этот город вступил в конце 1919 г. Тристан Тцара — вступил как мсье Дада. Еще с 1917 г. он поддерживал из Цюриха отношения с литературными кругами в Париже, переписывался с Аполлинером и сотрудничал в прададаистских журналах — таких, как «Норд-Зюд» Пьера Реверди²⁰⁹ и “Sic” Альбера Биро²¹⁰. Там он писал эссе о негритянском искусстве и присылал туда стихи в качестве доказательства, что искусство поэзии является живой силой современности... во всех аспектах, в том числе и в антипоэтических.

Французские писатели поначалу, похоже, колебались, прежде чем пуститься в эту примечательную авантюру. Но уже в 1918 г. в № 4/5 цюрихского журнала «Дада» публиковались парижские авангардисты Бретон, Арагон, Супо, Рибмон-Дессень и др.

Трое первых при этом издавали в Париже журнал «Литератур»²¹¹, напыщенно-классическое название которого подчеркивало противоположный замысел. Однако эта робкая попытка дезавуировалась пышностью имен, объединенных под его обложкой: Жид, Валери, Л. П. Форж, Макс Жакоб, Андре Сальмон, Сандрар, Реверди, Ларбо, Полан, Стравинский. Это звучало уж никак не дадаистски...



Первый номер новой серии
ж. «Литтератур» в оформлении
Ман Рэя (1922)

NOUVELLE SÉRIE

Но уже второй номер «Литературы» был инфицирован дадаизмом по-цюрихски (см. илл. 85). В нем участвовал сам Тцара.

Декларации антиискусства предвещали пришествие дада в Париж, словно зарницы грозу. Из Нью-Йорка поступали прокламации А-искусства Дюшана и картинки-надругательства Ман Рэя; как раз стали известны берлинские злодеяния антиискусства Хюльзенбека и Хаусмана; начался ураганный огонь.

Номер ix журнала «391» — первый номер, который Пикабия издал в Париже, расцвеченный Тристаном Тцара всеми цветами дада, был представлен парижской общественности. Пребывание в Цюрихе тесно связало Пикабия с Тцара. «391» стал той трубой, которой дада возвещало Страшный суд и скорое явление Тцара народу.

Его ждали, он стал чем-то вроде антимессии, чье антиевангелие призывало под свои знамена все умы, подготовленные войной ко всему, а также антиумы.

Пикабия — статьями в журналах и газетах, дискуссиями в кофейнях — уже познакомил Париж с дада и с именем его пророка Тристана Тцара. Всем не терпелось увидеть этот феномен лично. Группа молодых поэтов, которые и раньше сотрудничали с цюрихским «Дада» — Бретон, Арагон, Супо, Рибмон-Дессень и др. — возлагала на его прибытие большие надежды.

Вообще-то, в книгах по истории должны были написать, что Тристан Тцара, стоя в снежно-белом (или лиловом) автомобиле, катил вдоль ликующей толпы по бульвару Распай мимо «Кафе дю Дом»²¹² и «Ротонда» к «Клозери де Лиля» под Триумфальной аркой из листовок (написанных про него) и под градом фейерверков, встречаемый красными девицами и добрыми молодцами Пикабия, Бретоном, Арагоном и др. На самом же деле встречали его не с фейерверком, и прибыл он не по бульвару Распай, а позвонил вечером, явившись с Восточного вокзала с чемоданчиком в руке, в дверь квартиры супругов Пикабия, которые хотя и приглашали его, но не ждали. Огорошенная сюрпризом супружеская пара разместила его на диванчике.

Несмотря на это бесцеремонное прибытие, Тцара тут же стал центром внимания авангардистских кругов. Фейерверк, которого так не хватало при его встрече, он устроил сам. Благодаря ему парижское дада стартовало звездопадом блестящих имен, идей и событий: имен, которые к этому времени давно приобрели литературную известность; идей, которые отражали все традиции авангарда французской поэзии; событий, проводившихся с помпой и закрепивших за дада опознавательный знак, который оно несло на себе долгие годы: знак абсурдности, эфемерности и зачастую смехотворности.

Итак, Париж — после Цюриха, Нью-Йорка и Берлина и одновременно с Ганновером и Кёльном — стал центром искусства Европы, втянутым в водоворот дада. Для этого там были условия, которые отсутствовали как в Цюрихе, так и в Нью-Йорке и Берлине.

VI.
ДАДА
В ПАРИЖЕ
1919–1922

Многие поколения писателей подготавливали в литературе бунт, который уже носил некоторые черты дада. Андре Бретон объединил большое число этих предвестников дада в своей «Антологии черного юмора». Не только Альфред Жарри, чьей освежающей независимостью питалось целое поколение подражателей и продолжателей, но и Малларме, Рембо, Бодлер, Лотреамон и др., вплоть до Русселя и Аполлинера. Один из самых замечательных среди них — Жан-Пьер Бриссе, приписывавший языку своего рода божественное сознание. Его теория уже очень близка дада. Из звучания языка и родственных звуков он выводил глубокий божественный смысл и выстраивал из этого «большой закон, или ключ слов». Бретон пишет о Бриссе в вышеупомянутой книге: «Слово, которое есть Бог, сохраняет в своих морщинах историю человеческого рода». И сам Бриссе (см. илл. 84) говорит: «С первого дня и в каждом языке (слово сохраняет) историю каждого народа с надежностью и неопровержимостью, которые удивляют как самых простых людей, так и самых ученых»:

Les dents, la bouche
les dents là bouchent
l'aidant la bouche
l'aide en la bouche
Laidés en la bouche
Lait dans la bouche
.....
les dents — là bouche

(Жан-Пьер Бриссе)²¹³

Заставить произносимое звучать и из его звучания вывести содержание сказанного — эта задача привлекала и других:

Paroi parée de pareses de paroisse
A charge de revanche et a verge de rechange

Sacre de printemps, crasse de tympan
Daily lady cherche démêlés
Avec Daily Mail²¹⁴

(Марсель Дюшан)

VI.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

АНТИИСКУССТВО в ПАРИЖЕ

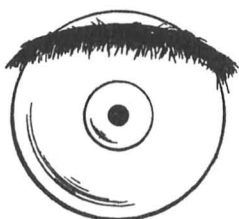
Эта игра с языком, со звучанием, со словом, со звуковыми ассоциациями стала частью роста языка... Насколько бессмысленной выглядит эта игра слов на глаз, настолько же она полна смысла в «услышанном слове». Это было воспринято многими и во всех странах (Шеербарт, Балль, Аполлинер и др.). Джойс развил из этого собственный художественный стиль.

Однако и многие другие подготовили почву даже до того, как дада прорвало границы языка революционными стихами Балля, Тцара, Хаусмана и других поэтов. Аполлинер первым из современников поставил под сомнение традиционную языковую норму. Итак, в отличие от Берлина, в Париже уже существовала традиция, в которой дада нашло благодатную почву.

Складывалось впечатление, что дада с возрастом наращивало темп. После посконной дикости берлинцев – пароксизм парижан!! «Литтератур» и «391» образовали фронт, сомкнув ряды. Но, в отличие от Цюриха, Нью-Йорка, Берлина, Ганновера и Кёльна, парижское движение дада стало чуть ли не исключительно делом литераторов, а не художников. Правда, живопись и в Париже идет в ногу с литературой, но художники здесь не играли определяющей роли и, что еще важнее, их работа не подвергалась влиянию парижского движения и сама не оказывала на него влияния. Художники продолжали делать то же, что делали раньше. Но при этом они аплодировали литературе дада и идентифицировали себя с бунтом, идущим от литературы.



EXPOSITION DES ŒUVRES
DE
SUZANNE DUCHAMP
ET
:: JEAN CROTTI ::



A LA GALERIE MONTAIGNE
n° 15, AVENUE MONTAIGNE, 13 n° 1
DU 4 AU 16 AVRIL, DE 10 HEURES A 6 HEURES

СЕРГЕЙ ШАРШУН



(КОМПИЛЯЦИЯ)

изд. „Европа Гомеопат“ д.м.

Полиграфическая продукция дада на фр. и рус. языках.
Слева: оформленная Т. Тцара афиша «Международной выставки. Салон Дада» в «Галерее Монтень» 6–30 июня 1921 г. В центре: обложка кат. выставки работ С. Дюшана и Ж. Кротти «Табу» в «Галерее Монтень» (выставка была открыта с 4 по 16 апреля 1921 г.). Справа: обложка кн. С. Шаршуна «Дадаизм (компиляция)» (Берлин, 1922)

Жан Кротти (см. илл. 89), который в Нью-Йорке познакомился с Марселем Дюшаном и женился на его сестре, художнице Сюзанне Дюшан (см. илл. 88), внес, наравне с ней, свой вклад в оживление дада в Париже²¹⁵. Оба выставались в Париже в рамках движения. Рибмон-Дессень, верный соратник Пикабиа, был скорее писателем, чем художником, хотя приобрел известность благодаря выставкам во времена дада. Самым независимым был русский Серж Шаршун, сделавший себе имя как художник. Он не довольствовался сотрудничеством с дада и с журналом «391», но издавал собственную русскую версию журнала «Дада» в Париже²¹⁶ (см. илл. 97).

Однако никому не удалось создать собственное дада-направление в изобразительном искусстве, которое внесло бы самостоятельную и свежую ноту в интернациональный концерт изобразительного искусства XX века. Парижское дада

породило не так много художников, но зато многих привлекло. Дада-весна бушевала в Париже — после того, как в Цюрихе, Нью-Йорке и Берлине она уже отцвела. И потянулись сюда перелетные птицы. Этот поток художников в Париж усиливал позиции дадаизма, что в свою очередь давало новые силы самим художникам.

vi.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

Для художников ситуация и в самом деле была иной, нежели для писателей. Художники хотя и были участниками *метафизического бунта*, но способ визуального изображения в силу своей природы не мог найти форму в голых протестах. До тех пор, пока они не начали отвергать вообще визуальное как область формотворчества и обращения к зрителю (как это сделал Дюшан), им приходилось общаться со зрителем посредством внелитературных форм. Художникам только и оставалось, что быть последовательными в области формообразования, как бы антитрадиционен не был их подход. Им не приходилось, как их коллегам-литераторам, связывать себя полемическими заявлениями и отстаивать свои убеждения в манифестах, скандалах и провокациях. Их доказательства лежали на более деликатном уровне. Насколько они были художниками, их произведения принадлежали области и традиции искусства, даже если они с воодушевлением занимались антиискусством.

Так, в изобразительном искусстве продолжалось то обновление, которое было начато дада — безотносительно возросших истерических требований разрушить искусство, и оставаясь вне словесных баталий и безучастно к мнимой или осязаемой борьбе, которая велась между дадаистами и публикой, и между самими дадаистами. Без шума возникали произведения искусства, которые под лозунгами антиискусства продолжали традицию искусства, открывая новые пути. Так художники сохраняли независимость от колебаний, содрогавших движение дада. Так их искусство без какого-либо урона пережило насильственный конец дада.

ЖАК ВАШЕ

Здесь, в Париже, где дада достигло максимального резонанса и пришло к драматическому финалу, круг замкнулся. Движение началось в 1916 г. в «Кабаре Вольтер» — скандалами, стихами, манифестами, докладами — и закончилось в Париже — скандалами, стихами, манифестами, докладами.

Сам я не присутствовал ни на одном мероприятии дада в Париже и знаю о них только понаслышке. Поэтому я опираюсь как на записи — Рибмон-Дессеня, Тцара, Бретона или Юнье²¹⁷, — так и на оригинальные дадаистские журналы и личные анекдоты, услышанные тут и там от друзей. Факты этой последней эпохи короткого расцвета и продолжительного увядания дада обсуждались в литературе так подробно, что можно рассматривать их как достоверные.

23 января 1920 г., чуть ли не день в день ровно через четыре года после того, как Балль в «Кабаре Вольтер» на расстроенном пианино подал сигнал к атаке, в парижском «Пале де Фет» состоялась «Первая литературная пятница». «Литтератур» к этому времени уже опубликовал Рембо, Малларме, Кросса, Аполлинера и те «Письма с войны» Жака Ваше, содержание (и форма) которых так глубоко тронули Бретона.

Особенное значение этот молодой писатель и поэт (см. илл. 83) приобрел благодаря своему влиянию на Андре Бретона — столь же выдающуюся фигуру сюрреализма и дадаизма, как и Тцара. Судя по всему, полная независимость Ваше в мыслях и действиях подавала Бретону (а также Дюшану) некий пример и являлась для них символичной. Ваше, как он выражался, «играл свою роль солдата Первой мировой» — войны, которую он ненавидел и презирал, как и «всякие фатерлянды» вообще. «Я протестую против того, — писал он в своих письмах, впоследствии опубликованных, — чтобы быть убитым в военное время. Я умру, когда захочу умереть, но вместе с кем-нибудь. Умирать одному скучно, я хотел бы умереть с кем-нибудь из лучших друзей». Вскоре после заключе-

ния мира его действительно нашли мертвым, лежащим подле мертвого друга, как если бы они спали, убитые одним и тем же ядом. Ваше было 23 года, когда он лишил себя жизни.

vi.
Дада
в Париже
1919–1922

Его судьба, казалось, приобрела для этого круга интеллектуалов символическое значение. Его презрение к жизни и смерти падает тенью на эту французскую группу литераторов. Вообще идея самоубийства часто встречается в поэзии (Арагон)²¹⁸, как и в действительности (Риго²¹⁹ покончил с собой несколько лет спустя после этого). Ваше явно повлиял на форму, которую движение дада принимает в своем последнем цветении. Бретон написал ему трогательное послесловие:

«Молодой человек 23 лет, который избородил вселенную самым лучшим взглядом, какой я знаю, очень таинственно простился с нами. Критикам вольно утверждать, что это произошло от скуки. Жак Ваше был не тот человек, который оставляет завещание. Я так и вижу, с какой улыбкой он произнес бы эти слова: „Моя последняя воля“. Мы не пессимисты. Человек, изображенный вытянувшимся в шезлонге — настолько *fin de siècle*, чтобы не мешать собраниям психологов, — был среди нас всех самым спокойным и самым деликатным. Иногда я вспоминаю, как в трамвае он объяснял приезжему родственнику из провинции:

— Бульвар Сен-Мишель: Латинский квартал, „Витраж сулит понимание“».

«Нас упрекают: мол, мы не хотим признать, что Жак Ваше ничего не создал. Он всегда отставлял в сторону произведение искусства, это ярмо и эту цепь, которые и после смерти продолжают удерживать душу. Когда Тристан Тцара в Цюрихе рассылал свои решающие прокламации, Жак Ваше в то же самое время, ничего про то не зная, подтверждал основной тезис Тцара: Философия — это вопрос, с чьей стороны мы должны рассматривать жизнь: со стороны Бога, со стороны идеи или других явлений? Всё, на что мы смотрим, ошибочно. Я не верю, что относительный успех важнее, чем выбор между пирогом и вишнями на десерт после обеда» (Андре Бретон в *“Entretiens”*²²⁰).

ГЕНЕРАЛЬНОЕ НАСТУПЛЕНИЕ ПОЭТОВ

Декабрьский номер «Литтератюр» протестовал против ареста Маринетти и содержал ответ Тцара и Ривьера на нападки литературного журнала «Нувель Ревю Франсез»²²¹ на дада. Всё это привело к первой «Пятнице».

Присутствовал сам Тцара — он читал свои стихи. Всё избранное общество принимало в этом участие: Бретон, Арагон, Супо, Рибмон-Дессень, Элюар, Поль Дерме, Биро, Радиге и сам Кокто (см. илл. 85, 95).

С этим первым публичным выступлением дада была сопряжена выставка работ Хуана Гриса, Рибмон-Дессеня, де Кирико, Леже, Пикабиа и Липшица. Звучала музыка Сати, Орика, Мийо, Пуленка, Клике. Ну, заодно и показали удивленным гражданам квартала, с чем им отныне придется считаться. Тцара зачитывал им газетную статью под колокольный звон, трели всевозможных звонков и тому подобные шумы. Пикабиа выводил на аспидной доске большой рисунок, тут же стирая только что нарисованные фрагменты, прежде чем приступить к следующим. Так и продолжалось. Но парижане, гораздо менее терпеливые, чем цюрихцы, быстро подняли шум, и всё вылилось в грандиозную свалку.

Ободренный таким успехом, Тцара вскоре после этого опубликовал свой «Бюллетень дада» в качестве 6-го номера журнала «Дада», который был начат в Цюрихе. Этот бюллетень представил программу следующих двух мероприятий. Он был напечатан в том стиле ломаной полиграфии, который дада уже практиковало в Цюрихе и позднее в Берлине: пляшущие буквы вперемешку со всеми виньетками наборной кассы. Авторами были Пикабиа, Тцара, Арагон, Бретон, Рибмон-Дессень, Элюар, Дюшан, Дерме, Краван.

Затем, 5 февраля 1920 г. в салоне Независимости, 38 выступающих для оглашения манифестов. Манифест Пикабиа: 10 человек; манифест Рибмон-Дессеня: 9 человек; Бретона: 8 человек; Дерме: 7; Элюара: 6; Арагона: 5; Тцара: 5... и 1 журналист.

VI.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

Эти манифесты выпевались наподобие псалмов... среди такого шума, что время от времени приходилось выключать свет и закрывать мероприятие на то время, пока публика швыряла на сцену всё, что годилось для метания. Бретон защищал дада: «Никто до сих пор не потрудился выделить дада кредит на то, чтобы его не принимали за некую школу. Всяк норовит употребить такие слова, как группа, командир отделения, дисциплина. Доходит до утверждений, что под флагом подчеркивания индивидуальности дада представляет собой чуть ли не опасность для этой индивидуальности... не понимая того, что в первую очередь нас объединяет наше различие. Наше общее сопротивление художественным и моральным законам дает нам лишь мимолетное удовлетворение. Мы вполне отдаем себе отчет в том, что во всём остальном свободно властвует персональная сила воображения — и что она в большей степени „дада“, чем само движение».

PIÈCE FAUSSE

Du vers en cristal de Bohème

Du vers en cris

Du vers en cris

Du vers en

En cristal

Du vers en cristal de Bohème

Bohème

Bohème

(Андре Бретон)²²²

виде и что мы не только бунтуем против буржуазного порядка, а в первую очередь против всякого порядка, всякой иерархии, против всякого поклонения, кто бы ни был идолом».

vi.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

Но такие высказывания в ходе мероприятия становились всё более отвлеченными. Публика с очевидным трудом усваивала утверждения, что Наполеон, Кант, Сезанн, Маркс и Ленин — одного поля ягоды и подлежат вышвыриванию на свалку истории. «В итоге дадаисты не убедили рабочих», — вынужден был признаться Рибмон-Дессень. И это не удивительно, поскольку основной упор движение делало на анархию Пикабиа. (Общественно-программная сторона против анархии была возобновлена и методически прорабатывалась только в сюрреализме).

Журналы от А до Z

К этому времени в свет вышло несколько номеров журнала «391». Пикабиа привнес в свои публикации еще несколько агрессивных нот (см. илл. 86), издав в промежутке между номерами 11 и 12 журнала «391» журнал «Каннибал» (между мартом и июлем 1920 г.). Новые журналы появлялись так же быстро, как и исчезали. Поль Дерме, «картезианский дадаист», как он себя называл, издавал “Z”... который вышел всего однажды. Элюар издавал «Проверб», журнал, вращающийся вокруг вопросов самого языка: тайны слов, мистерии грамматики, фраз, которые переворачиваются, антифраз, которые не противоречат себе, синтаксиса: его смысла и *несмысла*.

«О уста человека, взыскующего нового языка — языка, которому никакая грамматика не могла бы ничего предписать!»

«Проверб» исследует слова и фразы, письменные и разговорные языки, проблемы формы и содержания, которыми занимались такие поэты авангарда, как Швиттерс и Хаусман, как Балль, Арп и Хюльзенбек. Но Элюар обладал преимуществом (и важностью), будучи частью давней традиции,

которая длилась свыше ста лет — от Бодлера, через Гюисманса до Аполлинера, — все они занимались смыслом языка.

«Фразы, изречения, загадки, формулы для рекламы и анонсов, словесные галлюцинации, составленные по принципу демонтажа — вот что такое “Proverbe”» (Жорж Юнье).

Тцара отпечатал шапку бланка для письма и разноцветные клеющиеся бумажки с лозунгами дада. Не рекламные, как «Анна Блюме» или «Вступайте в дада!», которые Швиттерс наклеивал на всё, что попадало ему под руку, а “à la Parisienne”: «Удовольствия краснопузых в шарашках без мозглых», нарисованное Тристаном Тцара и т. д.

«Сан Парей» публиковала, помимо переиздания стихов Арагона, также “Les Animaux et leurs homes” (Животные и их люди) Элюара, “Les champs magnétiques” (Магнитные поля) Бретона и Супо, тцаровский “Calendrier du cœur abstrait”²²⁴ с гравюрами на дереве Арпа, а также “Unique eunuque” (Уникальный евнух) и “Jésus Christ Rastaquouère” (Иисус Христос авантюрист) Пикабиа. Все эти публикации теперь стали классикой французского дада. Они представляют собой кульминацию литературного процесса 1920 г.

Профили

Я очень хорошо могу себе представить, что Андре Бретон, с которым я познакомился только в 20-е годы как с абсолютным лидером сюрреалистов, был удивительной личностью еще во времена дада. Игра дада против авторитетов никак на нем не отразилась. Как не отразился и юмор! Он был принципом, для открытия человеческих сторон которого требовался особый компас, которым я не располагал. Я часто видел его позднее в тридцатые годы в «Кафе дё Маго», где я встречался с Танги, в последний раз незадолго перед войной, когда Бретон пришел по бульвару Сен-Жермен уже с фиолетовым воротником военного врача на мундире.

vi.
Дада
в Париже
1919–1922

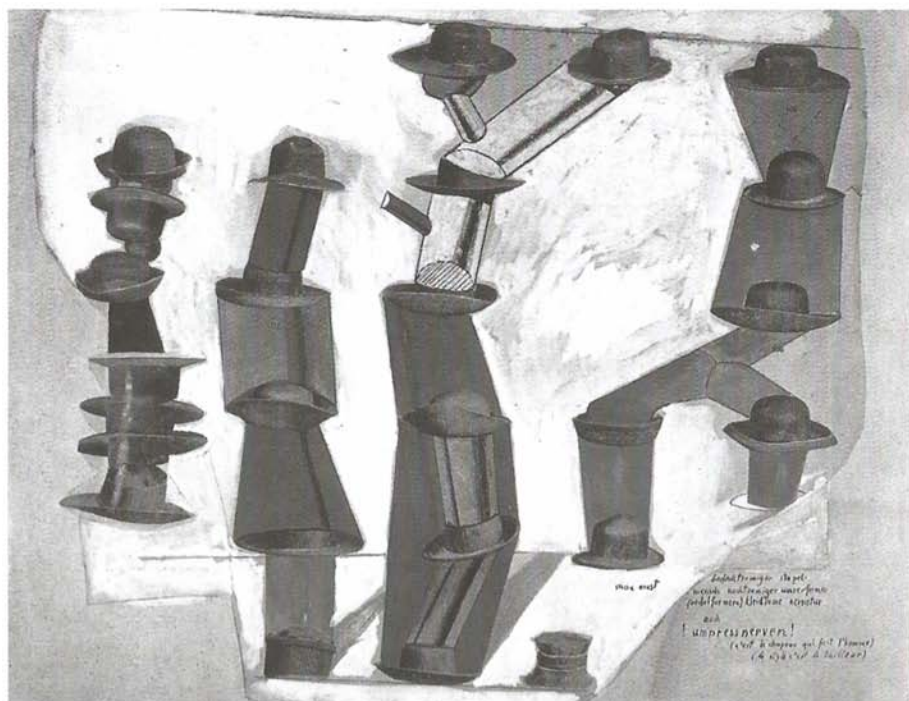
Потом я встречал его несколько раз в Нью-Йорке, в доме Макса Эрнста и Пегги Гуггенхайм на Ист-Ривер, или на выставке Танги, или у него самого в его квартире-мастерской в «Вилледж». Но он всегда был гора, а я — мышка. Его черный юмор — единственный, какой я за ним замечал, — всегда был приговором, окончательно приводимым в исполнение одним его пронизательным взглядом. Поскольку я никогда не стоял у него поперек дороги, я знаю его только с самой вежливой стороны, не предполагавшей особой близости и бесед о чём-нибудь существенном. Но я и сам держался на безопасном расстоянии, остерегаясь запутаться в силках его сюрреализма. Как ни восхищался я его «Надей», даже любил ее, я не решался ступить в тот магический круг, где правилом были постоянные битвы сюр- и субреализмов, воцерковления и отлучения от церкви, поклонения и предания проклятию. Недавно я видел его в Париже, он проходил мимо «Кафе Флор» своей примечательной пружиняще-танцующей походкой (которая напоминала мне походку Хюльзенбека), одинокий, как еще не отлитый в бронзе монумент.

Луи Арагона я встречал лишь несколько раз около 1931 г. и имею о нем самые смутные, но и самые приятные воспоминания, — так вспоминаешь разве что летние каникулы, проведенные с родителями на Балтийском море. Благодаря его книгам я поддерживал с ним своего рода анонимный контакт и сохранил такой образ выдающегося поэта и писателя, который и в отсутствие личных с ним встреч обладал приятной, живой аурой.

С Филиппом Супо²²⁵ у меня, напротив, были частые контакты, а переписку мы вели еще во времена дада. Он посылал мне свои стихи или я находил их где-нибудь. Одно я напечатал в моем журнале “G” в 1924 г. в переводе Вальтера Бенъямина²²⁶. Вообще, элегантность и легкость Супо мне чрезвычайно импонировала, настолько, что я хотел сделать фильм об одном из его стихотворений. Что-то помешало, и я об этом сожалею. Последующие годы были менее пло-



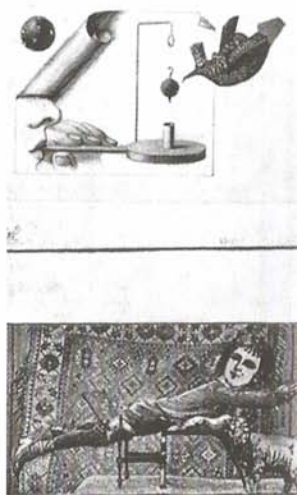
77. Макс Эрнст. Святая Цецилия —
Невидимый рояль. 1923. Холст, масло



78. Макс Эрнст. Шляпа делает мужчину. 1920. Гуашь, карандаш, коллаж на доске



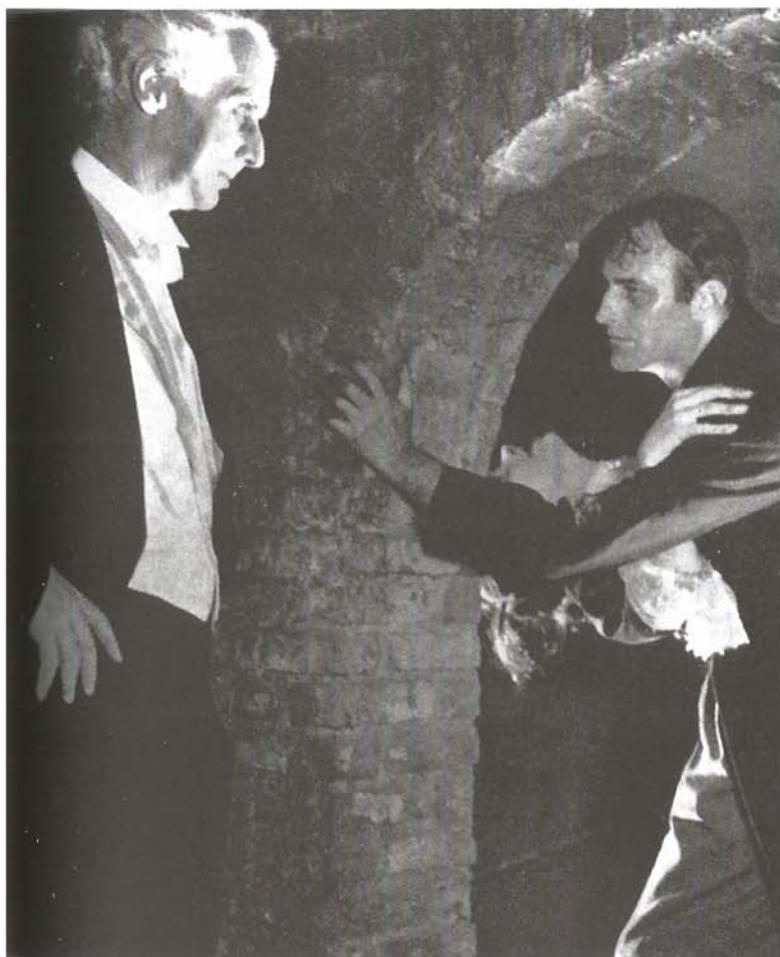
79. Йоханнес Т. Бааргельд. Человеколюбивый ленточный глист. 1920. Ассамбляж



80. Макс Эрнст. Коллажи. 1921



81. Макс Эрнст и Ханс Арп. Лаокоон. Объемный коллаж (фатагага). 1919 (ФаТаГаГа – сокр. от *FAbrikation de TAbleaux GAsométriques GArantis*, т. е. Производство Гарантированных Газометрических Картин, обозначение творческого союза М. Эрнста и Х. Арпа)



82. Макс Эрнст, Жюльен Леви и Джо Мэйсон в фильме «Сны на продажу» Ханса Рихтера. Нью-Йорк. 1945



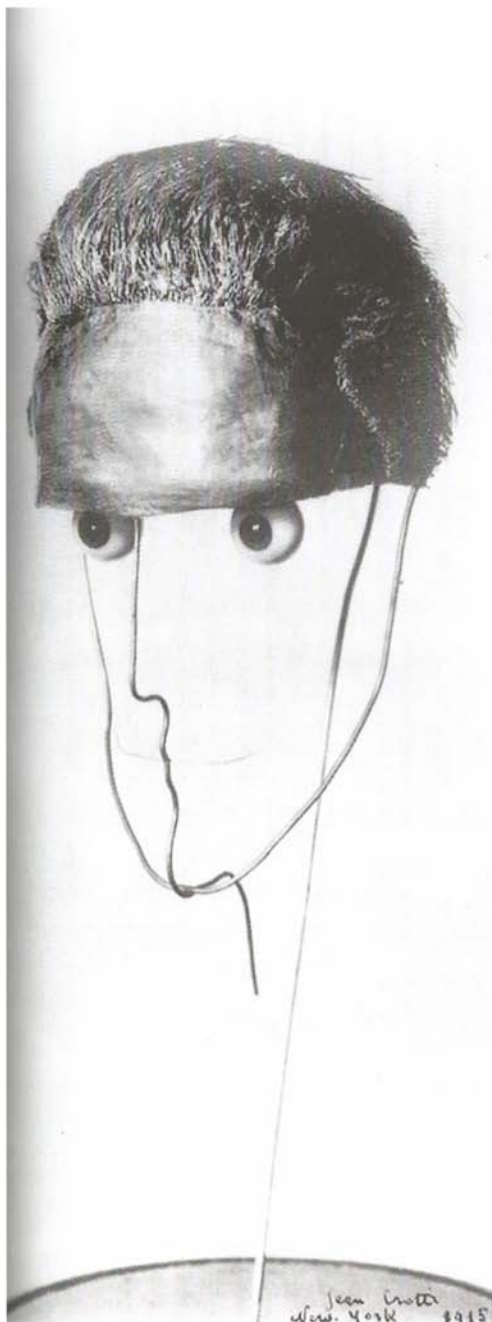
83. Жак Ваше в армии. 1918



84. Жан-Пьер Бриссе, оглашающий свои тезисы перед «Мыслителем» Родена. Ок. 1886



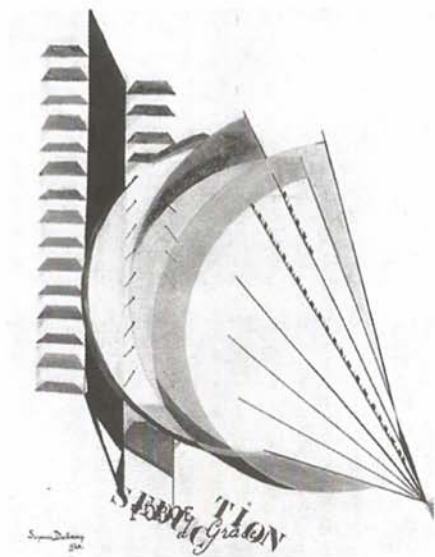
85. Авторы журналов «391» и «Литтератур». 1920. Первый ряд: Тристан Тцара, Селин Арно, Франсис Пикабия, Андре Бретон. Второй ряд: Поль Дерме, Филипп Супо, Жорж Рибмон-Дессень. Третий ряд: Луи Арагон, Теодор Френкель, Поль Элюар, Клеман Пансаэр, Эммануэль Фэй



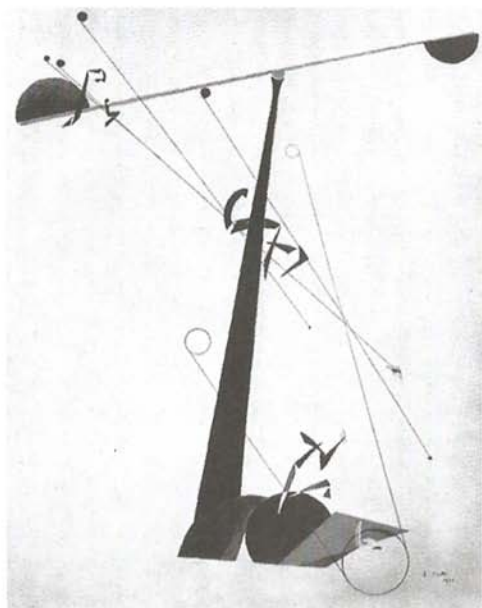
87. Жан Кротти.
Портрет Дюшана, 1915.
Рисунок и коллаж



86. Франсис Пикабия.
Портрет Сезанна
(из ж. «Каннибал». 1920, № 1)



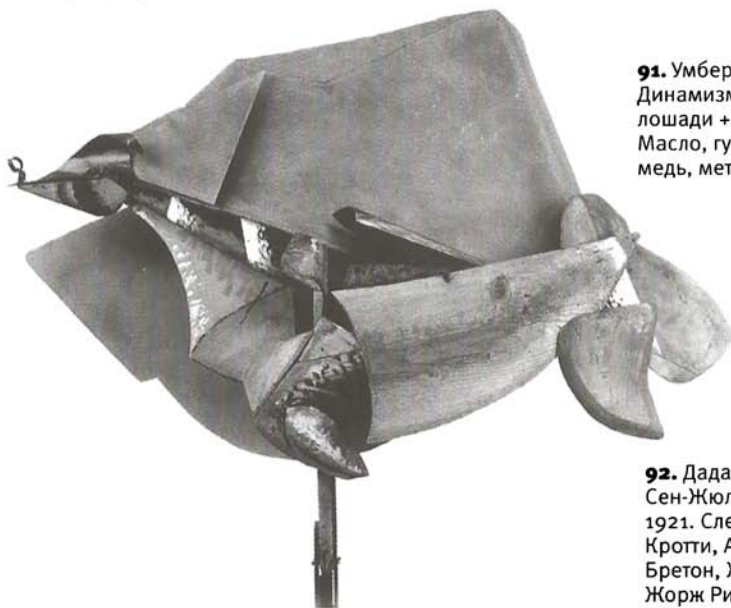
88. Сюзанна Дюшан.
Соблазн. 1920.
Акварель, тушь, бумага



89. Жан Кротти. Шу-цзин. 1920.
Акварель, бумага

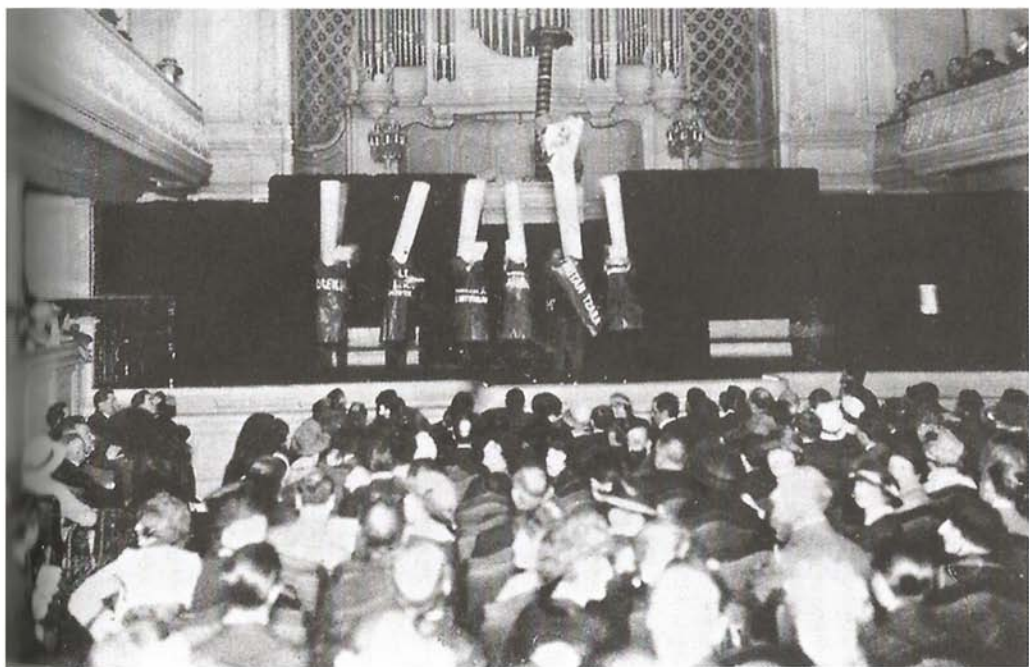
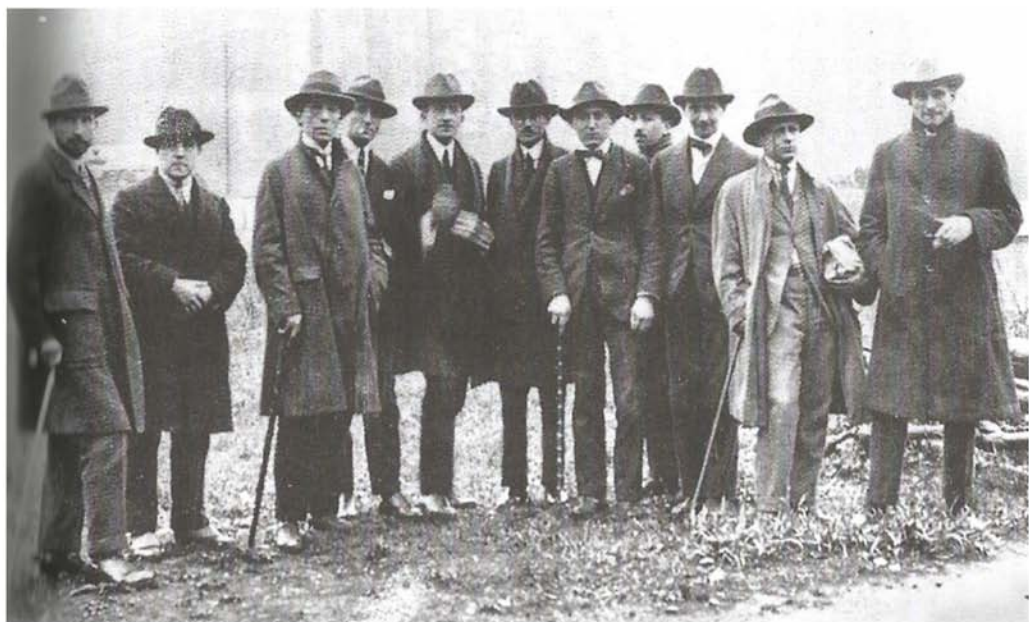


90. Альберто Савиньо.
Благовещение. 1932. Холст, масло



91. Умберто Боччони.
Динамизм скачущей
лошади + дом. 1914–1915.
Масло, гуашь, дерево,
медь, металл и картон

92. Дада-экскурсия к Церкви
Сен-Жюльен-ле-Повр. 14 апреля
1921. Слева направо: Жан
Кротти, Асте д'Эспарбес, Андре
Бретон, Жак Риго, Поль Элюар,
Жорж Рибмон-Дессен,
Бенжамен Пере, Теодор Френкель,
Луи Арагон, Тристан Тцара,
Филипп Супо



93. Фестиваль Дада в Зале Гаво. Париж.
26 мая 1920

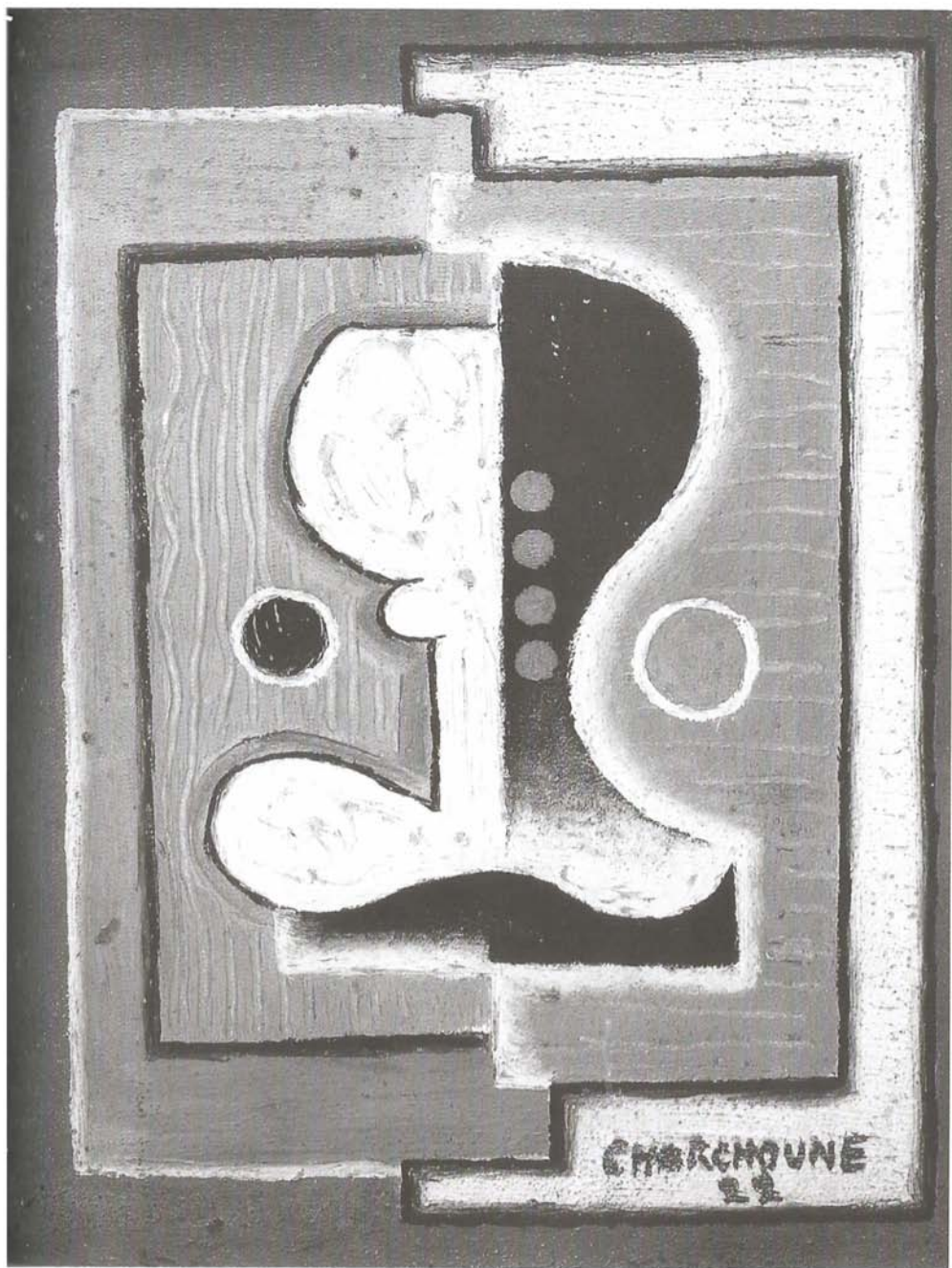


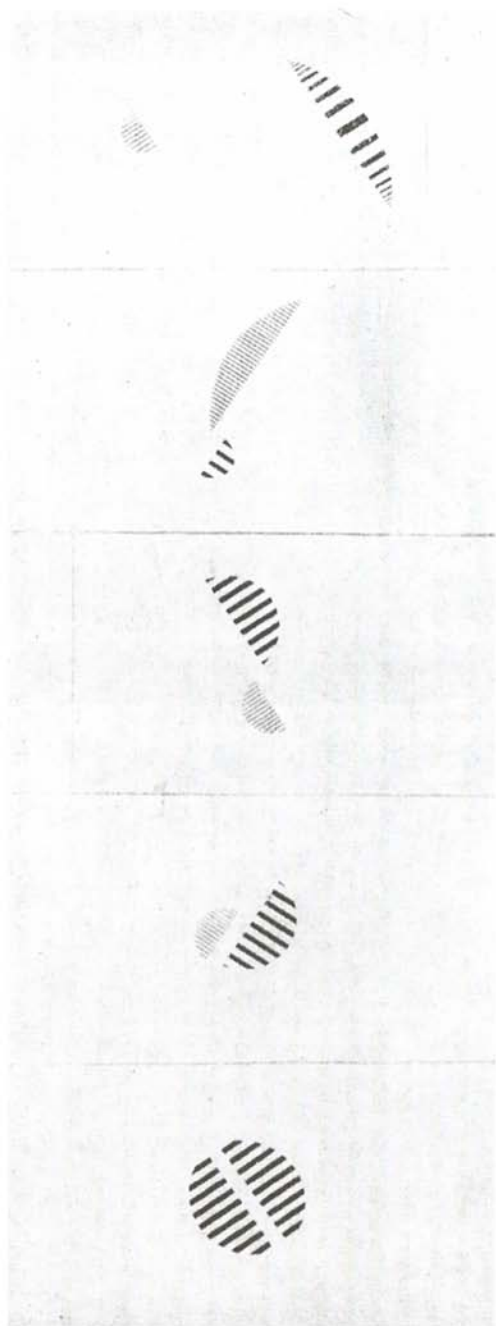
94. Последняя встреча Дада в Веймаре
(фрагмент групповой фотографии
с Конгресса конструктивистов и дадаистов
в Веймаре, сентябрь 1922).
Верхний ряд, слева направо: Эль Лисицкий,
Нелли и Тео ван Дусбург, Бернхард Штурцкопф.
Нижний ряд, слева направо: Ханс Рихтер,
Тристан Цара, Ханс Арп

95. Жан Кокто. *Tête aux punaises* («Голова из канцелярских кнопок», фр.). 1920. Коллаж

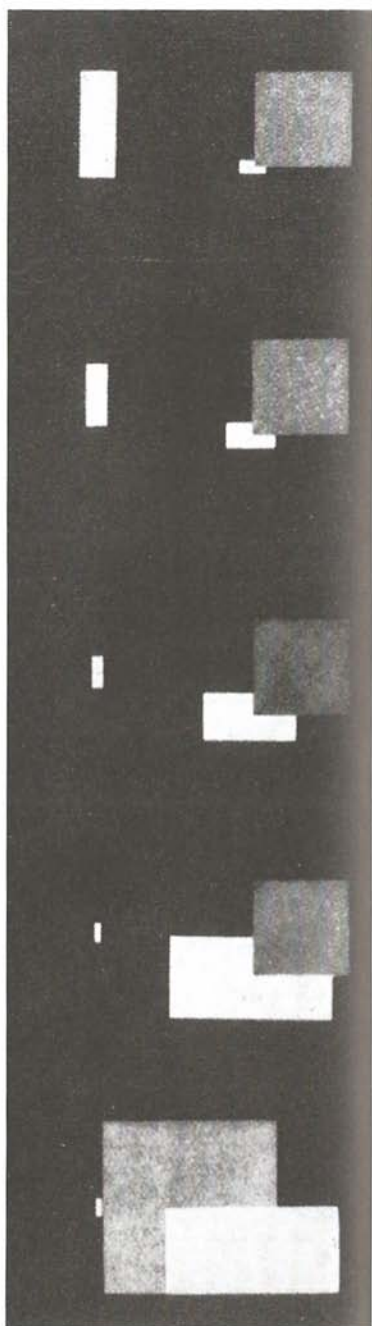
96. Обложка ж. «Дада на свежем воздухе. Состязание певцов в Тироле». 1921. С рисунком-коллажем Макса Эрнста «Приготовление костного клея» и текстом Т. Цара

97. Серж Шаршун. Композиция. Ок. 1922.
Масло, доска





98. Викинг Эггелинг. Фрагмент из фильма
«Диагональная симфония». 1923–1924

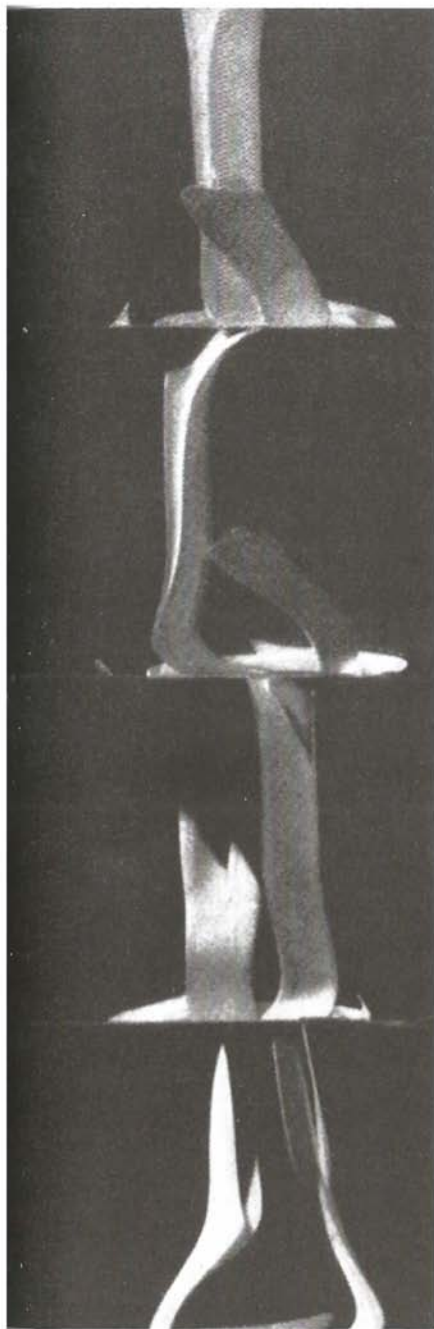


99. Ханс Рихтер. Фрагмент
из фильма «Ритм 21». 1921



100. Тео ван Дусбург, Софи Тойбер-Арп и Ханс Арп в Страсбурге (после работы в ресторане «Обетт»). Страсбург. 1927

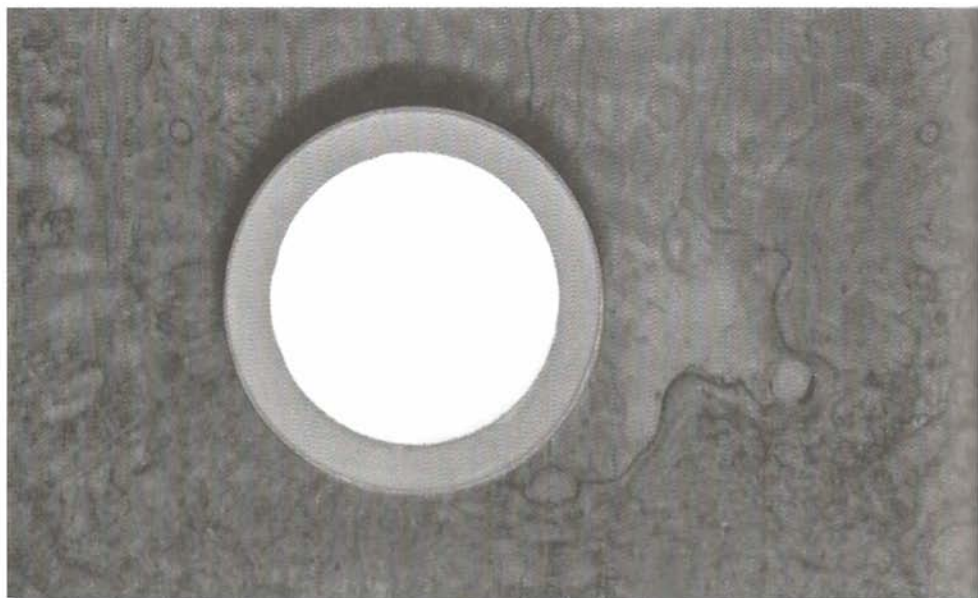
101. Софи Тойбер-Арп. Декоративное оформление одного из залов «Обетт». 1927



104. "Entr'acte"
(«Антракт», фр.),
фильм по сценарию
Франсиса Пикабии.
Режиссёр Рене
Клер. Ницца. 1924

105. "Etak Bakia",
фильм Ман Рэя.
Париж. 1926

106.
«Предполуденный
призрак», фильм
Ханса Рихтера.
Берлин. 1927–1928



107. Иван Пуни. Рельеф
с тарелкой. 1919. Дерево, керамика

108. Даниэль Споерри.
Завтрак Кишка № 1. 1960. Ассамбляж



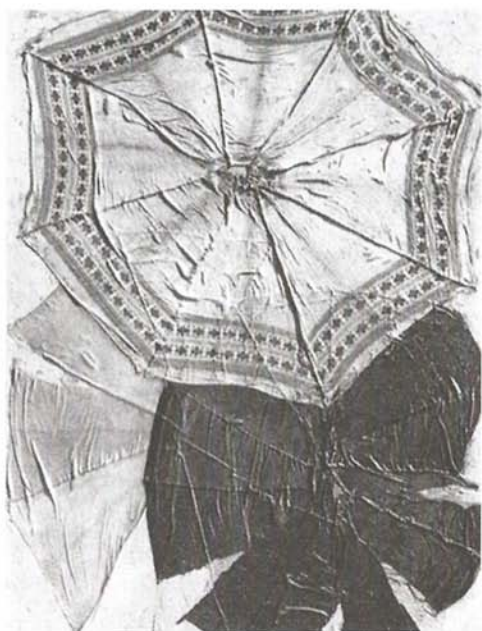
109. Джон Чемберлен. Щелкунчик. 1958.
Ассамбляж из автомобильного лома



110. Ман Рэй со своим объектом «Дверной молоток». Париж. 1963. Ассамбляж



111. Эдвард Хиггинс.
Торс. 1962. Дерево



112. Энцо Пагани.
Воскресное утро. 1960. Ассамбляж



113. Алан Кэпроу. Хеппенинг.
Нью-Йорк. 1962. Фото: Л. Шустак

дотворными, хотя с ним лично я встречался много чаще — как в Европе, так и в Америке.

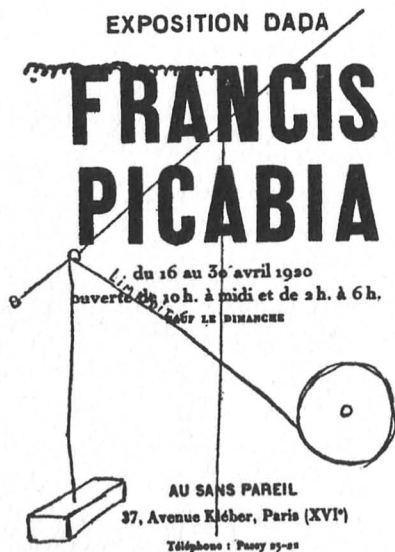
VI.
ДАДА
В ПАРИЖЕ
1919–1922

Бенжамена Пере я встретил только после Второй мировой войны в Париже. Меня познакомила с ним группа молодых сюрреалистов; они привели его с собой в качестве именитого алиби. Мы вместе обедали и потом направились вниз по бульвару Сен-Жермен, где нам встретился католический священник. К моему смущению, Пере остановился перед ним и ни с того ни с сего плюнул ему под ноги. Позиция Пере по отношению к национальным или церковным авторитетам оставалась такой же непоколебимой и честной и спустя пару лет, когда он умирал в совершенно жалкой лачуге. У него никогда не было денег, и всю свою жизнь он не имел представления, как обеспечить себя самым необходимым. Совершенно неромантический романтик, антиполитик, занимающийся политикой, он был неуступчивым бунтарем, который плевал на всё, когда ему вздумается. Единственный оставшийся из старой гвардии, он до конца хранил абсолютную верность и послушание Бретону, которого почитал. Его безусловность находила выражение в литературной форме, обнажавшей неповторимый талант.

Кульминация

В апреле 1921 г. в галерее «Сан Парей» у Пикабия была выставка картин механического периода — в том виде, в каком он ее уже показывал в Цюрихе в 1918 г... — а у Рибмон-Дессеня своя, в которой он засвидетельствовал свою страсть к живописи — страсть, которую не мог подавить, несмотря на интенсивную литературную деятельность.

Между тем д-р Вальтер Сернер, тесно связанный с парижским движением, снова появился в Женеве. Он устроил там большой дада-бал с музыкальными выступлениями, среди которых была музыкальная пьеса на фортепьяно без клавиш и любовный дуэт между “Ornithorynque”²²⁷ и “Feuille



Франсис Пикабия. Обложка кат. выставки в галерее «Сан Парей». 1920. Париж



Андре Бретон на Фестивале Дада с дада-плакатом Франсиса Пикабия (26 мая 1920, Париж)

Fédérale”²²⁸, с бронтозаврическими грезами Тцара. Всё это на фоне выставки Арпа, Пикабия, Шада и Рибмон-Дессеня.

Но не все шли с ними в ногу. Архипенко, который еще в 1909 г. был новатором в модернистской скульптуре, Глез, один из первых теоретиков кубизма и бывший дадаист Нью-Йорка-Барселоны, и Сюрваж — все члены уважаемой «Сексьон д’Ор»²²⁹, представлявшей вчерашний (?) модернизм, — имели зуб на Макса Эрнста и критиковали его. Это было уже слишком! Они порвали с дада.

27 марта 1920 г. вышел в свет № 7 журнала «Дада», на сей раз окрещенный Тцара «ДАДАфоном», с портретами парижской группы и стихотворением Бретона среди прочего.

В день выхода «ДАДАфона» проводилось большое мероприятие дада — отмечалась 25-я годовщина шумной премьеры «Короля Юбю» Жарри — в «Театр де ль Эвр». Это было настоящее варьете-шоу. Правда, вместо раздетых девиц испол-

нителями ролей в собственных пьесах выступали одетые Бретон, Супо, Дерме и другие. Представлялись следующие пьесы: «Первое небесное приключение господина Антипирина» Тристана Тцара, с которой он добился успеха еще в Цюрихе; «Немая канарейка» Рибмон-Дессеня; «Как Вам угодно» Бретона и Супо; «Неблагозвучный чрево вещатель» Поля Дерме и «Каннибальский манифест в темноте» Пикабия. Но поскольку сам Пикабия никогда не выступал, Рибмон-Дессень упрекнул его в трусости. Манифест был прочитан Бретоном.

vi.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

КАННИБАЛЬСКИЙ МАНИФЕСТ ДАДА

Франсиса Пикабия

Вы все — обвиняемые. Встать. С вами можно говорить, только когда вы стоите.

Встать, как для Марсельезы, встать, как для русского гимна, встать, как для God save the king, встать, как перед знаменем. Наконец, встать перед ДАДА, говорящим от лица жизни и обвиняющим вас в способности любить лишь из снобизма, лишь тогда, когда это дорого стоит.

Вы снова сели? Тем лучше, так вы выслушаете меня с большим вниманием.

Что вы делаете здесь, скученные, как накупленные устрицы — вы всё же серьезны — не так ли?

Серьезны, серьезны, смертельно серьезны.

Смерть — дело серьезное, да?

Можно умереть героем, а можно идиотом, что в сущности одно и то же. Единственное слово, которое не теряет своего значения день ото дня, — это слово «смерть». Вы любите смерть, когда умирают другие.

К смерти, к смерти, к смерти!

И лишь деньги не умирают, они только путешествуют.

Это — бог, которого уважают, серьезный персонаж — деньги — фамильная честь семейства. Почет и слава деньгам; человек, у которого есть деньги, — это человек почтенный.

Честь покупается и продается, как задница. Задница, задница, задница представляет жизнь, как жареная картошка, и все вы с вашей серьезностью запахнете хуже коровьего дерьма.

Дада ничем не пахнет, он — ничто, ничто, ничто.

Как все ваши надежды: ничто
как ваши райские кущи: ничто
как ваши кумиры: ничто
как ваши политические мужи: ничто
как ваши герои: ничто
как ваши художники: ничто
как ваши религии: ничто.

Свистите, кричите, бейте мне морду, что дальше? Еще я вам скажу, что все вы — болваны. Через три месяца мы, я и мои друзья, продадим вам наши картины за несколько франков²³⁰.

Рибмон-Дессень описывает мероприятие с психологической точки зрения в "Déjà jadis"²³¹.

«Многочисленная толпа посетителей (а зал был набит битком) распоясалась. То, что публике уже было известно о дада, интересовало ее развекательной перспективой скандала. И действительно, ее постоянно провоцировали и нападали на все ее художественные и интеллектуальные привычки. Смеяться над искусством, над философией, эстетикой, моралью, общепринятым порядком, догмами, абсолютом — над всем тем, что регулирует коллективное и индивидуальное поведение, — это действительно называлось убраться из-под задницы стул».

«И дада это делало, взрывая привычные рамки, в которых объединяются и выражаются все принципы, сохраняющие что-то святое. Тут зрители чувствовали себя совершенно вправе приступить к свисту, реву, крику и встречному нападению. Но вместе с тем они были довольны, получив то, за чем пришли сюда».

«Но и дада имело то, что хотело: ярость обывателя. Эта ярость давала дада новый толчок и верный рецепт... с которым, по нашему мнению, можно было устраивать новые атаки».

vi.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

26 мая 1920 г. парижское дада достигло кульминации в мероприятии монстров в «Зале Гаво» (см. илл. 93).

В предварительных объявлениях публике было обещано, что дадаисты на сцене будут рвать волосы на голове друг у друга... и она была подготовлена, чтобы ассистировать в этом спектакле. После всех провокаций публика была готова сама играть активную роль. «Бретон, приставивший по пистолету к каждому виску, Элюар в качестве балерины, Френкель в качестве столика, Супо в одной рубашке; к тому же у всех дадаистов на голове были трубы или барабаны». (Юнбе)

«И потом на сцену полетели яйца и помидоры... а после антракта, в котором зрители запаслись в ближайшем мясном магазине котлетами и бифштексами, полетели и они тоже. Это создавало достойное сопровождение выступлениям Поля Дерме, Элюара, Тцара, Рибмон-Дессеня, Бретона — для их стихов, манифестов и скетчей. Даже в ложу мадам Гаво, почтенной владелицы заведения, в этом ошеломительном представлении нечаянно попали помидором, в то время как по залу летали разноцветные воздушные шары с именами знаменитых современников к стихотворению Супо “Le Célèbre Illusioniste”²³²». (Рибмон-Дессень)

Не одна мадам Гаво, но также и Бретон, и даже Рибмон-Дессень были недовольны представлением, которое разыгрывалось отчасти под музыку Тцара «Вазелиновая симфония» (с 20 участниками). Бретон испытывал отвращение к музыке в целом, но в первую очередь, казалось, ему не понравилось то, что ему, неизменно обладавшему справедливым сознанием важности собственной персоны, приходилось играть роль исполнителя произведения Тцара.

Тем не менее, мероприятие в «Зале Гаво» имело огромный скандальный успех как у публики, которая великолепно позабавилась своим активным участием, так и у прессы, ко-

торая рвала дада на части и выплевывала куски. Таким образом, Париж был взят... и, собственно, движению дада больше ничего не оставалось. Разрушение буржуазного мировоззрения вошло в колею. Весь мир обсуждал дада и тем самым принимал — позитивно или негативно — его программу: антиавторитет, антипозиция, антицерковь, антиискусство, антипорядок, демонический юмор.

Несмотря на свое неудовольствие, Бретон смог, благодаря своим связям, разместить в высшей степени лестную статью о дада во всемогущей «Нувель Ревю Франсез», которая узаконила присутствие дада в свете. Даже классики «Нувель Ревю Франсез» дискутировали и критиковали дада: дада стали принимать всерьез!

Незадолго перед тем, 2 мая 1921 г., Бретон в первый раз представил парижской публике художника Макса Эрнста на выставке в галерее «Сан Парей»:

«В розовом проспекте к выставке она рекламировалась самым настоящим дадаистским образом: „Механо-пластические рисунки, пласто-пластическая живопись, анапластическое, анатомическое, антизимическое, аэрографическое, антизвучное, взрывоопасное и республиканское. Вход свободный — руки в карманах — легкий выход — картина под мышкой. — ПО ТУ СТОРОНУ ЖИВОПИСИ“».

«Один критик писал об этом: „...Всё проходило в подвале, с выключенным светом...прячась за барьером, какой-то шутник осыпал присутствующих ругательствами. Бретон постоянно зажигал спички. Рибмон-Дессень то и дело выкрикивал: «Дождь каплет на череп», Арагон мяукал. Супо играл с Тцара в догонялки, в то время как Пере и Шаршун всё время пожимали друг другу руки...“ и т. д., и т. д.» (Юнье).

В каком-то смысле это было начало конца. Ведь юмор, антисерьезность были неизменной позицией дада, ирония блефа была беспощадной. Язвительный смех над всеми ценностями буржуазного общества, над его китчево-ложными идеалами приличий и убеждений, религии, государства

и отечества заключал в себе преодоление всего того, что было для бюргера высоко и свято. Не только мрачный юмор и уничижительная сатира, смех сам по себе был разрушителен. И в этом дадаисты не щадили ни себя, ни окружающих.

VI.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

Интернационализм дада был провозглашен к началу 1921 г. посредством памфлета “Dada soulève tout”²³³. Он содержал заключительное замечание, что оформители этого манифеста хотя и живут во Франции, Германии, Италии, Швейцарии, Бельгии и т. д., но в действительности не принадлежат ни к какой нации. «Дада знает всё. Дада плюет на всё, дада не навязчивая идея», и т. д., и т. д. Этот мотив мы слышали еще в Цюрихе и Берлине. Пусть по-французски он звучит иначе, но содержит в себе некий привкус повторения.

Что-то должно было произойти. Рибмон-Дессень описывает в “Déjà jadis”, как они еженедельно собирались у Пикабиа или в кафе, чтобы родить какую-нибудь новую идею. Было очевидно, что публика уже готова «участвовать в тысяче таких мероприятий, как в зале Гаво. Но всё же следовало — на всякий случай — избегать того, чтобы делать из готовности к скандалу объекты искусства. Стереотипное повторение одних и тех же трюков, провокаций и шума продолжалось уже четвертый год, и это вечное повторение тех же кувырков — месяц за месяцем — становилось постыдным для части дадаистов. Бретон обвинял Тцара, который ведь был „мистер Дада“ и не выпускал из рук бразды правления, в том, что он и есть причина этой постыдности». (Рибмон-Дессень).

ЭКСКУРСИИ И «СУДЕБНЫЙ ПРОЦЕСС БАРРЕСА»

На этих заседаниях, в которых Пикабиа, судя по всему, председательствовал, каждый должен был вносить предложе-

ния, как выбраться из этого тупика. И два плана были, наконец, приняты: первый — экскурсии в стиле дада; второй — шутовской судебный процесс против Мориса Барреса²³⁴. На 14 апреля была намечена первая экскурсия в Церковь Сен-Жюльен-ле-Повр (см. илл. 92) — заброшенную, почти никому не известную церковь в совершенно неинтересной, прямо-таки безутешной местности. Засим должны были последовать другие экскурсии.

Эту первую экскурсию должны были проводить Габриэль Бюффе (первая жена Пикабиа, к этому времени уже живущая отдельно от мужа), Арагон, Бретон, Элюар, Френкель, член «Де Стейл» Хуссар²³⁵, Пере, Пикабиа, Рибмон-Дессень, Риго, Супо и Тцара.

Пикабиа, как в большинстве публичных мероприятий, в последний момент незаметно улизнул и так больше и не появился.

Эта первая, подготовленная всем составом дада-экскурсия не имела никакого успеха. Шел дождь, никто не пришел, так что впредь от подобных предприятий отказались. И перешли ко второму предложению: к процессу против Барреса. Он проводился 13 мая 1921 г. в зале Научного общества под названием «Отставка, обвинение и суд над М. Барресом» на сцене и был задуман как колоссальное дело. Тут и выявилось со всей отчетливостью, какие течения и противотоки господствовали в дада.

Частью дадаистов этот процесс был воспринят со всей серьезностью. Баррес для многих дадаистов в их юности служил образцом — как писатель и как личность — и затем доказался до «предателя», служившего рупором реакционного «Эко де Пари»²³⁶. Председателем этого суда был Бретон с его львиной головой, заседателями Френкель и Дерме, прокурором Рибмон-Дессень, защитниками Арагон и Супо, свидетелями Тцара, Риго, Пере и т. д. Среди них находился и итальянский поэт Джузеппе Унгаретти. Сам Баррес был представлен манекеном и обвинялся заочно. Он, прежний герой

интеллектуальной молодежи, был обвинен в «преступлении против надежности духа».

vi.
Дада
в Париже
1919–1922

Обвинители, защитники и свидетели выступали за или против Барреса. Всё это представляло собой помесь фарса и идеализма. Тцара и Пере обозначали собой два полюса. Бретон впоследствии с особой похвалой выделил (в “Entretiens”) Пере, который выступал на процессе в качестве неизвестного солдата²³⁷, и сказал, что тот в своей роли «без удержу пустился в поэтическое приключение», в отличие от Тцара, который «продолжал раздражаться дадаистской буффонадой, а в конце даже запел песню».

Тцара и Пикабия (который покинул зал, не дождавшись конца разбирательства) были принципиально против этого мероприятия, перегруженного серьезностью, и рассматривали всё это лишь как новый случай «каннибалистской провокации». То есть было вполне понятно, что Тцара пытался свести всё происходящее к абсурдному скоморошеству — в стиле дада (Пере, напротив, перевести в антинациональное, высмеивая «неизвестного солдата»). «На общественность всё это подействовало отнюдь не как дада». (Рибмон-Дессень).

После этого «дела Барреса» пути трех групп — Бретона, Тцара и Пикабия — начали расходиться. Правда, 8-го и 18-го июня еще были объявлены вечера и “Grande Après-Midi” дада, но Бретон отказался в этом участвовать. Для него пора анархии миновала. Пикабия же, напротив, требовал больше анархии. Он переименовал свой журнал «391» в “LE PILHAOU — THIBAOU” — обозначение, происхождение и смысл которого и поныне остаются неизвестными даже его самым сведущим в языке друзьям. Обе тенденции противостояли друг другу. Они показали во всей обнаженности противоречие, которое казалось непреодолимым. Но в этой противоречивости открывалось как раз то, что всегда было для дада характерным — та двойственная природа, в которой силы уничтожения связывались с силами поиска формы

250

Между тем спор мнений из-за «дела Барреса» продолжался. Взбунтовался даже Рибмон-Дессень, который перед тем был готов бок о бок с Пикабиа на любое деяние и злодеяние, чтобы каленым железом выжечь дада на седалище публики:

«Сама церемония, с этим эмбриональным костюмированием и декорациями зала суда, тон чрезвычайной серьезности, едва обузданный намеками на сатирическую комедию (которая все-таки должна была иметь место!!). Арагон был защитником; он показал себя блестяще: черт побери! Он действительно многое сохранил в памяти со времен своей юридической учебы. Но что еще можно сказать об этом деле? Сам Бретон когда-то очень любил Барреса, как и многие другие. Наверняка именно по этой причине он и выбрал его в качестве первой жертвы „общественного обвинения“».

«Но само дада тут вообще не присутствовало. Дада могло быть криминальным или подлым, могло быть кровопийцей или вором, но судьей — никогда. Это первое „общественное обвинение“ оставило у нас горькое послевкусие и ввергло нас в жалкое состояние. Ничего подобного больше делать нельзя». (Рибмон-Дессень в «Déjà jadis»)

vi.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

АНТИ-АНТИ И «ПАРИЖСКИЙ КОНГРЕСС»

Тем не менее, еще можно было избежать трещины между различными группами, невзирая на открытые дискуссии о процессе Барреса. Летом 1921 г. мы находим Бретона и Тцара с Эрнстом и Арпом в Тироле (Имст), где они снова издают совместный дада-журнал: «Дада в Тироле»²³⁸ (см. илл. 96). Выставляется Ман Рэй, который как раз появился в Париже, и о Пикабиа еще слышно. Однако раздражающая общественное мнение стихия, которая держала участников

дада-движения вместе, поколебалась не только из-за процесса Барреса. От тех первых импульсов, вызывавших потрясения, служившие для дада моральным кредо, мало чего осталось.

Начальное воодушевление, которое привело к образованию группы, испарилось. Остались отдельные индивиды, которые ощущали себя одиночками, но не группой.

Дело быстро дошло до раскола. Пикабия был против Тцара, Рибмон-Дессень против Пикабия, Тцара против Бретона, Бретон против Пикабия и т. д.

Дада двигалось к кризису, которого было уже не избежать. То оружие, которое оно с таким умом и коварством, со смыслом и бессмыслицей, с искусством и антиискусством успешно применяло повсюду в течение шести лет — оружие провокации и путаницы, — обернулось против него самого. Водоворот, закрученный движением дада, теперь засасывал само дада, но, как водится, не без реющих знамен, барабанной дроби и огромной шумихи.

К развязке привел так называемый «Парижский конгресс», на котором, по словам Тцара, должен был решиться вопрос, «что прогрессивнее — локомотив или шляпа-цилиндр». Если при словах «Парижский конгресс» и рождались наполеоновские ассоциации, то лишь постольку, поскольку возникла новая властная фигура, которая на месте преднамеренного разброда и шатаний ввела теперь строжайший сверхпорядок и подчинение: Андре Бретон.

Бретон сожалел о демонстрациях, которые никуда не вели. Его методический ум был от природы создан для порядка. Ему казалось, что процесс разрушения, который он сам поддерживал в отношении общества и искусства, закончился. Теперь он хотел взять руководство на себя и повести движение в собственном направлении и в собственных целях.

И Тцара, и Бретон были в движении дада «публичными персонами» и возглавляли парижский авангард, который за-

нял ведущую позицию в мире литературы и искусства Европы. Вокруг этой позиции и шел теперь спор. Шпаги были обнажены. Флаконы наполнены ядом, силки расставлены.

VI.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

И в такой атмосфере должен был состояться «Международный конгресс по выработке руководящих линий и защиты духа современности». Изрядное число участников конгресса были в большей или меньшей степени настроены против дада: Леже, которому позднее суждено будет сделать один из лучших дадаистских фильмов “Ballet mécanique”²³⁹; Делоне, Озанфан (пишущий для «Эспри Нуво»), Полан (для «Нувель Ревю Франсез»), Витрак (для «Авентюр») Бретон (для «Литтератур») и, наконец, композитор Орик, с которым композитор Сати вел ожесточенную дискуссию в «391». Несмотря на это, идея однажды «сравнить» элементы стиля дада с элементами кубистов, орфистов, пуристов и т. д. казалась интересной.

С точки зрения дада этот конгресс был по меньшей мере курьезным мероприятием. Вовлекаться в деловую дискуссию — вне всякой путаницы — с этими деятелями искусства, казалось, совершенно противоречило духу дада.

Как рассказывал мне Тцара (позднее я приведу мнение Бретона), дада приняло это требование — исключительно для того, чтобы торпедировать мероприятие и высмеять усилия конгресса. Бретон — так считали дадаисты вокруг Тцара — «как хороший дадаист» возьмет на себя роль бикфордова шнура, чтобы взорвать конгресс. Но Бретон ничего подобного не сделал. Он принял конгресс совершенно серьезно. Казалось, проработка намеченных вопросов была для него важной, и если взглянуть на его последующую карьеру, такая его позиция представляется вполне логичной.

Дадаисты узнали о его «предательской позиции» и взбунтовались. Бретон попал под перекрестный огонь своих прежних друзей, и ему не хватило ловкости увернуться от их атаки.

Разумеется, у Бретона было совсем другое представление о тогдашней ситуации и своем долге по отношению к да-

даистам и к самому себе. В “Entretiens” он объяснил, что «комитет заявил о своей готовности участвовать в проработке этих вопросов, т. е. попытаться определить новые ценности в искусстве, — но, как он продолжает, — собиравлась разразиться полемика. Неизбежное сопротивление Тцара... и я имел неосторожность!!!»

Неосторожность Бретона состояла в том, что он обру-гал Тцара лично. Тот факт, что он выставил Тцара в «обык-новенной газете» как «выскачку из Цюриха» и авантюри-ста, рвущегося к известности, показал, в какой тупик загнал себя Бретон, который всегда клял подобные аргументы как подлые.

LE SŒUR À BARBE (БОРОДАТОЕ СЕРДЦЕ)

Реакция на этот непростительный промах была поначалу противоположной тому, на что рассчитывал Бретон. «Ста-рые дада-бойцы» объединились против Бретона и выступи-ли за противоположный манифест Тцара «Бородатое серд-це». Памфлет писали Уйдобро, Пере, Сати, Сернер, Рроз Селяви (Дюшан), Супо и др.: «Нижеподписавшиеся отзыва-ют у конгресса свое доверие и свое сотрудничество: Сати, Тцара, Рибмон-Дессень, Ман Рэй, Элюар, Цадкин, Уйдобро, Метценже, Шаршун, Радиге, Эмманюэль Фэй, М. Эрран, Фера, Р. Грэй, Раваль, Ник. Бодуэн, Зборовский, ван Дус-бург, Зданевич, Вуароль, Пансаэр, Сюрваж, Мондзен, Мар-сель Мейер, Арп, Дерме, Селин, Ромов, Пере, Саваж, Ар-лан, Кокто».

Раскол дада-фронта поначалу выразился в лобовой ата-ке Пикабия на дада и Тцара. В “Comedia” с удовлетвори-ем сообщалось об этом под заголовком «Пикабия порвал с дада». Это вызвало обрушение акций дада, от которого дви-

жение оправилось лишь на какое-то время. “Le PILHAOU-THIBAOU”, специальный номер 15 журнала «391», углубил раскол с сатанинской последовательностью, какой Пикабия хорошо владел. После этого значительное число авторов покинули Пикабия как «предателя». Даже его вернейший друг Рибмон-Дессень переметнулся к Тцара. Пикабия набрал для работы в «391» новую команду, в составе которой Кокто представлял собой особую занозу для дадаистов. Но к новым авторам причислялись и Эзра Паунд, и бельгиец Клемент Панзерс. Сам Пикабия после этого не изменил ни стиль, ни тон своих нападок. Специальным памфлетом “La romme de rinns”²⁴⁰ против Тцара он взял сторону Бретона против всех подписантов, поддерживавших вместе с Тцара атаки “Le cœur à barbe”.

VI.
ДАДА
В ПАРИЖЕ
1919–1922

Решающий поворот наступил 6 июля 1923 г. в театре Мишель на большом вечернем представлении дада. Программа обещала премьеры произведений Орика, Мийо, Сати, Стравинского, танцы в костюмах Сони Делоне на фоне декораций ван Дусбурга, несколько фильмов Шилера, Ханса Рихтера и Ман Рэя, «Высморкайте нос» Рибмон-Дессеня, фонетические стихи Ильязда и декламацию стихотворения Марселя Эррана (Кокто, Супо и Тцара)... Гвоздем вечера была пьеса Тцара: «Газодвижимое сердце». «Я помню это вечернее представление, — пишет Юнье, — конец которого был отмечен беспорядками, приведшими к настоящей драке. Когда мероприятие дошло до представления „Газодвижимого сердца“, исполнителей стали резко перебивать во время спектакля. Из зрительного зала раздавались бурные протесты. Потом неожиданный эпизод: Бретон взобрался на сцену и начал бить исполнителей. Те, втиснутые в жесткие картонные костюмы Сони Делоне, не могли отбиваться и попытались убежать мелкими шажками. Бретон влепил пощечину Кревелю и ударом палки сломал руку Пьеру де Массо. Ошеломленная публика тоже начала реагировать. Беспощадного налетчика швырнули на пол. Ара-

TH^éâtre MICHEL 40 rue Des mathurins

SOIRÉE
DU CŒUR

venDredi 6 et saMedi 7

JULIET

1923



la grande semaine
a été prolongée
jusqu'au 7 juillet

TCHÉREZ

ABARE

ORGANISÉE PAR !

Prix
Une place de loge 30 fr.
Fauteuil d'orchestre 25 fr.
Fauteuil de balcon
1^{er} rang 15 fr.
Fauteuil de balcon 12 fr.

Bernheim Jeune, 25, Bd de la Madeleine
Durand, 4, Place de la Madeleine
Povolosky, 13, Rue Bonaparte
Au Sans Pareil, 37, Avenue Kléber
Six, 5, Avenue Lovendal
Paul Guillaume, 59, Rue la Boétie
Librairie Mornay, 37, Bd Montparnasse
Paul Rosenberg, 21, Rue la Boétie
et au Théâtre Michel, Tél. : Gut. 63-30

Location :

гон и Пере пришли ему на помощь. Все трое были побеждены и — в разорванной одежде — насильно вышвырнуты из зала. Покой в зале был восстановлен, но тут на сцену влез Элюар. Такой жест со стороны друга Тцара был неожиданным. Но зрители не разбирались в таких тонкостях, и на автора “*Répétitions*”²⁴¹ тут же напала целая толпа, возбужденная предыдущей потасовкой. Элюар сдался превосходящей силе и покатился по сцене, налетев на несколько софитов, которые при этом взорвались. Друзья попытался защитить чуткого поэта от дальнейших репрессий, но к этому времени в зале уже вызвали полицию. После того, как скандал постепенно улегся, тишина показалась зрителям аномалией. Я до сих пор слышу голос директора театра, который рвал на себе волосы из-за сорванного занавеса, поломанных кресел с мягкой обивкой и опустошенной сцены: “*Ma bonbonnière, ma bonbonnière!*”». (Жорж Юнье в «Приключении дада»).

vi.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

«Бородатое сердце» — “*Le sœur à barbe*” и «Газодвижимое сердце» — стали лебединой песней дада. Дальше дело не пошло, поскольку больше никто не понимал происходящего. Начались подозрения, обиды, клевета одной группы на другую и даже журнала («391») на собственных авторов. Всё это было связано с постепенной утратой силы внутреннего убеждения. Чем больше движение теряло эту силу, тем ожесточеннее становилась борьба за власть внутри групп, пока, в конце концов, опустошенное дада не распалось.

В этой ситуации заката становилось всё очевиднее, что уже не столько идея определяет действия и фантазию участников, сколько личное стремление к власти. Такой же процесс, по сути, когда-то привел к концу берлинского дада. Время жизни дада истекло, против этой болезни еще не выросла целебная трава. Конечно, как Бретон, так и Тцара стояли горой каждый за что-то свое: Тцара за свободу и спасение дада, которое пребывало в полном упадке, а Бретон — за новую идею.

КОНЕЦ ПЕСНИ

В мае 1922 г. несколько дадаистов еще раз собрались вместе в Веймаре на празднике архитектурной и художественно-промышленной школы Баухаус. Там были ван Дусбург, Арп, Тцара, Швиттерс, я и другие — чтобы отметить прощание с дада (см. илл. 94). Тцара произносил надгробную речь в Веймаре, Йене и Ганновере, а Швиттерс напечатал ее в своем журнале «Мерц».

ИЗ “CONFERENCE SUR LA FIN DE DADA” ²⁴²

В ВЕЙМАРЕ, 1922 г.

Dada marche en détruisant, de plus en plus, non en extension, mais en lui-même. De tous ces dégoûts il ne tire d'ailleurs aucun parti, aucun orgueil et aucun profit. Il ne combat même plus, car il sait que cela ne sert à rien, que tout cela n'a pas d'importance. Ce qui intéresse un dadaïste, c'est sa propre façon de vivre. Mais ici nous entrons dans le grand secret.

Dada est un état d'esprit. C'est pour cela qu'il transforme suivant les races et les événements. Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il est le point où le oui et le non et tous les contraires se recontrent non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement aux coins des rues, comes les chiens et les sauterelles.

Dada est inutile comme tout dans la vie.

Dada n'a aucune prétention, comme la vie devrait être.

Peut-être me comprenez-vous mieux quand je vous dirai que dada est un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions ²⁴³.

(Тристан Тцара)

Затем дада еще раз доказало известную солидарность в сопротивлении и в отрицании. Маринетти и Руссоло устроили

шумный концерт и были освистаны прежними друзьями. Оба были предтечами и первооткрывателями дада. Шум закончился тем, что дада было буквально “à l’instant” вышвырнуто из театра «Елисейские поля», где проходило мероприятие²⁴⁴.

vi.
Дада
в Париже
1919–1922

Пикабия, из осторожности отсутствовавший, полностью удалился в собственный дада-замок, когда начался последний штурм.

Бретон между тем организовал в 1923 г. собственные силы и к открытию выставки Пикабия в Барселоне прочитал программный доклад о характере (и особенностях) развития в современном искусстве. Само собой разумеется, что Тцара и его друзья там так и не показались.

Пикабия продолжал постоянно доказывать свою независимость. Его машинный период в живописи миновал. Теперь он рисовал то, что мне хотелось бы назвать «народными листками». По стилю они были совершенно традиционны, но при ближайшем рассмотрении не оставляли сомнения в непоколебимой агрессивности Пикабия. Его враждебность была направлена особенно против Рембо, занимающего высокую позицию в литературе, но также и против его прежних друзей и авторов «391».

В ноябре 1924 г. он основал вместе с Дюшаном и Дерме новое направление в искусстве — инстантенизм — в качестве самой последней ветви дада. Этому новому движению он посвятил номер 19 — последний номер журнала «391». Под текстом титульного листа появился исполненный любви портрет Артюра Кравана, который Пикабия нарисовал в 1920 г. Словом «инстантенизм» он еще раз подчеркнул центральное переживание дада, как он его видел и хотел: ценность мгновения.

Номер содержит яростные нападки на Бретона, с которым он перед этим был в союзе против Тцара: «Андре Бретон напоминает мне Саша Гитри²⁴⁵, но гораздо более старого, чем тот», и т. д., и т. д. После этой последней лобовой атаки он окончательно связал себя с Бретоном и его сюрреа-



Франсис Пикабия. Рисунки из «391». 1924

лизмом... до конца верный своей неверности и своему принципу — не иметь никаких принципов!

После того, как дада шесть лет выдавало постановления, что всё должно, обязано распасться и будет низложено, снято с петель и забыто, — оно и само распалось.

«Дада выживет — лишь благодаря тому, что перестанет быть», — предсказывал Ж. Е. Блоше еще в 1919 г. в своем манифесте: «Дада-пророчество»²⁴⁶. Как по отношению к людям, так и к предметам, как в искусстве, так и в мышлении дада занимало новую позицию, породило новый моральный склад — но в силу своей революционной природы не могло, не должно было и не имело права отрицать сиюминутное, мимолетное, — даже если это касалось самого дада. Оно не могло и не имело права развивать теорию, дисциплину: в универсуме свободы претендовать на это было саморазоблачительно.

Тцара, Пикабия и Рибмон-Дессень были полностью вправе противопоставить себя стремлению Бретона к нор-

мализации. Ибо дада-кредо было: верить в божественную справедливость самой индивидуалистической свободы как в единственный источник, из которого возникает новое. Это было то право, которое еще раз принесло Тцара победу и изолировало Бретона. Если бы время дада не истекло, то Бретон, пожалуй, мог так и остаться поверженным. Но диалектический процесс, который из полной бессистемности должен вести в новую системность, был неостановим.

vi.
ДАДА
в ПАРИЖЕ
1919–1922

Так что и Бретон был совершенно прав. Дисциплина, теория, определенное мировоззрение стали неотвратимы. Бретон давно был сыт однообразием скандалов, предательств, бессмыслицы, исходивших просто из духа противоречия, и быстро сменяющих друг друга мероприятий. Правда, с не знающим удержу Пикабиа — как прежде, так и теперь — он обращался с крайней осторожностью, но такой целеустремленный человек, как он, не мог долго выдерживать скандал ради самого скандала — при всём уважении к Пикабиа.

Вряд ли можно сомневаться, что в конце 1922 г. Бретон считал задачу дада исполненной. Саму эту задачу он всё больше видел под негативным углом зрения. Манифест Тцара «Дада 1918», казалось, тогда широко распахнул двери, но в 1921/22 гг. Бретон обнаружил, «что эти двери ведут в коридор, который замыкается сам на себя и никуда не выводит».

Расшатывание общественного мнения казалось достигнутым. Напряжение против Тцара росло в той же мере, в какой Бретон чувствовал, что движение в целом отныне стало ненужным.

СУБДАДА, СЮРРЕАЛИЗМ

Плоды революции дада должны были собирать те, кто действительно был лучшим садовником и умел подрезать деревья (втайне желая, чтобы они выросли до неба!), строить

планы и выполнять их. В котле бунта следовало поддерживать кипение, но многие повара, которые могли испортить кашу, были исключены. В конце необузданного распада в новом порядке возникла новая дисциплина и философия, ориентированная на позитивные цели: сюрреализм.

Изобретенное Аполлинером слово «сюрреализм» поначалу использовалось в качестве оружия, чтобы уничтожить дада. Когда Бретон утверждает, что был сюрреалистом, еще будучи дадаистом, это несомненно верно — до тех пор, пока это касается лично его. Правда, право на понятие «сюрреализм» в 1924 г. у него поначалу оспаривали Поль Дерме и Иван Голль, поскольку они исповедовали другой вид сюрреализма, однако с первым сюрреалистическим манифестом Бретона 1924 г., который подписали все, кто еще недавно был дадаистом, такие вопросы были улажены.

Сомнения могут посетить нас только когда Бретон распространяет понятие и идею сюрреализма также на факты, которые могли быть названы сюрреалистическими явно лишь постфактум.

«В номерах „Литтератур“ с октября по декабрь 1919 г. под именами моим и Супо опубликованы первые три главы из „Магнитных полей“²⁴⁷. Здесь речь идет — без вопросов — о первой сюрреалистической (и ни в коем случае не дадаистской) публикации, ибо она — плод первого систематического обращения к технике автоматического письма». (Бретон. *Entretiens*. С. 56).

Каким образом документ 1919 г. должен стать сюрреализмом, совершенно непонятно. Ибо именно к способу письма, который Бретон обозначает как «автоматический», обращались, начиная с 1916 г., Балль, Арп, Сернер и Хюльзенбек в Цюрихе — как поодиночке, так и в совместной работе. «Бывало, — продолжает Бретон, — что этому — автоматическому — письму мы предавались по 8–10 часов подряд, это приносило нам большую часть наблюдений...» Это убедительно свидетельствует о методическом духе Бретона, но по-

иск более глубокого понимания в «автоматическом письме» не делает письмо, однако, «сюрреалистическим». Конечно, можно назвать их так сегодня — равно как и работы Арпа, Пикабиа, Ман Рэя, Макса Эрнста и т. д. называют сюрреалистическими, хотя они с 1916/18 гг. как были, так и остаются дада-реалистикой или сюр-дада-реализмом или чем-то подобным. Начальный сюрреализм кажется похожим на дада как одно яйцо на другое. Тон манифестов оставался тот же, и Дали в 1929 г. уверяет нас в заявлении, которое в точности ложится в русло дада: «Сюрреализм — это систематизация путаницы. Сюрреализм создает якобы порядок, но лишь так, что сама идея системы становится ассоциативно подозрительной. Сюрреализм деструктивен, но он разрушает лишь то, в чём он видит пути, ограничивающие наше видение».

Сюрреализм сожрал и переварил дада. Такие каннибальские методы нередки в истории. А поскольку у сюрреализма был хороший желудок, свойства проглоченного полностью вошли в состав подкрепившегося организма. Вот и славно!

Ясно, что методика и дисциплина сюрреализма — во многом работа Бретона. Из взрывного дада он создал на рациональной основе иррациональное художественное движение, которое хотя и вобрало в себя дада, но дада-бунт канонизировало в строгой духовной дисциплине.

Однако Бретон не только перенял дада, но и повел его дальше, разрабатывая обширную теорию и методы, приобщив сюда сон и случайность вплоть до галлюцинации. Этот теоретический и методический фундамент и отличает сюрреализм от дада. Но как неизбежно было то, что недисциплинированность дада однажды волеется в теорию и дисциплину, которая обобщит его опыт, так же как и неизбежным было то, что теории с дисциплиной, доведенные до предела, приведут к академизму.

Ни дада, ни сюрреализм не являются обособленными явлениями. Их нельзя изолировать друг от друга, они обуславливают друг друга, как начало обуславливает конец, а конец

vi.
Дада
в Париже
1919–1922

обуславливает новое начало. В основе своей они есть единый взаимозависимый жизненный опыт, который, словно большая дуга, тянется от 1916 г. до середины Второй мировой войны; они есть ренессанс значения искусства, изменение кругозора, которое соответствует радикальному изменению нашей цивилизации. Всё это выросло естественным образом на том «лесном дичке» дада, который Бретон предлагал срубить, но плодами которого сюрреализм кормился после того, как окультурил его, обрезал и ухаживал за ним, так что его плоды, в конце концов, достигли потребительского успеха, который никогда не перепал изначальному *никогда*. Оба движения имеют свое значение как мобилизация бессознательного в новый вид концепции искусства. Сюрреализм придал дада значение и смысл, дада дало сюрреализму жизнь.

VII.

ПОСТДАДА

Хотя после 1924 г. дада больше не было, дадаисты остались. В 1927 г. Арп получил первый крупный заказ — расписать ресторан Aubette в Страсбурге, его родном городе. Он привлек к работе Тео ван Дусбурга и свою жену Софи (см. илл. 100). Каждый из троих независимо от других декорировал треть здания. Так возникли первые большие абстрактные фрески. Грациозные арабески Арпа, пуризм неопластицизма Дусбурга, живое деление пространства Софи (см. илл. 101) не противоречили друг другу. Они взаимно уравнивались. Антиискусство и искусство заключили союз и смотрели друг другу в лицо, словно в собственное зеркальное отражение, чудесно омоложенные потомки одного и того же племени. Конечно, это было уже не дада, а так или иначе новое искусство — плод дада. И такие плоды созревали повсеместно.

Другой результат вызрел в нашей совместной работе с Эггелингом. Наша дружба побудила моих родителей пригласить его к нам в деревню, в Кляйн-Кёльциг. В течение трех последующих лет мы там, что называется, маршировали вместе, бились порознь. Так в 1919 г. на основе того, что Эггелинг называл «генерал-басом живописи», возникли наши первые картины-свитки: нарисованные карандашом вариации формальных тем на длинных рулонах бумаги; «Горизонтально-вертикальная месса» Эггелинга и моя «Прелюдия». В 1920 г. мы — исходя из принципа движения,

характерного для этих свитков, — начали наши первые абстрактные эксперименты. Эггелинг, в конце концов, заснял на пленку свой второй свиток «Диагональной симфонии» (см. илл. 98), а я — мой «Ритм 21» (см. илл. 99). Оба фильма были абстрактные, но по духу и по постановке проблемы очень разные, поскольку Эггелинг исходил из линии, а я — из площади.

Эггелинг оркестровал и развивал формы, тогда как я вообще отказался от формы и лишь пытался артикулировать время в разных темпах и ритмах. Эггелинг умер в 1925 г. в возрасте 45 лет.

Мы оба пришли к кино для решения той проблемы, с которой столкнулись в живописи. Я совершенно не имел намерения делать фильмы дальше, но — из-за новой размерности и из-за возможности оркестровать время так, как раньше форму, — всё больше и больше вовлекался в кино, так что в течение 40 лет наряду с живописью постоянно использовал кино как средство художественного выражения.

Так я сделал в 1927/28 гг. маленький фильм «Предполенный призрак» (см. илл. 106), музыку для которого написал Хиндемит и который был впервые показан на международном музыкальном фестивале в Баден-Бадене в 1927 или 1928 г. Поскольку мы тогда жили еще в благословенные дозвуковые киновремена, то музыка к фильму синхронизировалась по свитку, который в темпе фильма разворачивался перед дирижерским пультом... это было изобретение господина Блюма.

Собственно, сам того не желая, фильм стал настоящим дадаистским документом. Он показывал бунт объектов — шляп, чашек, галстуков, шлангов и т. д. — против человека. В конце концов, была восстановлена прежняя субординация человека-господина над предметами-рабами. Но на короткое время в зрителе всё же могло зародиться сомнение в справедливости расхожего порядка отношений между субъектом и объектом.

Марсель Янко вернулся в Бухарест. Он снова занялся своей прежней профессией архитектора. Но, несмотря на это, никогда не забывал дада. Время от времени мы получали нечитаемый для нас румынский журнал «Контимпоранул»²⁴⁸, который, как нам говорили, продолжал следить за «дада-тезисами для практической жизни».

Пикабия, не довольствуясь приложением своей энергии антиискусства только в литературе и живописи, предложил директору шведского балета в Париже, Рольфу де Маре, сделать для антракта маленький фильм. Результатом стал «Антракт» (см. илл. 104) — гротеск похорон, на которых катафалк тянул верблюд. Участники этого предприятия, снятые частью в замедленном, частью в ускоренном темпе (Рене Клером), придали процессии крайне дадаистский характер, который подчеркивался участием играющих в шахматы Дюшана и Ман Рэя.

Пикабия намеревался для этого (немного) фильма использовать звуковой фон театрального антракта — гул разговоров зрителей, но люди смолкали, как будто вид этой необычной похоронной процессии перекрывал им кислород. Пикабия, гневаясь на такую реакцию, кричал, обращаясь к публике: «Говорите же, говорите же, говорите!». Но никто так и не говорил.

Наряду с главными центрами дада почти во всех западных странах одиночки и небольшие группы признали своими лозунги, которые выдвигало дада. Иногда это происходило в прямом контакте с активными центрами движения, иногда спонтанно и на собственный страх и риск.

Самые ранние тенденции дада странным образом вошли в моду в России. Но там они находились под сильным футуристическим влиянием. «Парикмахерская» или «Мойщик окон» Ивана Пуни поэтически связывают симульганый опыт с новыми исканиями. Но его пустая «Голодная тарелка» (см. «Нео-Дада») — это уже вызов, который можно рассматривать как дада-документ — и по форме изображения, и по его прямоте (см. илл. 107). Тцара упоминает



Слева: обложка загребского ж. «Дада-Танк» (1922), вышедшего под ред. поэта Д. Алексича. В центре: обложка берлинского ж. С. Шаршуна «Перевоз Dada/Transbordeur Dada» (№ 1. 1922). Справа: обложка лейденского ж. «Де Стейл» (№ 11. 1921) с экспериментальным стихотворением И. К. Бонсета (ван Дусбурга)

и других русских дадаистов, о которых мне, правда, ничего не известно: Кручёных и Терентьева, которые вместе со Зданевичем (игравшим немаловажную роль в парижском дада под псевдонимом Ильязд) выступали как группа «41°»²⁴⁹. В Берлине выходил и русский дада-журнал с названием «ПЕРЕВОЗ».

В Испании продолжал быть влиятельным журнал «391», и в 1919 г., когда Пикабия давно уже был во Франции, дада в Испании вновь активизировалось. Ж. Сальват-Папасе опубликовал книгу стихов «Poèmes en Ondes Hertzianes» с обложкой, оформленной Х. Торрес-Гарсия. И когда Бретон в 1923 г. в Барселоне открывал выставку Пикабия, обнаружились еще одна живая ячейка дада — Жак Эдвардс, Гильермо де Торре, Ласса де ла Вега и Канзино д'Ассонс, которые не желали верить, что в Париже дада умирает²⁵⁰.

Из Италии в парижскую сферу дада ворвались поэты Унгаретти и Савиньо и художник Прамполини, не сумевшие поставить на ноги собственное движение дада на родине футури-

стов, и де Кирико. Футуризм и дада явно стояли еще слишком близко друг к другу и по времени, и по духу. Боччони действительно предвосхитил так много свойств дада, его духа и его техники (свободу в применении новых материалов — таких, как картон, проволока, деревянные и т. п.), что в стране футуризма, собственно, не было никакой необходимости в дада. Несмотря на это, всех вышеназванных, вдобавок еще Эволу, Кантарелли и Фьюцци, из второго поколения футуристов, Тцара причислял не только к футуристам, но и к дадаистам — и по праву²⁵¹.

Прамполини не только выставлялся с дадаистами в Цюрихе, но и основал — после встречи с Тцара — сообща с Санминьятелли футуро-дадаистский журнал “Noi” («Мы»), который просуществовал до 1920 г. включительно. В нем публиковались итальянские, но также французские и швейцарские дадаисты.

В Венгрии прежде всего Лайош Кашшак²⁵², издатель «Ма», последовательно использовал полиграфию дада, а также примыкал к дада как художник (см. илл. 103). Годы спустя — в 1927 г., — когда дада на Западе уже сменилось сюрреализмом, оно пережило новый короткий расцвет в Венгрии, в группе художников «Зеленый осел». Организатором этого пост-дада был Йодён Паласовски²⁵³. Он проводил выступления в стиле дада. Однако через несколько месяцев угас и этот последний дада-вдох. Шандор Барта²⁵⁴ публиковал маленькие дада-рассказы под заголовком “Mesék és novellák”²⁵⁵ на венгерском языке еще во времена дада — в 1918–22 гг.

Оживленно шли дела и в Загребе (Югославия), где журнал «Дада-Танк» просуществовал в 1922 г. хотя и недолго, зато вызвал бурную реакцию. Более бунтарский и более *анти*, чем «Ма», этот журнал носил отчетливый отпечаток дада и публиковал, насколько я смог выяснить, манифесты и стихи в провокативном стиле дада.

Единственное движение дада вне основных центров, носившее самостоятельную и совершенно подлинную ноту дада, исходило от журнала «Мéкано» в Голландии (см.

илл. 102), который издавался основателем «Де Стейл» и дадаистом Тео ван Дусбургом. Четыре номера вышли в неопластических цветах — голубом, желтом, красном и белом, — но содержанием журнала было сочное, зеленое, голландское дада. Дусбург — который называл себя «Дадаист Бонсет» — предпринимал со Швиттерсом дада-турне по Голландии, которые по оригинальности и скандальности могли конкурировать с тем, что происходило в каком-нибудь из главных центров. Но голландское дада было очень недолгим, наподобие ливня, который оплодотворил умы, но вывел на поле всего нескольких бойцов. Среди них был в первую очередь Поль Ситроен²⁵⁶, чьи городские монтажи тогда можно было встретить во многих дадаистских публикациях как вне, так и внутри Голландии. Сам Дусбург оставался дадаистом просто потому, что был им, и продолжал производить фонетические стихи, которые, будучи художником, умел компоновать в полиграфической форме журнала «Де Стейл». Так он — как фонетический поэт — становился в один ряд с Баллем, Хаусманом и Швиттерсом и продолжал развивать технику Хаусмана — оптофонетику — на свой дада-манер «Де Стейл». В живописи, напротив, он оставался верен неопластическим принципам — без дада!

Его преданность нео-пластицизму очень скоро вернула его — после успешного турне со Швиттерсом — в пространство прямого угла, которое и можно считать его подлинным пристанищем. Он тоже умер очень молодым (как Эггелинг) в 1931 г. в Давосе.

Многие наши друзья уже умерли, о многих мы не знаем, что с ними случилось. Только Тцара знал весь список «президентов дада», причём я не вполне уверен, все ли перечисленные были согласны с таким именованием.

ПРЕЗИДЕНТЫ ДВИЖЕНИЯ ДАДА

Д-р Айзен, Луи Арагон, У. К. Аренсберг, Мария д'Ареццо, Селин Арно, Ханс Арп, Александр Архипенко, Канзино

д'Ассонс, Йоханнес Баадер, Пьер-Альбер Биро, Андре Бретон, Жорж Буше, Элис Бэйли, Габриэль Бюффе, Маргерит Бюффе, Альфред Вагтс, Эдгар Варез, Лассо де ла Вега, Жорж Верли, Мари Вигман, А. Волковиц, Георг Гросс, Аугусто Гуаллер, Далмау, Поль Дерме, Аугусто Джакометти, Мейбл Додж, Марсель Дюшан, Сюзанна Дюшан, Ж. М. Жуной, Джино Кантарелли, Карефут, Артюр Краван, Жан Кротти, Майя Круцек, Мина Ллойд, Джон Марин, Франческо Мериано, Вальтер Меринг, Мисс Нортон, Эдит Оливье, Вальтер Пак, Клеман Пансаэр, Франсис Пикабия, Жорж Рибмон-Дессень, Х. Рихтер, Кетрин Н. Рoadс, Сардар, Артур Сегал, д-р В. Сернер, Поль Ситроен, Альфред Стиглиц, Игорь Стравинский, Филипп Супо, Гильермо де Торре, Софи Тойбер, Тристан Тцара, Винсенте Уйдобро, Фарамус, О. Флаке, Теодор Френкель, Ф. Хардекопф, Д. Хартфилд, Рауль Хаусман, Р. Хильсум, Хэпгуд, Р. Хюльзенбек, Кристиан Шад, Курт Швиттерс, Жермен Эверлинг, Ю. Эвола, Жак Эдвардс, Поль Элюар, Макс Эрнст, Ф. Юнг.

VIII.

НЕОДАДА²⁵⁷

ДЕВИЗЫ

1. Я искал ключевое слово, девиз, под которым можно было бы обобщить «новую ситуацию дада», прорисовывающуюся в искусстве нашего времени. Сама она объявляет себя то как неодада, то как неореализм, поп-арт и т. д. Но я нахожу не один, а несколько девизов:

1) «Пустыня растет: горе тому, кто таит в себе пустыни». (Ницше. «Так говорил Заратустра»)

2) «Сперва надо ввергнуть искусство в полное пренебрежение, считать его совершенно бесполезным, чтобы оно снова смогло вступить в свои права». (Филипп Отто Рунге)

3) «Редко мне случалось видеть столько изобретательности в соединении с такой бездарностью». (Л. К.)

4) «Китч постоянно пребывает в попытке бегства в рациональное». (Герман Брох)

5) «Дада падает как капли дождя с неба.

Неодадаисты научились подражать падению, но не каплям дождя». (Рауль Хаусман)

6) «Не искусство, а статья к вопросу о критике искусства». (Хэролд Розенберг в «Нью-Йоркере»)

7) «Как шутка без юмора, которую рассказывают снова и снова, пока она не приобретает вид намека на угрозу». (Хэролд Розенберг в «Нью-Йоркере»)

8) «Это скорее искусство рекламы, которое делает рекламу самому себе, чем искусство, которое рекламу ненавидит». (Хэролд Розенберг в «Нью-Йоркере»)

САДОВЫЕ ГНОМЫ

Интеллектуальная и моральная ситуация сегодняшнего дня похожа на ситуацию сорокалетней давности. Вероятно, фатализм отрицания жизни сегодня выражен сильнее... по отношению к миру, который стал еще бессмысленнее, «вправить который вряд ли еще возможно». Однако этот мир еще дает искусству хотя бы возможность внести разрядку в искаженную картину эмоций. «Поскольку банкротство идей пролиставало образ человека до самого сокровенного слоя, наружу патологическим образом проступают инстинкты и задние планы. Поскольку ни искусство, ни политика или вероисповедание не справляются с этим прорывом дамбы, остается лишь вранье да поза». (Хуго Балль).

Новое дада, которое соответствует этому фатальному времени, находит столь мощное эхо, пожалуй, потому, что оно есть «внутренний голос», который зовет... хотя этот голос есть голос Ничто. Зигмунд Фрейд предостерегал более полувека тому назад: «В настоящий момент — если кто-то сомневается в смысле и ценности жизни, то он болен». Мы больны?

Всё больше и больше людей идут к психоаналитикам, потому что они сомневаются в смысле и ценности жизни, поскольку они живут в экзистенциальном вакууме.

«Всё чаще, — говорит психиатр д-р Френкель в "Time Magazine", — приходится консультировать пациентов, болезнь которых состоит в том, что они больше не видят смысла в жизни. С одной стороны, мы разрушили инстинктивную уверенность животного мира (к которому мы принадлежим), а с другой стороны, мы потеряли обществен-

ную сплоченность и традицию. Сегодня ни инстинкт не подсказывает человеку, что ему делать, ни общая традиция не задает ему направление. Скоро он вообще не будет знать, чего он, собственно, хочет, и потому будет брошен в замешательстве.

В этом замешательстве творческие силы последнего поколения художников отчаялись на насильственный акт и попытались из НИЧЕГО сделать НЕЧТО — хоть на каком-то уровне. Почему они это делали — вот что мне хотелось узнать.

Я познакомился с молодым, около двадцати пяти лет, художником поп-арта Лихтенштейном²⁵⁸, чьи огромные увеличения “Comic Strips” вызвали мое любопытство. Мне интересно было узнать у него самого идею подобного рода картин и историю возникновения этой идеи.

Он рассказал мне следующее: одноклассники его маленького сына спросили у того, кто его отец. Художник? Что за художник? Абстрактный экспрессионист! Ага, сказали одноклассники, это тот, кто не умеет рисовать и поэтому малюет абстракции! Маленький Лихтенштейн пришел домой в слезах и укорил отца, что тот не умеет рисовать. Отец Лихтенштейн успокоил его: это неправда. И нарисовал ему огромного Микки-мауса, в точности такого, как в комиксах, каким его знал сын. Но этого оказалось мало, отец должен был также показать, что он умеет рисовать и людей. Так папа Л. нарисовал огромного Джорджа Вашингтона в стиле комиксов. Этого было достаточно!

Но самым примечательным было то, что это понравилось не только маленькому Л., но и большому Л. Тут Лихтенштейн начал вовсе играть с увеличением комиксных картинок. Это принесло ему удовлетворение, и он имитировал не только сами комиксы, но и растр газетной печати. Пришли друзья и тоже сочли это интересным... и вот, внезапно Л. обрел свой почерк, простой, здоровый, естественный почерк, который на самом деле был «почерком шестилетних» — и сделал его «знаменитым».

Антиэстетическая декларация реди-мейда, кощунства Пикабия теперь являются в неодада — как в вышивке крестом или в выжигании по дереву, как комиксы или спрессованные кузова автомобилей. Они больше не А-искусство и не антиискусство, они стали объектами удовольствия. То, что они пробуждают в фантазии наблюдателя, не поднимается выше уровня детского конструктора или садовых гномов. Удовольствие публике доставляет детская комната, которой им так не хватает, пусть она и приправлена экспромтами борзописцев от искусства, ловко рассуждающих о неореализме, нефункционализме, неодада и еще бог знает о чём. Это стало романтикой, перетолкованной из дада-сюрреалистического опыта. Эта романтика дает возможность удобно рассмотреть предметы. Из безусловного возмущения получилась безусловная приспособленность, в которой Дюшановы лопаты, сушилка для бутылок и писсуар могут быть спокойно оценены эстетически... именно это Дюшан пятьдесят лет назад язвительно высмеивал. *Анти* превратилось в подушку для отдыха, на которую обыватель и коллекционер искусства могли уютно откинуться. Как если бы человек — после столь обильных духовных усилий кубизма, дада, сюрреализма, абстракционизма, экспрессионизма, ташизма — истосковался по отдыху, по возможности расслабиться и не вымучивать из себя модные гримасы. Кого можно в этом упрекнуть?!

ИМЕТЬ И ЖРАТЬ!

Оставлять полуспрессованные автомобили как есть, экспонировать помятые автомобильные крылья, заново их расписав. Голую девушку как следует вымыть, окунуть ее в краску и катать по полотну. Показывать чучело куклы в детской коляске. Устраивать музыкальное представление, в котором пианист в течение 10 минут сидит перед фортепьяно и не играет. Играть театральный спектакль, в котором ничего

не происходит. Кормить плюшевого мишку взбитыми яичными белками, подвешивать картофелину на шнур старинного ватер-клозета, направлять посетителей музея в абсолютно темный лабиринт, в узких проходах которого один из них получает вывих ступни. Оборудовать выставочный зал музыкальными автоматами, надувными животными и искусственным прудом для купания, в другом зале подвесить мебель к потолку, а картины вроде «Галактики» а ля Кислер²⁵⁹ разложить на полу. Устроить тир, где зритель может стрелять в крутящийся баллон с краской: в случае попадания краска заливает огромную скульптуру с названием «Мой вклад в произведение искусства», и т. д., и т. д.

Курящие горы, шаткие крепости, говорящие фаллосы — вся ярмарка успешно распродана.

Все эти провокации (а они вовсе никакие не провокации) перешеголяли бы дада, если бы дада давно уже не оставило поле боя. Напрашивается вывод, что сегодня людям необходимо нечто осязаемое, предметный материальный объект, за который можно ухватиться в поиске опоры для самоутверждения в собственной земной реальности. Как будто в наши дни человек может самоутвердиться только через контакт со своими пятью чувствами, поскольку в нем самом всё исчезло и стало ненадежным. Пустота, которая пробивается наружу, потребность доказать свое существование в объекте, поскольку субъект — сам человек — пропал.

Страсть, радостный энтузиазм вокруг происходящего — доказательство необходимости такого смещения как «последней надежды». Разве это не печально?.. Как бы весело это ни выглядело.

В этом переплетении различных влияний и эффектных трюков, спонтанностей и ярмарочной шумихи существенное место занимает внезапная находка. Съеденный завтрак возлюбленной наклеить на поднос, поднос поставить на стул, а стул подвесить на стену (где раньше висела репродукция Сикстинской мадонны или хотя бы Швиттерс, который

теперь — из-за близкого происхождения — обозначен и заклеен как реакционер). Это действует успокоительно: видеть, что есть яйца, кофе и сигареты. Сорок два года назад Иван Пуни наклеил на холст пустую тарелку (как чей-то завтрак?). Но в 1918 г. Россия находилась посреди революции, одна картофелина в день — это было много. Пустая тарелка была вызовом (чему бы то ни было), солидный завтрак — удовлетворение чего бы то ни было, и кого бы то ни было. Повторение темы через сорок лет не улучшает ее, а лишает смысла, демонстрирует «опустошенное существование», вакуум.

Наша современность (мы?) стала такой охочей до современности, что для нас священна даже крышка унитаза, мы хотим не только видеть ее на картине, но и иметь ее в реальности.

Это мое афористическое преувеличение словно по волшебству стало реальностью. Ман Рэй «выставил» ее в качестве ударного экспоната, выбрав для нее французское название “Marteau”²⁶⁰ (см. илл. 110). Но он имел на это привилегию. Ведь еще 50 лет назад, в то время, когда он подвергался бессовестным нападкам, он уже делал то, что сегодня стало признаваться как заслуга. Его крышка унитаза — это «анти садовый гном», констатация того, куда мы пришли сегодня, как в искусстве, так и в антиискусстве.

В лондонской «Таймс» кто-то написал, что мы с нашим неодада скатились в искусстве — от 150-летней культуры вина до культуры кока-колы. Правда, течение неодада распространено в Англии, Франции, Германии и Швейцарии, а кока-кола, как мне кажется, все-таки по сути американское понятие. Не потому, что оно здесь возникло (слово поп-арт пошло от англичанина Эллоуэя²⁶¹), а потому, что оно нацелено на заводскую штамповку нашего образа жизни и способа мышления, потому что оно сделало ширпотреб предметом притяжения — и даже любви и восхищения. На месте садовых гномов вчерашнего дня — сегодняшние банки из-под

пива, отходы технической цивилизации всех видов, стиль 20-го века (?) с его продуктами и средствами, с его умом и нездоровым образом мысли, с его сюжетами и подонками как новым ландшафтом.

viii.
НЕОДАДА

В каталоге галереи Сиднея Джениса в Нью-Йорке «Новые реалисты» среди 54 выставленных произведений насчитывалось с десяток работ, связанных с продуктами питания. Ольденбург: *Плита и кухонный шкаф*; Райс: *Супермаркет*; Ротелла: *Кофейные чашки*; Тибо: *Салаты, бутерброды и десерт*; Индиана: *Ломоть черного хлеба* с требованием: «Etat!» (Ешь!); — Вессельман: *Натюрморт* с гамбургером, кофе, томатным соусом и т. д.; — Атфелд: *Ночной столик с содержимым*; — Сегал: *Обеденный стол*. Наряду с этим есть цветные губки, ножи и вилки, но также секс: 30 Мэрилин Монро на одной картине²⁶².

Если посмотреть со стороны, эти новые поп-люди из брали себе Марселя Дюшана в качестве святого и покровителя и по справедливости поставили его в почетную нишу. Но Дюшан из этой ниши быстро вышел. В одном письме от 10 ноября 1962 г. он пишет мне: «Это неоада, которое теперь называет себя новым реализмом, поп-артом, коллажем и т. д., есть дешевое развлечение и живет тем, что делало ада. Когда я открыл „реди-мейды“, я замышлял обескуражить эстетический балаган. А они в неоада используют реди-мейды, чтобы открыть в них „эстетическую ценность“! Я бросал им в лицо как вызов сушилку для бутылок и писсуар, а они теперь любят ими как эстетической красотой».

НУЛЕВАЯ ТОЧКА

Профессор Роджер Шэттак²⁶³, которого я слушал на симпозиуме во время выставки коллажей в нью-йоркском Музее современного искусства, с наибольшей ясностью определил истинную проблему неоадаизма. Он исходил при этом из

тех вопросов, на которые Марсель Дюшан за пятьдесят лет до этого нашел свой дада-ответ в виде реди-мейда — угольная лопата, колесо, писсуар.

Какого-нибудь Сезанна, какого-нибудь Пикассо, например, — говорил он, — можно как всякое произведение искусства время от времени снова рассматривать и всякий раз получать новые ощущения, эмоции, новые переживания и новый материал для медитаций. Произведение искусства не исчерпывается многократным рассматриванием, оно даже выигрывает от этого.

Совсем иное дело с угольной лопатой, колесом, писсуаром. Они не были предназначены Дюшаном для медитаций и художественных эмоций, они были предназначены для того, чтобы шокировать, вырвать или вышвырнуть зрителя из бессмысленности застойного созерцания искусства, традиционного переживания искусства. Но такой шок неповторим. При повторном разглядывании угольная лопата, колесо и т. д. — это просто предметы обихода без каких-либо импликаций, стоят ли они в жилище на своем функциональном месте или претенциозно выставлены на выставке. Итак, они больше никоим образом не имеют антиэстетической или антихудожественной функции, а только практическую. Их художественный, А-художественный или антихудожественный характер после первого шокирующего воздействия полностью израсходован. После этого их можно выбросить, поместить в какое-нибудь хранилище или снова использовать по функциональному назначению. Былое произведение (анти) искусства само, как выразился профессор Шэттак, возвращается в состояние нуля, отскакивает к мертвой точке.

Такие произведения могут — если они являются первенцами, как произведения Дюшана — храниться в музеях, как, например, в Смитсоновском институте старые самолеты. И для произведений искусства — однодневок неплохо было бы использовать что-то вроде места упокоения. Но такой музей стал бы музеем без искусства.

Ценность демонстраций Дюшана против искусства состояла в их одноразовости. Против традиционного вида фетишей искусства он выставял антифетиш.

Теперь же в неодадаизме происходит попытка учредить шок как самооценность. Антифетишу пытаются снова придать атрибут искусства... Но работать с шокирующим воздействием, которое больше не вызывает шока, бессмысленно. Или, как выразился Брайан О'Дозерти, критик «Нью-Йорк Таймс» 31 октября 1963 г.: «Обыватель вгоняет авангардистов в конфуз». Он выводит их из себя тем, что реагирует уже вовсе не шоком, а удовольствием и раскошелением. Он покупает и развлекается. Другими словами, он вообще не верит бунту этих бунтарей, и в этом его с готовностью поддерживают антиквары и музеи.

Так что речь идет ни о каком не бунте, а о его противоположности: приспособлении к так называемому народному вкусу, умышленный возврат к садовым гномам. Или, как это выразил Хюльзенбек: «Искусство улицы, искусство маленького человека, хочется уйти подальше от последних идеалов... переносят, так сказать, атмосферу кафетерия (ресторана быстрого питания), сосисок и гамбургеров в художественный салон...», а Брайан О'Догерти: «Это ретроградная акция авангарда по отношению к массовой культуре, той массовой культуре, которая нагибает индивидуума под линию наименьшего общего знаменателя. И в самом деле: ее можно расценить как искусственную попытку „обогатить“ духовную бедность».

Музеи

И ТОРГОВЛЯ АНТИКВАРИАТОМ

Шестьдесят лет назад музей рассматривался как место, где «говорили боги». Произведения, освященные традицией, историей и масштабом ценностей, которые находили там

место, представляли собой резервуар человеческих переживаний и задавали порядок величин, с которым могли соизмерять себя поколение за поколением.

Я очень хорошо помню, как изо дня в день я приходил в один из дальних залов Музея кайзера Фридриха в Берлине, чтобы вести диалог с большим портретом придворной дамы Веласкеса. Она стояла с вневременной неподвижностью персонажей Веласкеса, опираясь рукой на спинку стула, на мертво-живом серо-зеленом фоне, в обжигающе-черном платье, с мертвым лицом без выражения. Она жила как представитель бесконечности в тяжелой золотой раме, ограждавшей ее от вульгарности бренного. Она не была ни красивой, ни уродливой, а была богиней, присутствующей настолько реально, что я ни на секунду не мог преодолеть робость (я копировал картину несколько месяцев). Эта робость относилась не к женщине, а к художнику, дух которого доставал до небес и который выставил эту придворную даму, чтобы разговаривать с нами с Олимпа.

Вот чем для меня были музеи, или, вернее, их ценность. Они существуют не для того, чтобы пробежать по ним, даже если там громоздятся тысячи картин, как в Лувре или в Метрополитен-музее. Они существуют для медитации... если бы только она была возможна!

Руководители музеев, как мне растолковал директор большого американского музея, сегодня находятся в трудном положении. Как историки искусства, они очень хорошо осознают свою традиционную ответственность хранителей ценностей и масштаба ценностей. Но ведь они хотят участвовать со своими учреждениями в жизни современности, так что иногда оказываются перед альтернативой или в ситуации, где размыта разница между ценным и неценным (или полуценным), ибо молодежь требует от музеев чего-то другого, помимо «старого хлама». Но раскрыть для нового поколения ценность «старого хлама», утаивая от них при этом «новый хлам» — невозможно. Поэтому устраиваются

выставки авангарда, которые хотя и угодны юности, но делают задачу музеев трудной и сомнительной и приглашают публику скорее к диалогу, чем к настоящему созерцанию, для которого произведение искусства как-никак предназначено по своей природе. Мне по-прежнему кажется, что один медитирующий перед произведением искусства дороже тысячи глазеющих.

Между тем и поп-арт вырос из детских штанишек. И оп-арт обрел новые размеры, иногда и новое качество, в игре металла и света. Минимализм, энвайронментализм, арте-повера, лэнд-арт, который тянется по пустыне рвами протяженностью в мили, или полосы австралийского побережья, упакованные в целлофан при помощи и для рекламы индустрии упаковки. Хеппенинги становятся инструментом общественной и политической атаки. Шкала художественных ценностей либо ставится под сомнение, либо объявляется недействительной.

Колоссальный поп-туб губной помады воздвигается при помощи подъемного крана перед Йельским университетом в Нью-Хейвене, этакий фаллос высотой с дом в натуральном (губной помады) цвете. Словно кривые зеркала, нас окружают вибрирующие оптические загадки в металле, в масляных красках, в движении, без движения, в тысячах оп-произведений. Или протискаешься между гигантскими пластиковыми пузырями с чувством одиночества и всё же в связи с окружающим миром (*environment*), который просвечивает сквозь прозрачные стенки.

Всё то, что некогда на ярмарочной площади служило для отрады глаз, для утешения или для раздражения глаз, никогда не претендовало на художественную оценку. Сегодня молодое поколение занимается этим всерьез, с полной отдачей, как искусством, стараясь «как-нибудь» объединить искусство, технику и науку. На глазах собравшейся публики забивается свинья. Внутренности, куски мяса и кровь вываливаются на голую женщину. В заключение автор этого шоу

мочится на свое произведение. Безбожно-священный протест против массового убийства, подавления и несправедливости во Вьетнаме, Чехословакии, в Нигерии, всюду!

В сознании молодого поколения всё это принадлежит к искусству, к искусству как части жизни. При этом становится очевидно, что единым понятием искусства уже не обойтись. Слишком много элементов природы, общества, техники, политики и т. д. сходятся вместе. Итак, если единое понятие искусства в наше время больше не возможно, не следует ли нам говорить хотя бы о двух различных категориях искусства: интровертно-интровертирующем и экстравертно-экстравертирующем (пока не выдвинуты более точные категории).

Молодежи следовало бы Рембрандта, Грюневальда, Сезанна, Сера и всех, кто был после них и чьи работы хранятся в музеях, бросать за борт... пока кто-нибудь (кроме арт-дилеров) стоит снаружи, чтобы их перехватить именно у музеев.

Молодежи следовало бы предложить вместо «старой ветчины» новые салями-продукты (пока и они не отправятся в музеи). Для этого приходится их допустить! Одиночка, ищущий для себя, всегда найдет свое выражение — по ту сторону от признания или неприятия. Кто-то будет писать маленькие картины, человеческие документы, как Биссье²⁶⁴, кто-то — забивать свинью над своей женой.

МАССА

Александр Трочи описывает эту ситуацию в заметке о Джордже Оруэлле в «Эвергрин Ревью», № 6, 1958: «Осушествление колоссальных технических проектов и исходящая из них угроза интегрирования индивидуума в последовательность внезапно возникших масс. Ортега-и-Гассет говорит о „вертикальных вторжениях варваров“, ссылаясь на

сотни миллионов людей, которые вваливаются в историю словно через люк, лишенные всякой традиции... как следствие индустриальной революции. В общем и целом воспитание этих людей, лишенных корней, определяется технологическими потребностями расширяющейся индустрии. Всё, чем эти люди располагают из культуры, они получили из газет, дешевых или растленных журналов, кино, а теперь и от телевидения.

Техник или человек, близкий к технике, — по своей природе пассивен, и эту пассивную позицию, к которой он приучен работой, он переносит и в свое свободное время. Он есть жертва свободных часов, а не их господин.

Тревожный, пассивный, внутренне очень слабый и не сильно обремененный творческими сомнениями, он нуждается в развлечениях, и — как потребитель развлечений — он является частью армии таких же технарей, которые продвигают промышленную продукцию. Нет никаких сомнений, что такой вид односторонне направленной деятельности опасен и представляет собой порочный круг. Можно было бы сказать, что представление человека о себе самом стало низкопробнее, чем оно было до того, как бога, словно какое-нибудь чучело совы, задвинули в естественнонаучные музеи».

«То, что в дадаизме и позднее в сюрреализме еще было оружием, в неодадаизме перековано в популярный плужный лемех, которым они могут обрабатывать плодородное поле коммерческих и падких до сенсаций галерей, равно как и „лишенное корней человечество“».

«Пара старых башмаков есть пара старых башмаков. Но если повесить пару старых башмаков на стену, то они уже не старые башмаки, а БАШМАКИ, которые постарели, и так они вызывают в нас известные мысли и ассоциации, — говорит Хюльзенбек и продолжает: — Поп-художники и неореалисты — это люди, которые вешают на стену старые башмаки и хотят при этом вызвать в нас чувства, которые, однако, не могут развиваться как раз потому, что речь идет лишь

об артефактах. Итак, если художники, подвешивая и выстав-
ляя старые башмаки или ночные горшки, испытывают неко-
торое удовлетворение, то зрители ввергаются в неприятное
психологическое состояние. Поэтому они не в состоянии
чувствовать иронию и цинизм, который имеет смысл лишь
в том случае, если он направлен против дегуманизации. Тот
факт, что ряд снобистских коллекционеров покупает башма-
ки и ночные горшки, усугубляет положение зрителей в кон-
формистском обществе. Они оказываются в положении
осла, который больше не знает, куда ему поворачивать — на-
право или налево».

Но куда бы он ни повернул, он постоянно получает по
морде. Нулевая точка, которая достигается подобной шоко-
вой терапией, обозначает конец концепции искусства, ка-
кой мы ее знали; утверждение которой мы задолго до Ренес-
санса находим в магическом содержании первобытных де-
ревянных идолов.

Искусство в нулевой форме получило вместо старого ма-
гического — новый психологически-социальный смысл, вме-
сто прежнего трансцендентного — медицинско-терапевтиче-
ский. Оно подтверждает наше бытие только путем противо-
поставления объекту и пробуждает ощущение нашего Я по
отношению к окружающему миру. Но объект всегда должен
иметь новый и ошеломляющий вид, чтобы привлечь наше
внимание. Ибо привычные объекты остаются незамечен-
ными, как материал нашей привычной обстановки. Но если
объект привычный, его надо показать в непривычной связи
с другими объектами (труп мужчины в детской коляске) или
в такой ситуации, которая исходя из нашего опыта делает
его «сенсационным» (автомобильный лом).

Во всех этих случаях подчеркивается мгновение и ситуа-
ция, в которой оказалось наше Я в это мгновение. Тут может
корениться основа для новой «эстетики мгновения», кото-
рая выражается во всех проявлениях неодада, будь то хэппе-
нинг, неореализм, неоактивизм или поп-арт.

За всем этим очевидно стоит неверие в какие-либо ценности вне прямого опыта Я, принуждение согласиться на Ничто и не обманывать себя идеями и ценностями, которые в реальном мире, где мы живем, не находят выражения, не могут иметь какого-либо влияния на жизнь и явно не в состоянии изменить ни безнадежную ситуацию, ни, тем более, человека.

VIII.
НЕОДАДА

БУДУЩЕЕ

В октябре прошлого года Дюшан привлек мое внимание к так называемым хэппенингам, которые часто устраиваются в Нью-Йорке на весьма примечательных местах. Хэппенинг, который я посетил, состоялся на задворках одного небоскреба, самой большой ночлежки (отель Миллз), 1200 комнат для беднейших, 50 центов за ночь. Посреди заднего двора этой чудовищной шахты хэппенингер Алан Капроу²⁶⁵ и его сотрудники построили огромное сооружение высотой в пять этажей, облицованное черной бумагой, картоном и мешковиной, к верхней платформе этого сооружения вели две лестницы. Намного выше каркаса, далеко наверху парил так же облицованный черным огромный купол, заслоняющий ночное небо (см. илл. 113).

Около 200 зрителей стояли вокруг этой воображаемой тюрьмы, со стен которой на нас смотрели вниз сотни зарешеченных окон размером сантиметров в 50. Нам раздали веники, и публика начала подметать пол, устланный газетными клочками и прочим мусором. Когда всё было чисто, с неба внезапно посыпался град дочерна обгоревших обрывков бумаги, который сопровождался ревушими сиренами и барабанной дробью. Бумаги валилось всё больше, на нас падали с ночного неба пустые мешки и коробки... когда внимание привлек велосипедист, медленно круживший вокруг гигантского сооружения в центре, он кружил и кружил (не-

прерывно до конца вечера). Откуда ни возьмись вылетела автомобильная шина, подвешенная на проволочном канате, и ударила по большим коробкам на вершине сооружения, и те посыпались на нас. — Офелия в белом одеянии, приставив к уху портативный радиоприемник, принялась танцевать под его музыку вокруг сооружения, которое теперь казалось жертвенным алтарем. Протанцевав несколько кругов, она вскарабкалась хорошенькими ножками по лестнице на самый верх сооружения. Ужасные звуки сирен. За ней сразу увязались два фотографа, которые быстрым темпом взбирались за ней по обеим лестницам. Уже добравшись до середины, один из них выронил свою камеру и вынужден был снова спуститься за ней. Наверху Офелию фотографировали в соблазнительных позах, но снизу были видны только ее ноги. Ужасный бумажный дождь, раскаты грома, рев и визг... и купол сверху начал медленно опускаться, пока не накрыл Офелию, фотографов, коробки и автомобильные шины. Жертва была закончена.

Ритуал! Скомпонованный ритмически, пространственно, цветом, движениями, он в силу места события содержал в себе нечто жуткое, захватывающее, хотя смысл этого «действия» не давал разуму ничего или очень мало. Эта связь изображения, драматической композиции, цвета и звука вызывала в памяти всё творчество Кандинского, Балля и др. Она требовала сотрудничества публики.

Разумеется: хэппенинги — не картины, но они близки к изобразительному искусству в традиционном смысле — и могут считаться дада. Случайное двигалось в царстве запланированных форм и двигало нас.

Позднее в кафе я говорил с Кэпроу. Мы хорошо понимали друг друга. В письме из Нью-Йорка он писал мне полгода спустя: «Поп-арт всё еще в полном расцвете и иногда хорош; по большей части, конечно, дешевый, как во всяком так называемом течении, но я думаю, он скоро станет *чем-то другим*, чем-то правильным. Вот увидите».

Культурный пессимизм, приведший к поп-арту, к самоотречению в Ничто, не мог полностью погубить искусство в его трансцендентальном значении. Человек всё еще утверждает себя. Как художник, он продолжает жить и здесь в таких личностях, как Алан Кэпроу, как Тенгли²⁶⁶ — эта смесь бизнесмена, ярмарочного клоуна и гения, — в медитативных числовых картинах Джаспера Джонса²⁶⁷, в Хиггинсе (см. илл. 111), Бонтеку²⁶⁸, Дайне²⁶⁹, Раушенберге, Сезаре²⁷⁰, в ножах и вилках Армана²⁷¹ и в некоторых других одаренных изобретательностью художниках. Они всё еще держат связь с образцами антиискусства дада, которые иногда свободно и творчески варьируются, иногда, правда, разграбляются до осквернения трупа. От Италии до Исландии, от Испании до Японии проявляются одинаковые симптомы, документально подтверждая неизбежность такой постановки проблемы. Заклинать против этого старых или новых мастеров — не помогает. То, что мы здесь видим и переживаем, это МЫ СЕГОДНЯ!?

150 лет назад Гёте заставил своего Фауста заключить с дьяволом пакт:

Когда воскликну я: «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!» —
Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля, развернись подо мной!²⁷²

Сегодня дьявол выполнил этот пакт, он подтверждается отчаянно-воодушевленным упоением «прекрасного мгновения» поп-арта. Выберемся ли мы отсюда, как минимум под вопросом. Подтвердим ли мы, как старый слепой Фауст, нашу человечность трансцендентально и найдем ли ее подтвержденной? Мне кажется: всё, что мы можем сделать, это осознавать, как далеко и куда — вперед или назад — мы должны передвинуть границы нашей человечности. Где лежит для нас то «равновесие между небом и адом».

Науки развиваются от одной гипотезы к другой, а сегодняшнее искусство, похоже, шатко движется от одного рецепта успеха к другому. И всё же это лишь на поверхности. «Творение сохраняется в обломках и под руинами мира, который сам вряд ли еще сможет быть выраженным». (В. Вейдле в “L’Immortalité des Muses”) ²⁷³. Под «поверхностью» стремление продолжается: самоотречение отдельного человека в служении внутреннему, морально-обязательному убеждению — будь то поп-арт или классика. Никто не может сказать, когда, где и из какого угла непрерывное стремление человека к истинному образу себя самого снова прорвется из этого вакуума. Я хотел бы верить в то, что оно прорвется и в антиискусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. ДАДА В ЦЮРИХЕ 1915–1920

1. Неточность автора — ведущий активист берлинского дадаизма, художник, поэт и изобретатель Р. Хаусман издал сборник своих теоретических работ «Дада Курьер» в 1958 г. См. библиографию в наст. изд.
2. Имеется в виду текст к каталогу первого крупного выставочного обзора искусства дадаизма — «Фантастическое искусство, Дада, Сюрреализм», открывшегося в декабре 1936 г. в нью-йоркском Музее современного искусства. Между тем, более точно об основных вехах истории дада сообщалось в специальном выпуске «Бюллетеня Музея современного искусства», подготовленного Ж. Юнье к открытию экспозиции «Фантастическое искусство». См.: *Hugnet G. Dada // The Bulletin of the Museum of Modern Art. 1936. Vol. 4. No. 2/3: Dada and Surrealism. P. 3–18.*
3. Наум Габо (наст. имя — Неemia Борисович Певзнер, 1890–1977) — художник и скульптор, придерживавшийся конструктивистской эстетики, более близкой западным течениям геометрической абстракции и функционализма, чем русскому конструктивизму, особенно в его производственной версии. С 1922 г. Габо работал в Германии, затем во Франции, Великобритании и США. С 1932 г. стал членом группы “Abstraction-Création”, с 1947 — членом Совета директоров “Société Anonyme”, включавшем в том числе М. Дюшана и Ман Рэя. Рихтер был знаком с Габо с 1922 г., в 1923 г. он напечатал фрагменты «Реалистического манифеста» Габо и Певзнера в первом номере своего журнала “G”, и считал Габо членом G группы. Габо мог иметь в виду работы А. Архипенко, Д. Бурлюка, В. Каменского, П. Митурича, С. Подгаевского, В. Татлина, заумную поэзию В. Хлебникова и А. Кручёных.
4. См.: Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччони, Кара, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан / Пер. В. Шершеневича. М.: Типография Русского Товарищества, 1914; Маринетти Ф. Т. Футуризм / Пер. М. Энгельгардта. СПб.: Прометей, 1914.
5. Роман А. Жида «Подземелья Ватикана» (*Les Caves du Vatican*, 1914) вызвал скандал в обществе, а его герой Лафкадио стал символом бунтарства (по мнению Бретона, его предвосхитил разве что Артур Краван). Впо

следствии Жид был приглашен к сотрудничеству в первых номерах журнала Бретона, Арагона и Супо «Литтератор», а Бретон поместил заметку о нем и фрагмент его сочинения в «Антологию черного юмора».

6. Первое издание «Антологии черного юмора» Бретона вышло в 1940 г., но ее распространение подпало под цензуру. Хрестоматийное издание вышло в 1966 г. и объединило всех тех авторов — современных и старых, — которых Бретон по тем или иным причинам считал предвестниками или союзниками сюрреалистов. Большую часть антологии с предисловиями самого составителя представляли литературные маргиналы, «проклятые» поэты и художники (де Сад, де Квинси, Лотреамон, Руссель, Краван, Пикабия, Дюшан и др.). См. библиографию.
7. Знак прусских лейб-гвардии гусаров (здесь и далее в специально оговоренных случаях помещаем примечания, сделанные М. Изюмской, оказавшей большую помощь при редактировании перевода и научной подготовке издания).
8. См.: *Балль Х.* Бегство из времени / Пер. В. Седельника // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 263–309.
9. Перевод текста илл.: «Когда я открывал «Кабаре Вольтер», я исходил из того, что в Швейцарии найдется несколько молодых людей, для которых — как и для меня — важно не только наслаждаться своей независимостью, но и проявлять ее. Я пошел к господину Эфраиму, владельцу «Майсерай», и сказал: «Прошу вас, господин Эфраим, предоставьте мне ваш зал. Я хотел бы устроить кабаре». Господин Эфраим согласился и предоставил мне помещение. И я пошел к нескольким знакомым и попросил их: «Пожалуйста, дайте мне картину, рисунок, гравюру. Я хотел бы присовокупить к моему кабаре маленькую выставку». Пошел к знакомым в цюрихской прессе и попросил их: «Напечатайте несколько заметок. Кабаре должно стать международным. Мы хотим делать красивые вещи». И мне дали картины и напечатали мои заметки. Так 5 февраля у нас было кабаре. Мадмуазель Хеннингс и мадмуазель Леконт пели французские песенки. Господин Тристан Тцара читал румынские стихи. Оркестр балалаек играл восхитительные русские народные песни и плясовые. Большую поддержку и симпатию я получил от господина М. Слодки, который нарисовал плакат кабаре, от господина Ханса Арпа, который, наряду с собственными работами, предоставил мне несколько работ Пикассо и поделился со мной работами своих друзей О. ван Рееса и Артура Сегала. Много помогли господа Тристан Тцара, Марсель Янко и Макс Оппенгеймер, которые изъявили готовность также и выступать в кабаре. Мы организовали РУССКИЙ, а вскоре после этого ФРАНЦУЗСКИЙ вечер (из работ Аполлинера, Макса Жакоба, Андре Сальмона, А. Жарри, Лафорга и Рембо). 26 февраля из Берлина приехал Рихард Хюльзенбек, и 30 марта мы исполняли чудесную негритянскую музыку (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum boum — drabaja mo gere drabaja mo bonoooooooooooo —) Месье Лабан ассистировал в представлении и был очень воодушевлен. И благодаря инициативе господина Тристана Тцара господа Тцара, Хюльзенбек и Янко (впервые в Цюрихе и во всем мире) прочитали стихи господина Анри Барзюна и Фернана Дивуара, равно как и simultанное стихотворение собственного сочинения, которое на-

печатано на шестой и седьмой страницах. Маленькой брошюрой, которую мы издаем сегодня, мы обязаны своей инициативе и помощи наших друзей во Франции, ИТАЛИИ и России. Она призвана очертить активность и интересы кабаре, все стремления которого направлены на то, чтобы, поверх войны и поверх наших стран напомнить о немногих независимых людях, которые живут другими идеалами. Еще одна ближайшая цель объединившихся здесь художников — издание международного журнала. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom "DADA". («Дада») Дада Дада Дада Дада.

ЦЮРИХ, 15 мая 1916» (*примеч. перев.*).

10. Действительно, в том же феврале 1916 г. в Цюрих приезжает В. И. Ленин. Упоминания о том, что Ленин жил в том же переулке (Арп: «через несколько домов вверх», Балль: «в доме № 6» (Балль) встречаются в воспоминаниях многих дадаистов. Так, Марсель Янко писал, что «в густом табачном дыму, посреди декламации или исполнения народных песен вдруг возникало выразительное монгольское лицо Ленина, который приходил в окружении своих соратников» (*Янко М.* Творческая энергия дада // *Седельник В. Д.* Дадаизм и дадансты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 386). Ленин действительно жил на Шпигельгассе, но в доме № 14. Доказано, что Ленин бывал в «Кабаре Вольтер», чаще всего общаясь с Т. Тцара. Есть сведения, что он принимал участие в одном из русских вечеров. Подр. см.: *Noguez D. Lénine Dada.* Paris: Dilettante, 2007.
11. Стихотворение, опубликованное в сборнике «Кабаре Вольтер» (*Cabaret Voltaire. Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge.* Zürich: Neuberger, 1916). См. также в пер. С. К. Дмитриева в кн.: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. М.: Республика, 2001. С. 143.
12. Дальнейшим перечислением Рихтер дает понять, что со сцены звучали современные немецкие и французские поэты (нередко сами выступавшие со сцены), вне зависимости от содержания и стилистики, и что было возможно любое музыкальное сопровождение. Такая «космополитическая» эклектика уже сама по себе была необычной и даже вызывающей в условиях обострения националистических настроений Первой мировой. Как вспоминал Р. Хюльзенбек, «эти песни, известные только в Центральной Европе, иронизировали над политикой, литературой, человеческим поведением и чем угодно, понятным людям. Песни были дерзкими, но никогда обидными. <...> Они создавали «интимную» атмосферу в кабаре. Аудитория любила слушать их, дистанция между нами и врагами сокращалась, так что в конце концов никто не оставался безучастным» (*Huelsenbeck R. Memoirs of a Dada Drummer.* Berkeley: University of California Press, 1991. P. 10).
13. Блез Сандрап (*Blaise Cendrars*, наст. имя *Frédéric-Louis Sauser*, 1887–1961) — швейц.-франц. поэт, чья книга «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне французской» (*La Prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France*, 1913) в оформлении Сони Делоне была не только смелым экспериментом в области диалога слова и изобразительного начала, но и представляла собой совершенно уникальный книжный эксперимент. Многие взгляды Сандрапа, особенно стирание границы между жизнью

и искусством, были созвучны футуристам и дадаистам. Стихотворение Сандрара вошло в сборник «Кабаре Вольтер» (1916).

14. Якоб ван Ходдис (Годдис) (Jakob van Hoddiss, наст. имя Hans Davidsohn, 1887–1942) — нем. поэт-экспрессионист, известный своим стихотворением «Светопреставление» (“Weltende”, 1910), ставшим своеобразным манифестом литературного экспрессионизма, и одноименным сборником (1918). Ходдис одним из первых применил технику монтажа в лирике, повлияв и на дадаистов, и на сюрреалистов. Его стихотворение также вошло в сборник «Кабаре Вольтер».
15. Фердинанд Хардекopf (Ferdinand Hardekopf, 1876–1954) — нем. писатель, поэт, журналист и переводчик. Так же как и Ходдис, принадлежал кругу журнала «Аktion», а с 1916 г., сбежав от войны в Цюрих вместе с Х. Баллем, сблизился и с дадаистами. Друг Э. Хеннингс. Одно из его стихотворений было напечатано в цюрихском журнале «Дада» (1919, № 4/5).
16. Аристид Брюан (Aristide Bruant, 1851–1925) — благодаря афишам Тулуз-Лотрека, легендарный персонаж Монмартра, владелец кабаре «Мирлитон», певец, автор песен, исполнявшихся в том числе в «Кабаре Вольтер».
17. Франц Верфель (Franz Werfel, 1890–1945) — австр. поэт, драматург и прозаик экспрессионистического направления. В годы Первой мировой войны служил на фронте.
18. Робер Делоне (Robert Delauney, 1885–1941) — франц. художник, развивший из кубизма свой собственный стиль, который Аполлинер окрестил «орфизмом». С 1911 г. принадлежал к мюнхенскому обществу «Синий всадник», оказав большое влияние на искусство немецкого экспрессионизма. Первым из французских живописцев пришел к абстракции. Тира считал его сотрудником цюрихского журнала «Дада», во втором номере которого за 1917 г. была воспроизведена его работа.
19. Эрих Мюсам (Erich Mühsam, 1878–1934) — нем. эссеист, драматург и поэт, известный своими анархо-коммунистическими взглядами. Одним из его сочинений, исполнявшихся в «Кабаре Вольтер», была «Революционная песня».
20. Влияние Василия Кандинского, прежде всего как теоретика искусства, на раннем этапе дадаизма сложно переоценить. Кандинскому посвящена специальная работа Х. Балля (см.: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 116–127), работавшего вместе с Кандинским над изданием второго (не вышедшего) альманаха «Синего всадника» «Новый театр». Х. Арп участвовал в первом сборнике альманаха и предоставил свои работы на вторую выставку «Синего всадника». Работы Кандинского печатались в цюрихском журнале «Дада». В «Кабаре Вольтер» со сцены читались стихи из его сборника «Звуки» (Klänge), изданные на немецком в 1912 г. В сборник «Кабаре Вольтер» вошло два его стихотворения.
21. Эльза Ласкер-Шюлер (Else Lasker-Schüler, 1869–1945) — нем. поэтесса, прозаик и драматург экспрессионистического направления. В своих произведениях часто прибегала к неологизмам, экспериментам с синтаксисом и др.

22. Франц. поэт, прозаик, художник и критик Макс Жакоб (Max Jacob, 1876–1944) и поэт и художественный критик Андре Сальмон (André Salmon, 1881–1969) – авторы, чьи эксперименты со словом были близки приемам кубизма. Жакоб был особенно близок к дадаистам, переписывался с Т. Цара, Ф. Пикабия, Б. Пере и др.
23. Марсель Слодки (Marceli Słodki, 1892–1943) – художник польского происхождения, приехавший в Швейцарию из Парижа в 1914 г. С 1918 г. был артистическим директором театра «Вильде Бюне» (Wilde Bühne). В первой половине 1920-х жил в Берлине и сотрудничал с журналом «Аktion» (Die Aktion). Цюрихская пресса называла Слодки «цюрихским кубистом», хотя стилистические рамки Слодки были широки – от постимпрессионизма до экспрессионизма. В 1916–1917 г. наравне с другими художниками, близкими к Дада, принимал активное участие в публикациях и выставках, но наиболее известна его афиша за открытию «Кабаре Вольтер» (тогда еще «Артистическая пивная Вольтер» (Künstlerkneipe Voltaire)).
24. Эдгар Варез (Edgard Varèse, 1883–1965) – франц. композитор, подружившийся с М. Дюшаном в 1916 г. в Нью-Йорке и вошедший в артистический круг У. Аренсберга. Его симфония «Америки» (Amériques: Americas, New Worlds, 1918–1921) включала уличные шумы (напр., пожарные сирены) наряду с традиционной инструментовкой. Впоследствии опыты с введением немusических звуков были продолжены в других сочинениях. В 1917 г. выступил с публикацией в журнале Ф. Пикабия «391», где отмежеввался от итальянских футуристов, хотя после представления «шумового гармониама» Л. Руссоло в декабре 1929 г. состоял в дружеской переписке с Руссоло и планировал использовать его инструменты в своих произведениях. Поддерживал отношения с Дюшаном, Пикабия и Цара, но, строго говоря, не входил ни в одну из дадаистских групп. См.: *Акопян Л. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3. М.: ГИИ, 2000. С. 3–97.*
25. Camélots du roi – национал-монархистская организация во Франции (*примеч. М. Изюмской*).
26. Неточность автора. Первый образец шумового гармониама (gumogarnio) – инструмента, который бы компактно объединил предыдущие разработки шумовых интонаторов (intonarumori) – Л. Руссоло сконструировал весной 1924 г., но лишь к 1927 г. инструмент был доведен до нужного уровня (клавиатуры были заменены рычагами, типичными для интонаторов). На премьере фильма в «Студио-28» (так точнее назывался знаменитый авангардистский кино клуб Парижа) в 1930 г. мог быть использован четвертый вариант инструмента. Известно, что инструмент пострадал, но сведения о том, что он сгорел, скорее относятся ко времени Второй мировой войны, когда все инструменты Руссоло, вероятно, сгорели в Париже. В «Кабаре Вольтер» ни один из инструментов не использовался, и брюттизм здесь ограничивался аккомпанементом на барабанах, трещотках и пр., а также рецитацией звукоподражательных стихов.
27. Эмануэль Шиканедер (Emanuel Schickander, 1751–1812) – нем. оперный певец, импресарио, либреттист, известный, в частности, либретто к опере В. А. Моцарта «Волшебная флейта».

28. Англ. звукоподражательное слово, обозначающее барабанную дробь. Читая свои стихи в «Кабаре Вольтер», Хюльзенбек сопровождал их ударами в барабан и шумовыми эффектами, создавая тем самым обобщенный аналог синкретического ритуального действия первобытных народов.
29. В воспоминаниях Хюльзенбека можно прочесть: «Конечно, ни одна сила на земле не заставила бы меня выбросить рефрен „Умба“ из последней строчки каждого стихотворения» (*Huelsensbeck R. Memoirs of a Dada Drummer. P. 9*).
30. Фрагмент стихотворения «Равнина» (*Ebene*) из сборника Хюльзенбека «Фантастические молитвы» (*Phantastische Gebete, 1916*). В пер. В. Д. Седельника см.: *Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. С. 197–198*.
31. “Kaspar ist tot” — одно из наиболее известных ранних стихотворений Х. Арпа (датировано 1912 г.), впервые изданное в сборнике «Птица сам третий» (*Der Vogel selbdritt*) (1920). В пер. В. Л. Топорова — «Каспар мертв» см. в кн.: *Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990. С. 156–157*. В пер. В. Д. Седельника — «Каспар умер» см. в кн.: *Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. С. 189*.
32. Рене Шваллер (*René Adolphe Schwallier de Lubicz, 1887–1961*) — египтолог-любитель, исследователь алхимии, участник тайных мистических обществ и основатель теософского общества “Affranchi” (1919), ученик Матисса — как и Арп, был уроженцем Эльзаса (*примеч. М. Изюмской*).
33. Хан Корай (Han Coray, наст. имя Karl Heinrich Ulrich Anton, 1880–1974) — швейц. педагог, арт-дилер, крупный собиратель африканского искусства, а после знакомства с дадаистами — европейского авангарда. В 1916–1917 гг. в Цюрихе и Базеле держал “Galerie Corray” (в названии к имени владельца была добавлена еще одна «р»), где экспонировались работы дадаистов. С 12 января по 28 февраля 1917 г. в цюрихской галерее (Банхофштрассе, 19) была открыта первая выставка дадаистов “L’Exposition Dada” с работами Арпа, Рихтера, Янко, наравне с негритянским искусством (афишу к выставке выполнил Рихтер). 17 марта 1917 г. выставкой художников-экспрессионистов круга «Штурм» здесь открывается Галерея Дада, где в течение полугода проходят еще две выставки — одна «Штурма», другая — объединившая работы Арпа, Янко, Рихтера, Слудки с Клее, Модильяни, Макке и Прампolini. Активность Галереи Дада поддерживается лекциями (Балль, Тцара и др.), литературными чтениями, танцевальными постановками, концертами. С марта по май здесь проходит пять дада-суаре.
34. Отто ван Реес (Otto van Rees, 1884–1957) — голл. художник, первоначально близкий кубизму и парижской школе, друживший с Пикассо и Браком. В 1915 г. оказался в Швейцарии, где участвовал в совместной выставке с Арпом, сблизился с А. Сегалом и другими дадаистами. Его работы экспонировались в «Кабаре Вольтер» и «Галерее Дада», воспроизводились в сборнике «Кабаре Вольтер» и в ряде номеров журнала «Дада». В 1918 г. подписал берлинский «Манифест дада». Его абстрактные коллажи оказали решающее влияние на создание фотомонтажей Р. Хаусманом. В 1930 г. вошел в альянс с группой художников геометрической абстракции “Cercle et Carré”.

35. В номере 4/5 за 1919 г. цюрихский журнал «Дада» опротестовал решение закрасить фрески. Обе фрески были заново открыты в 1957–1958 гг. и полностью восстановлены в 1976 г., располагаясь на прежнем месте в Школе Песталоцци в Цюрихе.
36. Стихотворение из поэтического сборника Хеннингс «Последняя радость» (*Die letzte Freude*, 1913).
37. Альберт Эренштейн (Albert Ehrenstein, 1886–1950) — австр. поэт, прозаик, публицист и переводчик, один из ведущих экспрессионистских авторов, прославившийся рассказом «Тубуч» (1911) с иллюстрациями О. Кошки.
38. Ханс Гольц (Hans Goltz, 1873–1927) — нем. арт-дилер, галерист, пропагандировавший современное искусство в Германии. В своей мюнхенской галерее «Галерея нового искусства — Ханс Гольц» (*Galerie Neue Kunst — Hans Goltz*) экспонировал всех заметных модернистских художников, устраивал выставки Арпа, Гросса, Рихтера, Швиттерса. Долгое время был главным представителем П. Клее.
39. Café des Westens — знаменитое кафе в Берлине, где собирались писатели и художники, особенно из среды экспрессионистов. Перед Первой мировой войной кафе своеобразным центром литературного экспрессионизма. В 1920-е гг. там бывали и русские — например, Эль Лисицкий, А. Ремизов и др. (*примеч. М. Изюмской*).
40. Человеческий голос (*лат.*).
41. Леонхард Франк (Leonhard Frank, 1882–1961) — немецкий писатель-экспрессионист, в виду своей принципиальной антимилитаристской позиции эмигрировавший в Швейцарию в 1915 г. Балль познакомился с Франком еще в 1910 г. в Берлине, но сблизились они лишь в 1916 г. в Цюрихе. 14 апреля 1917 г. в цюрихской «Галерее Дада» Франк читал избранное из своего наиболее известного сборника рассказов «Человек добр».
42. Эта заметка опубликована в тирольском номере журнала «Дада»: «Дада на свежем воздухе в Тироле. Состязание певцов».
43. «Жить опасно» (*итал.*) — слова Ницше, ставшие предвыборным девизом Муссолини (*примеч. М. Изюмской*).
44. «Естественно я была бы хороша, если бы знала почему» (*фр.*).
45. Стихотворение Сернера, опубликованное в журнале «Дада» (1919. № 4/5).
46. Мариетта ди Монако (*Marietta di Monaco*, наст. имя Мариетта Кирндёрфер, 1893–1981) — кабаре-танцовщица, поэтесса, натурщица.
47. Имеется в виду вымышленная дуэль между Х. Арпом и Т. Тцара, информацию о которой сочинил и разместил в газете «Базельские известия» (8 июля 1919, № 307) В. Сернер (*примеч. М. Изюмской*).

48. Имеется в виду швейц. писатель Якоб Кристоф Хеер (Jakob Christoph Heer, 1859–1925), прославившийся романом «Король Бернины» (Der König der Bernina, 1900), который был дважды экранизирован в 1929 и 1957 г. Хеер в заметке Сернера был упомянут как секундант Т. Цара (*примеч. М. Изюмской*).
49. «Яичный поднос» — деревянный раскрашенный рельеф Х. Арпа (*примеч. М. Изюмской*).
50. «Пупочная бутылка» — 4-й лист из литографической папки «7 арпад Ханса Арпа» (*примеч. М. Изюмской*).
51. Одна из частей поэмы «Льстивый гость» из сборника Х. Арпа «Пирамидальная юбка» (Der Pyramidenrock, 1924). В названии поэмы присутствует игра слов: нем. “roussierte” — льстивый, морфологически близко слову “roussah” — «пуся» (см. назв. воспроизведенной в наст. изд. работы Арпа), что в китайском языке соответствует санскритскому понятию «бодхисаттвы», т. е. тех, кто достиг высшего прозрения, но не ставших буддой.
52. Херварт Вальден (Herwarth Walden, наст. имя Georg Levin, 1878–1941) — нем. издатель экспрессионистической литературы, поэт, прозаик, драматург. В 1910 г. в Берлине основал крупнейший экспрессионистский журнал “Der Sturm”, одноименное издательство и галерею, экспонировавшую в том числе работы дадаистов. Поддерживал с ними связи и публиковал их тексты. Погиб в СССР.
53. Впервые стихотворение “Gadji beri bimba” было опубликовано в 1928 г. в лейденском журнале «Де Стейл» (№ 85/86), посвященном памяти Х. Балля.
54. Балль обращает внимание на то, что среди публики были заметные в цюрихском обществе персоны. Фриц Брупбахер (Fritz Brupbacher, 1874–1945) — швейц. врач, известный своими социалистскими, коммунистическими, анархистскими взглядами, а также публицистикой по общественным вопросам и по истории анархизма.
55. Ханс Йельмоли (Hans Jelmoli, 1877–1936) — швейц. композитор и пианист.
56. Рудольф фон Лабан (Rudolf von Laban, 1879–1958) — выдающийся танцор и теоретик «свободного (абсолютного) танца» венг. происхождения, один из создателей современного танца. В 1915 г. в Цюрихе основал Школу искусства движения (Labanschule für Bewegungskunst). Его система описания танца геометрическими фигурами и математическими формулами могла находить отклик в дадаистской среде, увлеченной абстрактным искусством.
57. Мари Вигман (Marie Wiegmann, 1886–1973) — знаменитая нем. танцовщица, хореограф, создатель выразительного танца (Ausdruckstanz). В этот период работала ассистентом у Лабана, общалась в круге Балля, выступала вместе с Тойбер-Арп в «Галерее Дада», приняла участие в дадаистском журнале «Дер Цельтвег».

58. См.: *Балль Х.* Бегство из времени / Пер. В. Седельника // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 263–309. Примечания
59. На рус. яз. см. кн.: *Шеербарт П.* Собрание стихотворений. С приложением эссе Йоханнеса Баадера и Вальтера Беньямина / Пер. с нем., предисл. и коммент. И. Китупа. М.: Гилея, 2012 (*примеч. издателя*).
60. Летттризм (от фр. *lettre* — буква) — направление во французской литературе, основанное в середине 1940-х гг. Изидором Изу (идея летттризма начала воплощаться с 1942 г., первое выступление произошло в 1946 г.). Подобно некоторым опытам дадаистов, летттризм рассматривает главным материалом поэтической техники букву и чистый звук, ищет синтеза поэзии и музыки, решительно отказывается от логоцентризма современной цивилизации. Для литературы летттризма типичны фонетическая и визуальная поэзия, эксперименты с типографикой. С начала 1960-х принципы летттризма (особенно на базе концепции гиперграфики) были распространены И. Изу, М. Леметром и другими участниками на кинематограф, фотографию, живопись, танец, архитектуру и др. искусства, которые, благодаря летттризму, должны были быть радикально обновлены и синтезированы, чтобы в конечном счете преобразить все сферы жизнедеятельности человека. Социально-политическая позиция летттристов оказала влияние на студенческие революции 1960-х гг. В 1952 г. из среды летттристов возник Летттристский Интернационал, а в 1957 г. летттрист Ги Дебор создал Ситуационистский Интернационал. Несмотря на то, что летттристы и особенно Изу считали себя преемниками дадаистов и сюрреалистов (так, Изу считал Тцара величайшей фигурой современности), ни дадаисты, ни сюрреалисты не признавали их: об их вторичности прямо заявляли Х. Рихтер, Р. Хаусман и И. Зданевич, а сближение с сюрреалистами не произошло из-за разногласий Изу с Бретоном.
61. Рене Шиксле (Rene Schickele, 1883–1940) — франц.-нем. писатель, публицист, ставший издателем важнейшего экспрессионистического журнала “Die Weissen Blätter” в 1915 г., когда редакция журнала переехала из-за военной цензуры из Лейпцига в Цюрих, а затем Берн.
62. На рус. яз. см. кн.: *Балль Х.* Тендеренда-фантаст: Роман 1920 года / Пер. с нем. Т. Набатниковой; науч. ред. и коммент. К. Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2013 (*примеч. издателя*).
63. См.: *Балль Х.* Византийское христианство / Пер. с нем. А. П. Шурбелёва. СПб.: Владимир Даль, 2008.
64. Юго-западный пригород Парижа, известный своей артистической средой. Арп с Тойбер поселились здесь в 1928 г. в доме по собственному проекту.
65. Артур Сегал (Arthur Aron Segal, 1875–1944) — румынский художник, с начала 1910-х гг. экспонировавший свои работы на выставках экспрессионистов, сблившийся с объединением «Синий всадник» и особенно тесно с кругом журнала «Штурм». В 1914 г. переехал из Берлина в Аскону (Швейцария), где разработал теорию эквивалентности (равноценности) в живописи, выразившуюся в его «призматических» картинах. С 1916 г. активно

сотрудничал с дадаистами: его работы выставлялись в «Кабаре Вольтер» (1916) и в салоне искусств Вольфсберга (вместе с Арпом, 1917), воспроизводились в журналах «Кабаре Вольтер», «Дер Целтвег», «Мерц», в третьем номере «Дада». С 1919 г. принадлежал к «Ноябрьской группе».

66. Алексей Георгиевич Явленский (1865–1941) — один из крупнейших рус. живописцев, стилистически близких франц. фовизму и нем. экспрессионизму. Принадлежал кругу Кандинского, но формально не входил в его объединение «Синий всадник». По собственным словам Кандинского, он многому научился у Явленского. В 1920-е вместе с Кандинским, Клее и Файнингером был членом объединения «Синяя четверка». С 1914 по 1921 гг. жил в Швейцарии, где встречался с дадаистами.
67. На рус. яз. см. кн.: *Серниер В.* Последняя расхлябанность: Манифест дада и тридцать три уголовных рассказа / Пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2012 (*примеч. издателя*).
68. Стих из одноименного сборника, изданного в 1916 г. с рисунками Арпа. См. также в пер. С. К. Дмитриева в кн.: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 149–151. В пер. В. Д. Седелника — в его монографии «Дадаизм и дадаисты» (С. 193).
69. Первая строфа одного из ранних дадаистских стихов Тцара, опубликованного в сборнике «Кабаре Вольтер» (1916):

Дада Ревю 2
Марселло Янко

пять негритянок в авто
взорвались следуя направлениям моих пальцев
когда кладу я руку на грудь чтобы молиться Богу (иногда)
вокруг моей головы льется влажный свет лунных птиц
святых зеленый ореол вокруг передышки для мозга
тралалалалалалалалалалала
что теперь разывается в снарядах.

(*Пер. К. Дудакова-Кашуфо*)

70. Андре Массон (André Masson, 1896–1987) — один из наиболее значительных художников-сurreалистов, разработавший автоматическую технику живописи с применением клея и песка еще в 1926 г.
71. В оригинальном издании книги Рихтера воспроизводится работа «Осень» (1917), которая примыкает к «визионерской» серии, но не является портретом.
72. Проблемой синхронистичности Карл Густав Юнг занимался с 1920-х гг., но результаты своих размышлений он опубликовал только в 1952 г. в статье «Синхрония: акаузальный объединяющий принцип».
73. Биолог Пауль Каммерер (Paul Kammerer, 1880–1926) был широко известен благодаря этой книге, в которой описывалось около 100 случаев совпаде-

ний, и делался вывод о «волнах серийности». Вероятно наблюдения Каммерера могли подтолкнуть Юнга к своим исследованиям природы совпадений.

Примечания

74. Имеются в виду свитки с абстрактными рисунками Рихтера и В. Эггелинга, которые снимались на пленку и становились кинофильмами (напр., «Ритм 21» и «Ритм 23» Рихтера и «Диагональная симфония» Эггелинга).
75. Досл. с фр. — «найденный объект». Подход, особенно разработанный в сюрреализме, когда любой готовый предмет понимался как аналог традиционной скульптуре, не наделяясь при этом как таковыми формальными эстетическими качествами, но являясь нарочито странным и таинственным. Таковы многие объекты Бретона, Дали, Ман Рэя. Появление эстетики «найденного объекта», несмотря на иное содержание, было во многом предвосхищено дадаизмом (мерц-скульптурами Курта Швиттерса и реди-мейдами Марселя Дюшана).
76. Эрих Унгер (Erich Unger, 1887–1950) — нем. философ, занимавшийся метафизикой иудаизма, философией мифа, один из членов первой экспрессионистической группы «Новый клуб». Его работа «Политика и метафизика» (1921) оказала влияние на политическую теологию В. Бенямина. В начале Первой мировой войны оказался в Швейцарии.
77. Хулио Альварес дель Вайо (Julio Álvarez del Vayo, 1890–1975) — исп. социалист, дипломат, писатель и журналист.
78. Эмануэле ди Педросо (Emanuele di Pedroso) — исп. дипломат, работавший в Швейцарии и выдававший себя за франц. журналиста. Осенью 1917 г. в его квартире в Берне жил Х. Балль. В 1917 же году в серии «визионерских портретов» его написал Рихтер. Ныне портрет хранится в музее Кунстхаус в Цюрихе.
79. Ферруччо Бузони (Ferruccio Dante Michelangelo Benvenuto Busoni, 1866–1924) — выдающийся нем.-итал. пианист, композитор, педагог и дирижер, покровительствовавший многим молодым композиторам-новаторам (П. Грэннджер, К. Вайль), среди которых были и близкие дада — Ш. Вольпе и Э. Варез. В «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» (1905) выступил за расширение двенадцатиступенной темперации и обновление музыкального языка, предвосхитив открытия музыкального авангарда. С 1915 по 1920 гг. жил в эмиграции в Цюрихе.
80. Симон Гутман (Wilhelm Simon Gutmann, 1891–1990) — нем. литератор, также как и Унгер, связанный с группой «Новый клуб», сотрудничавший с художниками-экспрессионистами группы «Мост» (особенно с Кирхнером), друживший с В. Бенямином. С 1913 г. вместе с Ф. Юнгом был редактором журнала «Революцион». В начале Первой мировой войны приехал в Цюрих, затем переехал в Берлин, по политическим мотивам примкнув к дадаистам Г. Гроссу, Дж. Хартфилду и В. Херцфельде. Стоял у основания Коммунистической рабочей партии Германии. В 1923 г. приехал в Москву, где жил в квартире Бриков.
81. Оскар Гольдберг (Oskar Goldberg, 1885–1953) — нем. врач, религиозный философ, занимавшийся проблемами мистицизма в иудаизме. В разное время

дружил и сотрудничал с Унгером, ван Ходдисом, Геймом, Томасом Манном и др. крупными немецкими интеллектуалами. В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» послужил прототипом одного из героев — доктора Хаима Брейзахера. В 1925 г. в Берлине организовал «Философскую группу», включавшую В. Бенямина, Г. Шолема, Б. Брехта, А. Дёблина, К. Корша и Р. Музиля.

82. Людвиг Нейтцель ((Lucien) Ludwig H. Neitzel, 1887–1963) — нем. писатель, историк и критик искусства, друживший с Х. Арпом, и издавший с ним книгу «Новая французская живопись» (Neue französische Malerei, 1913). Писал предисловие к каталогам выставок в галереях Х. Гольца и «Штурм». В дневнике Х. Балля упоминается как чтец стихов Арпа. В 1917 г. сотрудничал в «Галерее Коррэй», подготавливая выставки, читая лекции, ведя экскурсии. Между 1916 и 1919 гг. вел переписку с Т. Тцара.
83. Оскар Люти (Oskar Wilhelm Lüthy, 1882–1945) — швейц. художник, основавший в 1911 г. вместе с Х. Арпом и В. Хельбигом художественное объединение «Современный союз» (Der Moderne Bund). Участвовал в первой и третьей выставках «Дада Галереи». С 1918 по 1920 гг. вместе с Х. Арпом, М. Янко, С. Тойбер, В. Хельбигом и др. художниками состоял в базельском объединении «Новая жизнь» (Das Neue Leben). Работа Люти была воспроизведена в дадаистском журнале «Дер Целътвег». Подписал «Дадаистский манифест» 1918 г.
84. Йохан фон Чарнер (Johann Wilhelm von Tschärner, 1886–1946) — швейц. художник, чьи работы экспонировались в «Галерее Коррэй» вместе с дадаистами (первая и третья выставки в «Дада галерее»).
85. Из трех братьев Гублеров, вероятно, имеется в виду Макс Гублер (Max Gubler, 1898–1973) — швейц. художник, в этот период писавший в экспрессионистической манере, позже пришедший к абстракции.
86. Вальтер Хельбиг (Walter Helbig, 1878–1968) — швейц. художник, один из создателей «Современного союза». С 1916 по 1924 гг. жил в Цюрихе, участвовал в первой и третьей выставках Галереи Дада, репродукция его работы вошла в единственный номер цюрихского журнала «Дер Целътвег». Вместе с Рихтером, Арпом, Эггелингом, Джакометти, Янко и др. подписал последний крупный манифест цюрихского дадаизма — «Манифест радикальных художников» (Manifest radikaler Künstler, 1919).
87. Отто Флаке (Otto Flake, 1880–1963) — нем. писатель, поддерживавший отношения с дадаистами и издавший в Цюрихе вместе с В. Сернером и Т. Тцара один номер журнала «Дер Целътвег» (1919). В 1920 г. издал роман о цюрихских дадаистах «Нет и да» (Nein und Ja). В 1922 г. написал предисловие к альбому работ Х. Арпа. Подр. см.: Otto Flake und Dada, 1918–1921 / Hrsg. von M. I. Farin und R. I. Schrott. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen, 1992.
88. Марианна Владимировна Верёвкина (1860–1938) — одна из главных представительниц живописного экспрессионизма, близкая с кругом «Синий всадник» В. Кандинского, вместе с А. Явленским с 1914 по 1918 гг. жила в Цюрихе.

89. Аугусто Джакометти (Antonio Augusto Giacometti, 1877–1947) — швейц. художник, один из первых мастеров абстракции в Швейцарии, новатор в искусстве витража, занимался монументальной живописью, дядя Альберто Джакометти. Х. Арп вспоминал, что «в ту пору Джакометти писал астры, космические пожары, густки пламени, пылающие огнем бездны. Его живопись была родственна нашей, которая тоже представляла собой произвольные композиции форм и красок. Джакометти к тому же был первым, кто попытался создать механическое произведение искусства. Он сделал свой «мобиль» из настенных часов, маятник которых раскачивал вправо-влево цветные формы» (*Арп Х. Дадаландия // Седелник В. Д. Дадаизм и дадаисты. С. 381*).
90. Мария фон Ванселов (Maria von Vanselow) — танцовщица школы Лабана, с 1921 по 1922 гг. состоявшая в браке с Рихтером.
91. Сюзанн Перротте (Suzanne Perrottet, 1889–1983) — известная швейц. танцовщица, ученица Далькроза, примкнувшая к Лабану в 1914 г. Перротте активно участвовала в цюрихском дада.
92. Катя Вулф (Katja Wulff, 1890–1992) — нем. танцовщица, в 1916 г. ставшая ассистенткой Лабана и педагогом в его школе.
93. Габриэль Бюффе-Пикабия (Gabrièle Buffet-Picabia, 1881–1985) — с 1909 по 1930 гг. жена Ф. Пикабия, сотрудничавшая в дадаистских журналах под редакцией Пикабия «Каннибал» (Cannibale) и «391», в журнале Дюшана «Слепец» (The Blind Man), в журнале парижского дадаизма «Литература» (Littérature). В качестве художника-сценографа принимала участие в постановке балета «Эксцентричная красавица» (La Belle excentrique, 1921) Э. Сати. Оставила яркие воспоминания об истории дада.
94. С 1921 по 1939 гг. по чехословацкому паспорту Сернер путешествовал по Европе, но маловероятно, что был в России. Ранес считалось, что в 1942 г. Сернера перевели из концентрационного лагеря Терезин (Чехия) в лагерь Малый Тростенец под Минском, где он погиб, однако исследованиями 2003–2006 гг. установлено, что его депортировали в Бикерникский лес под Ригой, бывший во время Второй мировой войны местом массовых расстрелов евреев.
95. Мари Лорансен (Marie Laurencin, 1883–1956) — франц. художница, заметная фигура парижского авангарда 1900-х–1910-х гг., дружившая с Пикассо, Браком, Глезом, Делоне и др., имевшая роман с Аполлинером.
96. Альбер Глез (Albert Gleizes, 1881–1953) — франц. художник-кубист, вместе с Ж. Метценже — один из крупных и ранних теоретиков кубизма.
97. Максимилиан Готье (Maximilian Gauthier, 1893–1977) — франц. художник, поэт, критик и историк французского искусства. Автор монографий о Жерико, Ватто, Ренуаре, Югене, Ле Корбюзье и мн. др. В конце 1910-х гг. дружил с Пикабия, публиковался в журнале «391».
98. «Сейчас» (Maintenant) (*фр.*).

99. Сергей Иванович Шаршун (Serge Charchoune, 1888–1975) — рус. писатель и художник, с 1919 г. вошедший в круг парижских дадаистов, публиковавшийся в дадаистских журналах «Мекано» и «Манометр» и активно участвовавший в большинстве дада-манифестаций. В 1922 г. в Берлине на рус. языке издал книгу «Дадаизм (компиляция)» и там же начал издавать журнал «Перевоз ДаДа» (*Transbordeur Dada*). В 1916–1917 гг. жил в Испании. См. его воспоминания: *Шаршун С. Мое участие во французском дадаистическом движении* // Воздушные пути: Альманах. № 5. Нью-Йорк, 1967. С. 168.
100. Теодор Дойблер (Theodor Däubler, 1876–1934) — нем. поэт и критик, причислявший себя к экспрессионистам. В конце 1910-х сблизился с Г. Гроссом и Рихтером, о котором первым написал рецензию в «Ди Акцион».
101. Луи Деллюк (Louis-Jean-René Delluc, 1890–1924) и Риччотто Канудо (Ricciotto Canudo, 1877–1923) — ранние теоретики кино, писавшие об особенностях киноязыка. Термин «фотогения» принадлежит Деллюку, в широком смысле обозначая специфику кино в отличие от других искусств и особенно театра. За 1920–1924 гг. Деллюк успел снять пять кинофильмов. Для Рихтера их идеи были важны в собственном кинотворчестве.
102. См. первое издание антологии: *The Dada Painters and Poets: An Anthology* / Ed. by R. Motherwell. N. Y.: Wittenborn, Schulz, Inc., 1951.
103. «Жар самца» — одна из двенадцати симультанных поэм, которые Тцара писал преимущественно с Х. Арпом или с В. Сернером.
104. Ханс Хойссер (Hans Heusser, 1892–1942) — швейц. композитор и дирижер, обучавшийся в Цюрихе и Париже (у Дебюсси). Выступал в «Кабаре Вольтер» и «Галерее Дада», где 25 мая 1917 г. у него был собственный вечер (последнее дада-суаре в «Галерее Дада»). Известен как автор маршей.
105. «Небесная помпа» (*Die Wolkenpumpe*) — один из наиболее известных поэтических сборников Х. Арпа. Впервые издан в Ганновере П. Штеегеманом в 1920 г.

II. ДАДА В НЬЮ-ЙОРКЕ. 1915–1920

106. Арсенальная экспозиция (*англ.*).
107. Ассоциация американских художников и скульпторов (*англ.*).
108. Международная выставка современного искусства (*англ.*).
109. Предмет отвращения, ненависти (*фр.*).
110. В 1961 г. Дюшан стал почетным доктором гуманитарных наук этого университета.
111. На рус. яз. см. кн.: *Краван А. «Я мечтал быть таким большим, чтобы из меня одного можно было образовать республику...»*: Стихи проза, письма /

112. Мина Лой (Mina Loy, наст. имя Mina Gertrude Löwy, 1882–1966) — амер. художница, поэтесса, актриса, с начала 1900-х гг. жила в Париже, общалась с Аполлинером, Руссо, Г. Стайн и др. В 1907–1909 гг. жила в Италии, была любовницей Маринетти. В 1916 г. переехала в Нью-Йорк, принадлежала кругу журнала “Others” (в который, в частности, входили М. Дюшан, Ман Рэй и У. К. Уильямс). Публиковалась в американских авангардистских журналах “Broom”, “The Little Review”, “The Blind Man” и др. В 1917 г. встретила Кравана, на следующий год став его женой. После исчезновения Кравана переехала в Париж, чтобы в 1936 г. вернуться снова в США.
113. «Почему не чихнуть» (*англ.*). Работа, относящаяся к «полу-реди-мейдам» (semi-ready-made), называется “Why not sneeze Rrose Sélavy?” (1921).
114. Женское альтер-эго Дюшана, которое прочитывается как «эрос это жизнь».
115. Типичная для Дюшана построенная на омонимии игра слов, не переводимая на русский язык (схожая по принципу построения с литературным методом писателя Р. Русселя). Дословно: «Рроз Селяви и я избегаем кровоподтеков у эскимосов чудесными словами» (в пер. С. Дубина: «С Рроз Селяви мы избегаем избияения эскимосов своим искусным экивоком в их искрометный глаз раскосый», см.: *Бретон А.* Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999. С. 373). Впервые появившись в журнале “391” (1924, № 18), эта фраза в измененном виде вошла в экспериментальный фильм Дюшана «Анемичное кино» (Anémic cinéma, 1924–1926). Подр. строение и смысл фразы анализируется в статье К. Мартин: *Martin K. Marcel Duchamp’s Anémic-Cinéma // Studio International.* 1975. V. 189. N. 973. P. 58.
116. Установить, на какие именно работы Хайдеггера ссылается Рихтер, трудно. По видимому, он обширно цитирует и передает своими словами диссертацию «На чужой земле. Исследование нигилизма» (1961) амер. философа и исследователя Хайдеггера К. Хэрриса. Заметим, что биограф философа Р. Сафрански, рассматривая размышления Хайдеггера в контексте культуры первой половины XX в., называет их «проявлением дадаизма в философии» (*Сафрански Р.* Хайдеггер: Германский мастер и его время. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 146).
117. «Невеста раздетая своими холостяками, даже» (*фр.*).
118. Фотография Ман Рэя «Порождение пыли» (Elevages de poussière, 1920) была впервые воспроизведена в специальном номере журнала «Литератур» в 1922 г., где в подписи к фотографии, в частности, указывалось: «Вид, заснятый с аэроплана Ман Рэем». Ман Рэй сфотографировал пыль, собиравшуюся на поверхности «Большого стекла» в течение трех-четырех месяцев, а не полутора лет, как указывает Рихтер.
119. В 1923 г. Дюшан серьезно увлекся шахматами, на долгое время оставив искусство.

120. «Невеста» (*фр.*).
121. «Анемичное кино» (*фр.*). Название (сочетающее в себе анаграмму и отчасти палиндром) фильма Дюшана, снимавшегося с помощью Ман Рэя с 1924 по 1926 гг. Визуальный ряд фильма состоит из крутящихся дисков и каламбуров Дюшана. В 1935 г. М. Дюшан сделал тираж в 500 шт. наборов оптических дисков, снятых в фильме, напечатав их на картоне. Диски были рассчитаны на то, чтобы их проигрывать на граммофоне, создавая, тем самым, оптические эффекты. См.: *Judovitz D. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade // Dada and Surrealist Film. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. P. 46–57.*
122. Рихтер перечисляет ряд художественных объединений, получивших широкий резонанс в середине 1960-х, и занимавшихся т. наз. “arte programmata” (программируемое искусство) — итальянской разновидностью кинетизма и оп-арта: Gruppo N и Gruppo T (обе с 1959 г.). Парижская «Группа исследования визуальных искусств» (GRAV — Groupe de recherche d’art visuel), существовавшая с 1960 по 1968 гг. — наиболее известное послевоенное объединение, занимавшееся экспериментами в области кинетизма, применения новых материалов, инженерного подхода к искусству. В Германии аналогичными проблемами занималась дюссельдорфская группа “Zero” (1958–1966).
123. «Сам по себе» (*англ.*). Скульптура была сделана в двух вариантах.
124. «Кружащиеся двери» (*англ.*).
125. “The Blind Man” (*англ.*) — слепец.
126. Мариус де Зайас (Marius de Zayas Enriques y Calmet, 1880–1961) — мекс. художник-карикатурист, писатель и галерист, активно способствовавший развитию и популяризации современного искусства в США. Тесно сотрудничал с журналами «Кэмера Уорк» и «291», а также с одноименной галереей. Благодаря де Зайасу в США прошли персональные выставки Пикабиа. В 1916 г. переписывался с Тцара с целью провести в Цюрихе в галерее Коррэй выставку американского абстрактного искусства (см.: *Сануи М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. С. 546, 549–550).*
127. «Конкретная музыка» (*фр.*). Шумовая музыка, создаваемая монтажом из записанных на магнитофонную пленку с натуры звуков и обработанная с помощью аудио-аппаратуры. Эксперименты в этой области велись с начала 1940-х гг. французским композитором и теоретиком П. Шеффером.
128. «Чудесные поля» (*фр.*) — парафраз Елисейских полей и «Магнитных полей» Бретона и Супо. Папка с фотограммами Ман Рэя, изданная в 1922 г. с предисловием Т. Тцара.

III. ДАДА В БЕРЛИНЕ. 1918–1923

129. Израэль Нойманн (Israel Ber Neumann, 1887–1961) — нем.-амер. арт-дилер и издатель, в Кабинете графики которого (Курфюрстендамм, 222) 22 ян-

варя (а не февраля) 1918 г. с «Первой дада-речью в Германии» выступил Р. Хюльзенбек (см.: Альманах дада / Под общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2000. С. 79–82). С 28 по 30 апреля 1919 г. здесь прошла Первая выставка дадаистской живописи и скульптуры и суаре с исполнением «Антисимфонии» Е. Голышева. С 1923 г. Нойманн открыл галерею в Нью-Йорке, где прошли выставки многих выдающихся деятелей художественного авангарда. О деятельности Нойманна в Берлине см.: *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933* / Hrsg. von H. Junge. Köln: Böhlau, 1992.

130. Воспроизведен манифест Р. Хюльзенбека, подписанный берлинскими и цюрихскими дадаистами, а также «сочувствующими» писателями и художниками, и раздававшийся берлинской аудитории 12 апреля 1918 г. Текст манифеста см.: Альманах Дада. С. 28–32.
131. Хаусман покинул Германию в 1933 г., уехав сначала в Париж, затем в 1935 г. поселившись на о. Ибица (Испания), в 1939 окончательно переехал во Францию. В 1944 г. он обосновался в Лиможе, где 1 февраля 1971 г. скончался.
132. Вальтер Меринг (Walter Mehrling, 1896–1981; псевд. Уолт Мерин) — крупный нем. писатель-сатирик, в 1915 г. сблизившийся с кругом Х. Вальдена и публиковавшийся в его журнале «Штурм». В 1918 г., благодаря знакомству с Г. Гроссом, присоединился к берлинским дадаистам и печатался во всех заметных дадаистских журналах. За стихотворение «Совокупление в доме трех девиц» был привлечен к суду. В 1920-х Меринг — яркий автор политического кабаре, драматург, автор сатирического романа «Мюллеры — хроника немецкой семьи».
133. Телеграмма была составлена Й. Баадером, который послал ее еще и от имени Р. Хюльзенбека и Г. Гросса 15 сентября 1919 г. Габриэле д'Аннунцио (Gabriele D'Annunzio, 1863–1938) — крупный итал. писатель, поэт, драматург и политический деятель, имевший националистические взгляды и поддерживавший Муссолини. В период мирных переговоров 12 сентября 1919 г. нерегулярными войсками под руководством д'Аннунцио был захвачен югославский город Фиуме (ныне Риека), стратегически важный порт на Адриатике (теперь на территории Хорватии), и через год провозглашен независимым государством (свободным городом). Д'Аннунцио рассчитывал создать утопическую «Республику Красоты», написал конституцию, но в декабре 1920 г. был вынужден сдать город итальянским властям. Несмотря на это, еще три года Фиуме оставалась в статусе свободного государства.
134. «В мировом дадаистском атласе ДАДАКО (под редакцией Курта Вольфа, Лейпциг) Фиуме уже признается итальянским городом» (*ит.*). Атлас Дадако — несостоявшийся проект большой антологии поэзии, эссе и избранных материалов под редакцией Р. Хюльзенбека и в оформлении Дж. Хартфилда. В первом номере журнала «Der Dada» (1919) выход антологии анонсировался на январь 1920 г. в мюнхенском издательстве Вольфа. Судить о масштабе этого не вышедшего издания можно по шестнадцати корректурным оттискам, посланным Вольфом Хюльзенбеку в феврале 1916 г. Подр. см.: Zurich — Dadaco — Dadaglobe. The

Correspondence between Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara and Kurt Wolff, 1916–24 / Ed. by R. Sheppard. Hutton: Hutton Press, 1982.

135. Книга писателя-экспрессиониста и исследователя негритянской скульптуры Карла Эйнштейна «Бебюкин, или Дилетанты чуда» (1912), оказавшая сильное влияние на дадаистов. См.: *Эйнштейн К. Бебюкин, или Дилетанты чуда* // Иностранная литература. 2011. № 4. С. 200–246 (примеч. М. Изюмской).
136. Der blutige Ernst (нем.) — досл. «кроваво-серьезный» со значением «очень серьезный». В. Д. Седельник предлагает перевод названия журнала «Кроме шуток». Так или иначе, в названии журнала обыгрывается его сатирическая направленность.
137. Jedermann sein eigener Fußball (нем.) — «Всяк сам себе футбол» или «У каждого свой футбол». Выход журнала 15 февраля 1919 г. вызвал шумный скандал и судебное преследование. Имел острую политическую (анархо-коммунистическую) окраску, но в нем ничего не говорилось о Дада.
138. Die rosa Brille (нем.) — розовые очки.
139. Die Pleite (нем.) — банкрот.
140. Der Gegner (нем.) — противник.
141. Die Pille (нем.) — пилюля.
142. Тираж журнала составил 7600 экземпляров. После того, как журнал поступил в розницу, его тираж был арестован.
143. По смыслу то же, что и название журнала: «У каждого свой футбол».
144. На репродукции представлены лицевая и оборотная сторона рекламного листка, анонсирующего выход журнала в ноябре 1919 г. Выходил то под редакцией Дж. Хёкстера, то К. Эйнштейна, то Г. Гросса. Постоянными авторами «сатирического еженедельника» были Р. Хюльзенбек, Р. Хаусман, Ф. Юнг, В. Меринг и К. Эйнштейн. С ноября 1919 по февраль 1920 г. вышло шесть номеров.
145. Псевдоним Виланда Херцфельде. «Вице» находился в заключении с 7 по 20 марта.
146. Журнал, основанный Х. Рихтером в Берлине в 1923 г. под названием «G: материал для элементарного художественного конструирования» (или формообразования) (G: Material zur elementaren Gestaltung) и в 1924 г. переименованный в «G: журнал элементарного художественного конструирования». Не являлся строго дадаистским изданием, но программно вобрав в себя все художественные новации того времени, отражал прежде всего переход от дада к конструктивизму (в его европейском понимании). Стоит в одном ряду с такими журналами, как «Вещь», «Де Стейл», «Мерц», «Ма», «Мекано» и другими органами авангардистской периодики. Всего с 1923 по 1926 гг. вышло 6 номеров. Текст Гросса опубликован

в № 3 за 1924 г. Подп. см.: G: Material zur elementaren Gestaltung / Hrsg. von M. von Hofacker. München: Kern Verlag, 1986, а также: G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923–1926 / Ed. by D. Mertins and M. W. Jennings. L.: Tate Publishing, 2010.

Примечания

147. Ресторан «Шлихтер» принадлежал Максу Шлихтеру — брату художника Рудольфа Шлихтера, принявшего участие в берлинском дада, позже ставшего одним из крупных представителей художественного течения «Новая вещественность». В 1920-х гг. ресторан был известен своей богемной публикой: его завсегдатаями были писатели К. Тухольский, А. Дёблин, Э. Э. Киш, актер Г. Георг, архитектор и будущий нацистский рейхминистр А. Шпеер, здесь впервые встретились Б. Брехт и К. Вайль.
148. С известной оговоркой (*лат.*).
149. Соломон Фридлендер (Salomo Friedlaender-Mynoud, 1871–1946; псевд. Минона) — нем. врач, философ и писатель, поддерживавший отношения с художниками и писателями экспрессионистами (А. Кубиным, Э. Ласкер-Шюлер, Л. Рубинером, Х. Вальденом и др.), с Э. Мюзамом, К. Краусом, П. Шеербартом, М. Бубером. Сотрудничал с экспрессионистскими журналами «Штурм», «Акцион», «Югенд», «Ди Вайссен Блеттер», в 1919 г. вместе с А. Рюстом основал нео-штирнерианский журнал "Der Einzige" (Единственный), в котором в 1919 г. публиковался Р. Хаусман. Оказал большое теоретическое влияние на берлинских дадаистов, среди которых в круг его близких знакомых входили Хаусман, Х. Хёх и Й. Баадер. Известен коллаж Р. Хаусмана "Мупона" (1919).
150. Не вполне точно. В своем очерке о Хартфилде «Джонни» (впервые опубликован в кн. «Люди одного костра (литературные портреты)» в 1936 г.) Сергей Третьяков — автор первой монографии о художнике — подробно охарактеризовал творчество Хартфилда, привел воспоминания Гросса и обобщил, что «идея фотомонтажа носилась в воздухе, вызрев в окопах войны» (Третьяков С. М. Страна-перекресток. М.: Сов. писатель, 1991. С. 321). В начале 1931 г. Третьяков встречался с Хартфилдом в Берлине, а в 1931–1932 гг. Хартфилд жил в Советском Союзе.
151. Курт Тухольский (Kurt Tucholsky, 1890–1935) — нем. писатель-сатирик, журналист, один из немногих поддерживавший в прессе открытие «Международной Дада-ярмарки» в Берлине летом 1920 г.
152. Книга эссе Р. Хаусмана, изданная в 1958 г. в Париже (см. библиогр. в наст. изд.), в которой впервые давался очерк развития жанра абстрактного стихотворения ("Poeme phonetique". Р. 51–68). В дальнейшем эта статья несколько раз Хаусманом перерабатывалась.
153. Изидор Изу (Isidore Isou, 1925–2007) — французский поэт и теоретик искусства румынского происхождения. Основоположник, главный теоретик и пропагандист леттризма. См. примеч. 60.
154. Стихотворение приводится в пер. И. Китупа по изд.: Шеербагт П. Собрание стихотворений. С. 148.

155. Кристиан Моргенштерн (Christian Otto Josef Wolfgang Morgenstern, 1871–1914) — нем. поэт и переводчик, особенно известный своими юмористическими и абсурдистскими стихами. Его сборник «Песни висельников» (Galgennieder), куда вошли «Большое Лалула» и «Ночная песнь рыбы», еще при жизни выдержал несколько изданий, разошедшись десятками тысяч экземпляров. Многие из стихов этого сборника стали мотивом для живописи (напр., картин П. Клее) и особенно часто их перекладывали на музыку (П. Хиндемит, Г. Эйслер, М. Переп, С. Губайдулина и др.).
156. На рус. яз. см. кн.: Баадер Й. Так говорил Обердада: Манифесты, листовки, эссе, стихи, заметки, письма. 1906–1954 / Сост. С. Кудрявцева, пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2013 (*примеч. издателя*).
157. Альфред Кубин (Alfred Kubin, 1877–1959) — австр. художник, иллюстратор и писатель, участник объединения экспрессионистов «Синий всадник». Его живопись и проза (особенно роман «Другая сторона», 1909) часто проникнуты апокалиптическим мироощущением, гротескной фантастикой, мистицизмом. См.: Кубин А. Другая сторона. Фантастический роман / Пер. К. К. Белокурова. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013.
158. Готтфрид Келлер (Gottfried Keller, 1819–1890) — швейц. прозаик и поэт реалистического направления, известный, прежде всего, как автор романа «Зеленый Генрих» (1855).
159. Возникший в Средневековье традиционный праздник, посвященный св. Виллиброрду (657?–739) в Эхтернахе (Люксембург). Во время шествия участники имитируют конвульсии эпилептиков (*примеч. М. Изюмской*).
160. Неточность Рихтера: Баадер разбросал листовки «Зеленый труп». Произошло это в Национальном собрании Веймара 16 июля 1919 г.
161. 17 ноября 1918 г. в берлинском Кафедральном соборе на вопрос пастора, обращенного пастве «Кто для вас Христос?», Баадер крикнул: «Christus ist euch Wurst», что ближе всего по смыслу — «Вам наплевать на Христа». Смысл своих действий Баадер разъяснил в ответе, опубликованном в газете «Берлинер Тагеблатт». См.: Баадер Й. Ответ «Б. Т.» // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 329–330.
162. Скульптура-ассамбляж «Большая пласто-дио-дада-драма» экспонировалась во втором зале Дада-ярмарки 1920 г. Не сохранилась. См.: Баадер Й. Величие и закат Германии / Пер. И. Эбаноидзе // Альманах дада. С. 68. Там же (с. 141) см. фотографию скульптуры.
163. Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung / Hrsg. von Richard Huelsenbeck. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920. На рус. яз. см.: Альманах дада. Под ред. Р. Хюльзенбека. Берлин, 1920 / Общ. ред. С. Кудрявцева; науч. подг. изд. М. Изюмской. М.: Гилея, 2000 (*примеч. издателя*).
164. Эрих Райс (Erich Caesar Reiß, 1887–1951) — нем. издатель, театральный критик, чье издательство было известно выпуском современной литературы (особенно экспрессионистов). Из дадаистов Райс издавал книги

Р. Хюльзенбека, Х. Балля, Э. Хеннингс. Многие книги вышли в оформлении Г. Гросса.

Примечания

165. Пауль Штеегеман (Paul Friedrich Johann Steegemann, 1894–1956) — нем. издатель, основавший «Пауль Штеегеман Ферлаг», в котором в течение 1919–1921 гг. вышли важнейшие сборники стихов К. Швиттерса и Х. Арпа («Анна Блюме», 1919 и «Насос облаков», 1920), а также две книги В. Сернера, включая «Последнюю расхлябанность» (1920).
166. *Huelsenbeck R. En avant Dada: eine Geschichte des Dadaismus.* Hannover: Paul Steegemann, 1920. В 1951 г. текст вышел в пер. на англ. яз.: *The Dada Painters and Poets: An Anthology.* 2nd ed. / Ed. by R. Motherwell. Boston: G. K. Hall, 1981. На рус. см. в сокр. пер.: *Седельник В. Д.* Дадаизм и дадаисты. С. 457–484.
167. Курт Вольф (Kurt Wolff, 1887–1963) — нем. издатель. Вместе с Э. Ровольтом основатель издательства «Rowohlt», а затем собственного «Курт Вольф Ферлаг», издававшего с 1912 г. преимущественно экспрессионистическую литературу. О проекте издания «Дадако» см. прим. выше.
168. Отто Шмальхаузен (Otto Schmalhausen, 1890–1958) — нем. художник-график, близкий друг Г. Гросса. Учился вместе с Г. Гроссом в Берлинской школе искусств и ремесел, женился на Лотте Петер — младшей сестре жены Гросса Евы. В 1920 г. Шмальхаузен принял участие в Дада-ярмарке и оформил обложку «Альманаха дада». Сохранился целый ряд его портретов, нарисованных Гроссом, а также их переписка.
169. Впервые опубликовано в журнале «Ди Вельтбюне» (1920). В том же году песня (во многом состоящая из цитат прессы того времени) вошла в сборник «Политический шансон». В др. пер. см.: *Альманах дада.* С. 37–38.
170. Приведем также неопubl. перевод куплетов, сделанный в 1999 г. для издательства «Гилея» поэтом и художником Александром Бренером (в соавторстве с художницей Барбарой Шурц):

БЕРЛИН СИМУЛЬТАННЫЙ,
или
ПЕРВЫЙ ОРИГИНАЛЬНЫЙ ДАДА-КУПЛЕТ
для РИХАРДА ХЮЛЬЗЕНБЕКА
от ВАЛЬТЕРА МЕРИНГА

Мундир подкожный носит мент!
Война пассажирам, президент!
На штурм кафе
Без галифе!
Да, все мы лежим в говне.
И любая чувиха по-шотландски мечтает сосать.
И любой чувак ей мечтает не вдеть, а вогнать.
С чеком на самом дне. Ланг!
С ветчиной на весеннем дне. Банг!
Мне всё абсолютно до пупка,
Кроме сладчайшего твоего лобка!

Ханс Рихтер
Дада —
искусство и
антиискусство

Будем бодаться
Языком об язык!
Тереться, лизаться:
Шмыг, шмыг, шмыг!
А ну-ка,
Помяукай
Вот так:
Мяу! Мяу!
А не то получишь в пятак!
Рифма — это коралловый риф. Дрэк!
Берлин — это чума, а не тиф. Дрэк!
Ты чего так громко
Пердишь? Ланг! Ланг!
Кайзеру Вильгельму уже
Не повредишь! Шланг!
Он уже не кайзер, а мышь
На киностудии Уфа. Слышь?
Народ поднялся, а ты молчишь!
Флаги реакции на соборе! Ланг!
Когти свастики на заборе! Шланг!
Монокль против длинного шнобеля:
Опа-ля! Опа-ля!
Пошли на погром!
Нет, лучше на ипподром!
Не твое, мамаша, дело. Дрэк!
Не твоя елда терпела. Дрэк!
А ну-ка,
Помяукай вот так:
Мяу! Мяу!
А не то получишь в пятак!
Берлин идет
За черными, коричневыми и красными —
Ужасными, ужасными,
Но в презервативах
Безопасными. Банг!
Все мы — Под небесами ясными! Шланг!
Неудачники хотят биржу взорвать:
Негде будет жидам плясать.
Евреев — вон!
Толстопузых — на кон!
Национальные лозунги в большой моде
При любой погоде. Ланг! Ланг!
Каждая бабушка
Хочет рожать,
Пушечное мясо скоро
Нам негде закопать. Шланг!
Будет. Государственного говна не убудет.
Берлин помнит своих балерин.
В сапогах и без сапог.
Над всеми Бог! Японский Бог!
Дрэк! Народ получает новый чин

Поверх обычных овчин и седин.
Итак,
Да здравствует шланг!
Мудак!
Ланг! Ланг! Банк!
Ну, конечно же, банк! Всегда банк!
А ну-ка,
Помяukai
Вот так:
Мяу! Мяу!
А не то получишь в пятак

(примеч. издателя).

171. Эмиль Орлик (Emil Orlik, 1870–1932) — известный нем. живописец-портретист и график, выпускник Мюнхенской Академии художеств, член Венского и Берлинского Сецессиона, у которого, из дадаистов кроме Хёх, прошли обучение Г. Гросс и О. Шмальхаузен (примеч. М. Изюмской).
172. Отто Дикс (Otto Dix, 1891–1969) — нем. художник, впоследствии ярчайший представитель направления «Новая вещественность». Вернувшись в 1919 г. с фронта, поступил в Дрезденскую академию искусств, а уже в 1920 г. после знакомства с Георгом Гроссом, принял его приглашение участвовать в Первой международной Дада-ярмарке. Социальная заостренность берлинского дада сообщила импульс всему дальнейшему творчеству Дикса.
173. На самом деле — Мурманска (примеч. М. Изюмской).
174. Юнг скончался 21 января 1963 г. в Штутгарте.
175. Баадер умер 15 января 1955 г. в доме престарелых в Адльдорфе в Баварии.
176. Меринг умер 3 октября 1981 г. в Цюрихе.
177. Хюльзенбек скончался 20 апреля 1974 г. в Муральто (Швейцария).
178. Хёх скончалась 31 мая 1978 г. в Берлине.

IV. ДАДА В ГАННОВЕРЕ

179. Август Штрамм (August Stramm, 1874–1915) — нем. поэт-экспрессионист. Его эксперименты по «монтажированию» формальных элементов языка оказали существенное влияние на поэтику цюрихских и берлинских дадаистов. Погиб на фронте Первой мировой войны в России (примеч. М. Изюмской).
180. В начале 1937 г. из-за преследования нацистами Швиттерс был вынужден оставить Ганновер и переехал к сыну Эрнсту в Норвегию, где оставался вплоть до вторжения немецких войск в 1940 г. Летом 1940 г. он переез-

жает в Великобританию на о. Мэн, а в конце 1941 г., получив разрешение отбыть из лагеря для интернированных лиц, переезжает в Лондон, где знакомится с Эдит Томас. Вместе с ней в 1945 г. Швиттерс уезжает на северо-запад Англии в город Эмблсайд, где, спустя день после получения британского гражданства, 8 января 1948 г. умирает от болезней в возрасте 61 года. Свыше десяти лет Швиттерс был вынужден скитаться по Европе, оставаясь частично парализованным и находясь в крайнем бедственном положении, потеряв в пожаре две постройки Мерцбау (в Ганновере и Осло).

181. Имеется в виду владелец основанного в Ганновере холдинга «Пеликан», выпускающего канцелярские товары. В 1920–1930-х гг. фирма привлекала к разработке рекламной продукции таких художников как Эль Лисицкий, В. Вагенфельд и К. Швиттерс.
182. Уменьшительное от Хельма.
183. Неточность Рихтера. Имеется в виду «плакатное стихотворение» “fmsbwtözü” (1918), чтение которого Хаусманом Швиттерс, по-видимому, впервые услышал на организованном ими «Анти-Дада Мерц Туре», когда в помещении Товарной биржи в Праге 1 сентября 1921 г. состоялось их совместное выступление. Впечатление от него, по воспоминаниям Хаусмана, было грандиозным: «Курт начал прямо с утра “фюмсбеветэцэу, пгифф, пгифф, мя”». Он не расслаблялся целый день, пока мы не пошли к водопаду <...>, по дороге назад он начал опять свое «фюмс» и «фюмс» и всё снова, и снова «фюмсбеве». Это уже было чересчур. С этого начиналась его “Прасоната”» (*Hausmann R. Zur Geschichte des Lautgedichtes // Hausmann R. Am Anfang war Dada. Gießen: Anabas, 1992. S. 76*).
184. «Прасоната» (Ursonate), или «Соната из праязыковых звуков» (Sonate in Urlauten) создавалась с 1921 по 1932 гг. Примерно через год после вечера в Праге первый вариант стихотворения был опубликован в журнале «Штурм» под заголовком «Портрет Рауля Хаусмана» (Porträt Raoul Hausmann), еще год спустя появился новый вариант. С 1923 г. части будущей «Прасонаты» под разными названиями увидели свет во многих изданиях, пока в 1926 г. Швиттерс не закончил предварительную рукопись текста, и в 11 номере международного авангардистского журнала “i 10” она была опубликована уже целиком. Однако вплоть до 1932 г. текст готовой сонаты дополнялся и совершенствовался, пока окончательная 27-страничная версия не появилась в специальном (24-м) номере журнала «Мерц». 13-й выпуск журнала (1925) представлял собой грампластинку с записью авторского чтения скерцо. В 1993 г. компания “Wergo” издала компакт-диск с авторским чтением всей «Прасонаты».
185. Ревон — слово, придуманное Швиттерсом, было образовано из двух последних слогов слова «Ганновер», прочитанных наоборот.
186. Очерк и следующая за ним сценка впервые появились в книге Швиттерса «Элементарно. Блюме Анна. Новая Анна Блюме» (Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume. Eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918–

1922. Berlin: Der Sturm, 1922), очерк затем был перепечатан в журнале «Штурм» (1932, № 1). Примечания

187. Статья впервые вышла в журнале Рихтера “G” (1924, № 3). Другой вариант пер. см. в: *Швиттерс К. Последовательная поэзия* // *Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты*. С. 520–522.

188. Перевод текста:

К АННЕ БЛЮМЕ

О ты, возлюбленная моих двадцати семи чувств, я люблю тебе! — Ты твоей тебя тебе, я тебе, ты мне.

— Мы?

Это сюда (кстати сказать) не относится.

Кто ты, несчетная баба? Ты это

— это ты? — Люди говорят, ты была, — передай

им, что они не знают, как стоит церковная башня.

Ты носишь шляпу на ногах и ходишь

на руках, по рукам ходишь ты.

Привет, твои красные платья, распиленные на белые складки.

Красной люблю я Анне Блюме, красной я люблю тебе! Ты

твоей тебя тебе, я тебе, ты мне. — Мы?

Это относится (кстати сказать) к остывшему жару.

Красный цветок, красная Анна Блюме, что говорят люди?

Загадка на приз: 1.) У Анны Блюме есть птица.

2.) Анна Блюме красная.

3.) Какого цвета птица?

Синий — вот цвет твоих желтых волос.

Красное — воркование твоей зеленой птицы.

Ты скромная девушка в будничном платье, ты милый

зеленый зверек, я люблю тебе! — Ты твоей тебя тебе, я

тебе, ты мне. — Мы?

Это относится (кстати сказать) к сундуку с клейковиной.

Анна Блюме! Анна, а-н-н-а, я по каплям сливаю твоё

имя. Твое имя каплет, как растопленный говяжий жир.

Ты это знаешь ли, Анна, знаешь ли ты уже?

Тебя можно читать и задом наперед, и ты, ты

Великолепнейшая из всех, ты что спереди, что

сзади: «а-н-н-а».

Говядный жир каплет, глядя меня по спине.

Анна Блюме, ты глупый зверек, я люблю тебе!

1919

189. Имеются в виду Вилли Баумайстер (Willi Baumeister, 1889–1955) — нем. художник, в эти годы представитель геометрической абстракции, и Ласло Мохой-Надь (László Moholy-Nagy, 1895–1946) — венг.-нем. художник-конструктивист, соратник Эль Лисицкого. В первой половине 1920-х гг. в Ганновере образовался своеобразный центр немецких художников, близких «конструктивистской» абстракции, которая также характеризует и художественное творчество Швиттерса в этот период.

190. Кете Штайниц (Käthe Trauman Steinitz, 1889–1975) — нем. художница и историк искусства. В 1917 г. переехала из Берлина в Ганновер, где участвовала в выставке Ганноверского Сецессиона, стала сотрудником Общества Кестнера — местного экспозиционного центра современного искусства. Вместе с мужем собирала коллекцию современного искусства. В 1920-х гг. их дом был одним из центров художественной жизни, где собирались Арп, Тцара, Хаусман, Вальден, Мохой-Надь, Лисицкий, ван Дусбург и мн. др. Особенно дружны они были с Швиттерсом, вместе с которым Штайниц писала стихи, подготовила несколько книг со сказками, оформление которых выполнено в конструктивистской манере («Петух Петер», *Der Hahne Peter*, 1924) и, совместно с ван Дусбургом, «Пугало» (*Die Scheuche*, 1925), изданными в издательстве Швиттерса и Штайниц «Апосс» (книги выходили как номера его журнала «Мерц»). В 1927 г. Штайниц и Швиттерс написали либретто к опере «Столкновение» (*Der Zusammenstoß*).
191. В главе идет речь о Merzbau, т. е. мерц-архитектуре.

V. ДАДА В КЁЛЬНЕ

192. Отцом Эрнста был Филипп Йозеф Эрнст, преподаватель в школе для глухонемых и художник-любитель.
193. «Сувенир Бога» (*фр.*).
194. «Повреждение моя сестра; женщина стоголовая» (*фр.*).
195. «Неделя доброты» (*фр.*). Целиком книга называется «Неделя Доброты, или Семь Смертельных Элементов», и была издана в Париже в 1934 г. в виде серии из пяти буклетов.
196. Здесь упоминаются события Ноябрьской революции, затронувшие Берлин, Мюнхен, Киль и другие крупные города Германии в 1918–1919 гг., но практически не отразившиеся на жизни Кёльна.
197. В 1919 г. еженедельник «Вентилятор» был разрешен к изданию британскими оккупационными войсками в виде приложения к «Тагеспрессе». Однако под видом развлекательного таблоида издание имело скрытый остро политический характер, выраженный в сатирической форме. Долгое время «Вентилятору» удавалось обойти цензуру, но после того, как в 6-м номере появилась одобрительная заметка о скандале, произошедшем на представлении пьесы «Молодой король» (антимонархически настроенный Эрнст, его жена Луиза Штраус и несколько человек из публики прямо в зале начали протестовать против постановки), британским же командованием «Вентилятор» был немедленно закрыт.
198. «Серьезный» по-нем. — ernst (*примеч. перев.*).
199. Отец Бааргельда действительно был преуспевающим дельцом, но не банкиром, а директором страховой компании. Настоящая фамилия Теодора

Бааргельда – Грюнвальд (Grünwald); марксистски настроенный Альфред Грюнвальд взял себе «говорящий» псевдоним (на нем. Bargeld – наличные деньги), иронизируя над финансово процветающей столицей Рейнской земли. Легенда об отце-банкире происходит, вероятно, от псевдонима его сына.

200. На выставке «Ранняя весна Дада» (Dada-Vorfrühling) экспонировалась скульптура Эрнста с репродукцией картины Дюрера «Адам и Ева».
201. Рихтер перечисляет известных художниц-сюрреалисток, каждая из которых была либо любовницей, либо женой Эрнста.
202. Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich, 1774–1840) – нем. художник, выдающийся представитель романтизма в немецком изобразительном искусстве.
203. Арнольд Бёклин (Arnold Böcklin, 1827–1901) – швейц. художник и скульптор, крупнейший представитель символизма.
204. Макс Клингер (Max Klinger, 1857–1920) – нем. художник и скульптор, представитель символизма.
205. В теории коллективного бессознательного Юнга говорится о том, что де-мифологизация сознания современного человека привела к вытеснению важных для психической жизни любого человека архетипов (и, в целом, нуминозного) из области мифа и культуры в область бессознательного, создавая опасность неврозов и диссоциации сознания.
206. “Fiat Modes, Pereat Ars” (Да будет мода, пусть погибнет искусство, *лат.*) – название известной папки литографий Эрнста, близких по духу «метафизической школе» де Кирико, изданной в Кёльне в 1919 г.
207. “Au sans Pareil” (*фр.*) – досл. бесподобный. Издательский дом, основанный в 1919 г. в Париже и издававший парижских дадаистов, а затем и книги сюрреалистов. Открыв в 1920 г. книжный магазин, издатель Р. Хильсум начал проводить в помещении магазина художественные выставки.
208. Большая ретроспективная экспозиция работ Эрнста состоялась в Музее современного искусства в 1961 г.

VI. ДАДА В ПАРИЖЕ 1919–1922

209. Журнал, близкий поэтике кубизма, выходивший с 1915 по 1918 гг. (всего 16 номеров) и публиковавший таких авторов как Аполлинер, Арагон, Бретон, Жакоб, Суно, Дерме, Тцара.
210. Крупный поэтический журнал, выходивший с 1916 по 1919 гг. под редакцией П. Альбера-Биро (всего 54 номера). Среди его авторов как поэты-кубисты (Аполлинер, Жакоб, Сальмон, Сандрар, Реверди), так и будущие дадаисты (Тцара, Бретон, Арагон, Дерме) и итал. футуристы.

Иллюстрации в журнале принадлежали многим выдающимся художникам (Балла, Брак, Делперо, Леже, Прампolini, Северини, Сюрваж, Цадкин и др.).

211. Littérature.

212. Рихтер перечисляет известные артистические кафе на Монмартре.

213. «Зубы, рот
Зубы затыкают,
А рот помогает.
Во рту том помощь.
Во рту некрасиво.
Рот тот урод.
Во рту молоко.
Во рту том беда.
Рот-то прикройка»

(пер. С. Дубина, см.: Бретон А. Антология черного юмора. С. 253)

214. Упертый Папа препирался с припертым к паперти приходом
За семенной труд дают сменный уд (пер. с франц. Д. В. Румянцева)
Весна священная, десна свищенная
Деловая женщина обделывает делишки для «Дейли мейл»

Каламбуры Дюшана, кроме отмеченного, даются в пер. С. Дубина по изд.: Бретон А. Антология черного юмора. С. 375.

215. Жан Кротти (Jean Joseph Crotti, 1878–1958) — швейц. художник. Приехал в 1915 г. в Нью-Йорк и, войдя в круг У. Арнсберга, подружился там с Ф. Пикабиа и М. Дюшаном (с которым он в 1915–1916 гг. делил мастерскую). В Америке Кротти создавал работы, применяя стекло, металл, случайные вещи. В 1916 г. Кротти возвращается в Париж, в 1919 г. женится на сестре Дюшана, в 1920 г. вместе с Пикабиа и Рибмоном-Дессенем участвует в «Салоне независимых». Через год Кротти создает свою мистическую альтернативу Дада — ТАБУ-ДАДА. На рус. яз. текст манифеста «Табу в искусстве» см. в след. изд.: Сануйе М. Дада в Париже. С. 272.

216. Имеются в виду журналы-листки «Перевоз дада/Transbordeur Dada», издававшиеся с 1922 г. по 1949 г. в Берлине, а затем в Париже.

217. Жорж Юнье (Georges Hugnet, 1906–1974) — франц. художник-график, писатель; в 1932 г. примкнувший к сюрреалистам, и в 1957 г. написавший книгу об истории дадаизма «Приключение Дада (1916–1922)». В 1976 г. в Париже был издан написанный Юнье «Словарь дадаизма».

218. Имеется в виду стихотворение Л. Арагона «Самоубийство» (Suicide, 1920), представляющее собой не что иное, как латинский алфавит. Для Арагона алфавит выражает раз и навсегда данный закон, обязательное условие языка, понимаемое как несвобода. В свойственной сюрреалистам игровой манере Арагон метафорически ставит окончательную точку

в развитии словесного творчества и как бы совершает литературное самоубийство.

Примечания

219. Жак Риго (Jacques Rigaut, 1898–1929) — франц. поэт и прозаик, близкий к дадаизму и сюрреализму, но не входивший ни в одну из групп, хотя и издавший свой ключевой текст «Я буду серьезен» в «Литтератор» (1922). В 1926 г. принимает участие в съемках фильма Ман Рэя «Эмак Бакиа». «Дадаист в действии» (или, как напишет в 1931 г. Рибмон-Дессен, «Дада среди дадаистов»), Риго делает свою жизнь экзистенциальным приключением, много размышляет и пишет о самоубийстве, в 30 лет покончив с собой.

220. «Интервью» (*фр.*) — книга интервью А. Бретона, впервые изданная в 1952 г.

221. «*La Nouvelle Revue Française*» (*фр.*) — «Новое французское обозрение».

222. И вазы богемский хрусталь
И вазы богем
И вазы богем
И вазы бог
И вазы
И вазы богемский хрусталь
Хрусталь
Хрусталь

(пер. с *фр.* Д. В. Румянцева)

Фрагмент стихотворения А. Бретона «Фальшивка» (*Pièce fausse*), впервые опубликованного в журнале «Дадафон» (специальный номер журнала «Дада» 1920, № 7).

223. Имеется в виду Лео Польдес (*Léo Poldès* (наст. имя *Léopold Sezler*) — основатель и президент дискуссионного клуба «Фобур», известного своей «левой» ориентацией.

224. Точнее: «*Cinema calendrier du coeur abstrait maisons*» («Кино календарь абстрактного сердца дома») (*примеч. М. Изюмской*).

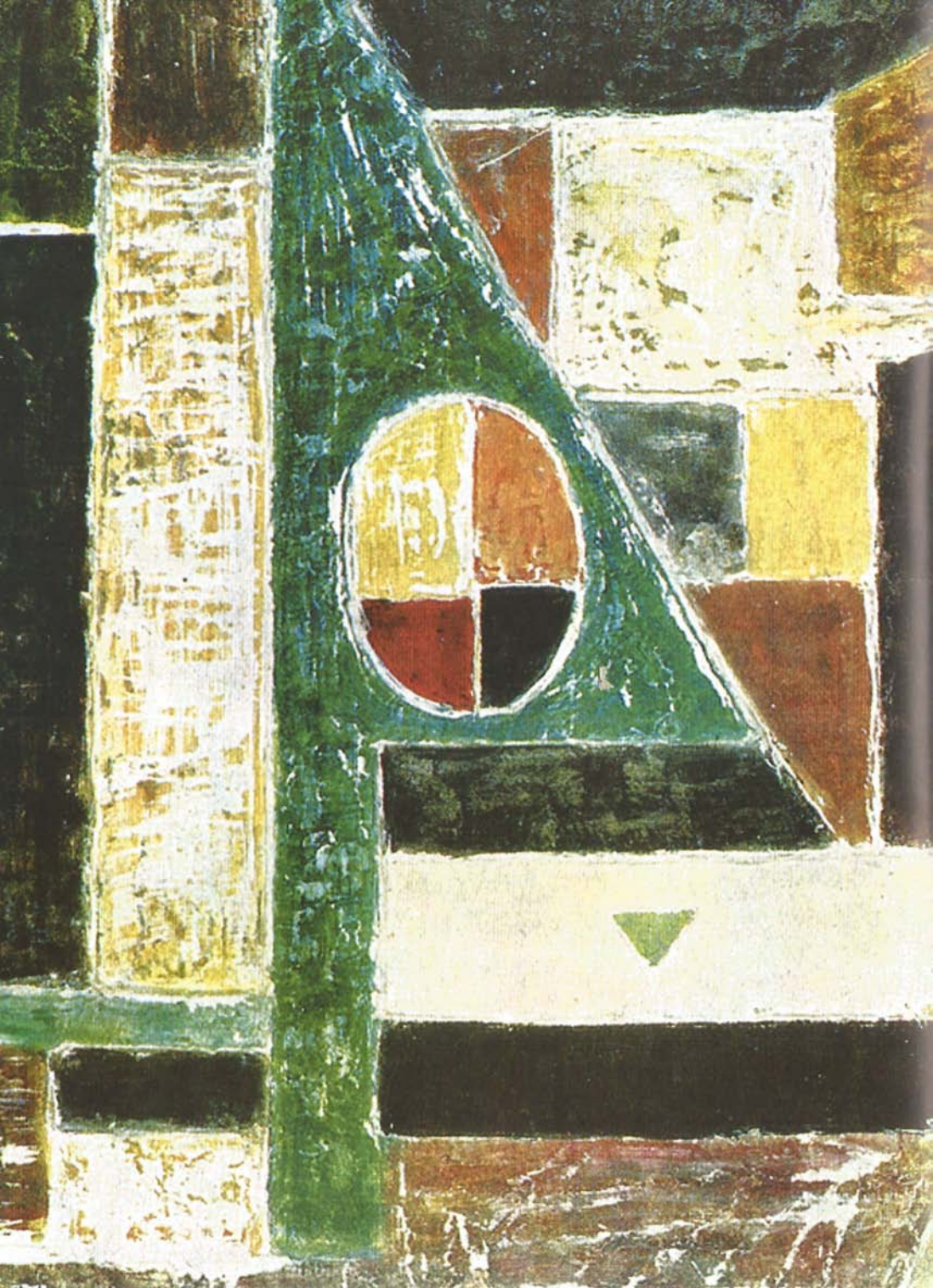
225. Филипп Супо (Philippe Soupault, 1897–1990) — франц. поэт, в 1919 г. вместе с Бретоном основавший журнал «Литтератор», и написавший вместе с ним протосюрреалистическую книгу «Магнитные поля» (1919). С приездом Тцара в Париж в 1920 г. Супо становится активным членом парижского Дада, известным под именем «Филипп Дада». В 1923 г. примыкает к группе сюрреалистов.

226. В. Беньямин сделал перевод на немецкий статьи Тцара «Фотография с оборотной стороны» (1924, № 3), и судя по воспоминаниям Рихтера, «киностихотворение» Супо «Мне до этого нет дела» (1926, № 5–6). Публикации показательны в том отношении, что обнаруживают интерес Беньямина к эстетике технической репродукции произведения искусства задолго до появления его работ на эту тему. Эти переводы предвосхищают и его теоретические обобщения о сюрреализме.

227. «Утконос» (*фр.*).
228. «Федеральный бюллетень» (*фр.*).
229. "Section d'Or" — «Золотое сечение», или группа Пюто, объединявшая художников-кубистов. Основана в 1910 г. В деятельности и выставках группы принимали участие Г. Аполлинер, Р. Делоне, Ф. Леже, Ф. Пикабия, М. Дюшан (*примеч. М. Изюмской*).
230. Пер. с франц. яз. И. Кулик приводится по изд.: Альманах дада. С. 39.
231. Цитируются фрагменты книги Ж. Рибмон-Дессеня «Уже прошедшее» (1958).
232. «Известный иллюзионист» (*фр.*).
233. «ДАДА поднимает ВСЕ» — манифест, датированный 12 января 1921 г. и распространенный по случаю выступления Ф. Т. Маринетти в Париже.
234. Творчество и общественная позиция французского писателя Мориса Барреса (1862–1923) стала предметом пародийного судебного процесса, обозначившего раскол между Бретоном и Тцара, и шире — между дада и нарождавшимся сюрреализмом. Основной упрек Бретона к Барресу состоял в вопросе, по какой причине Баррес, будучи бунтарем, сравнимым с Рембо (и во многом повлиявший на Бретона и Арагона), мог занять конформистскую позицию, стать членом Французской Академии и националистом. Процесс был широко освещен в прессе, и, в частности, в журнале «Литтератур». Подр. см.: *Сануйе М.* Дада в Париже. С. 234–245; 557–567.
235. Вильмош Хуссар (Vilmos Huszár, наст. имя Вильмош Херц, 1884–1960) — венг. художник и дизайнер, член объединения и соучредитель журнала «Де Стейл», вместе с К. Швиттерсом и Т. ван Дусбургом — участник Голландского Дада-тура 1922 г.
236. «Эхо Парижа» (L'Echo de Paris) — консервативная националистическая ежедневная газета, издававшаяся в 1884–1944 гг. (*примеч. М. Изюмской*).
237. Бенжамен Пере явился на суд марширующим в немецкой форме и в противогазе, говоря при этом на немецком.
238. «Дада на свежем воздухе в Тироле. Состязание певцов» (Dada In Tirol au grand air. Der Sängerkrieg) — специальный и последний номер журнала «Дада», издававшегося под редакцией Тцара. В 1921 г. Тцара, Майя Круцек и Арп приехали в альпийскую коммуны Тарренц (округ Имст в Тироле), затем к ним присоединились А. Бретон со своей невестой, а также Поль Элюар с Гала. Тексты Тцара, Френкеля, Супо, Рибмон-Дессеня, Эрнста и Элюара вышли в сентябре 1921 г. с иллюстрациями Арпа и Эрнста. Фактически выход журнала обозначил короткий период существования дада в Тироле и окончательный перенос центра дадаизма в Париж, куда переехал Эрнст.
239. «Механический балет» (1924) — экспериментальный фильм Ф. Леже и Д. Мёрфи, музыку к которому написал Дж. Антейл.



1. Ханс Арп. Лес. Ок. 1917. Расписанное дерево

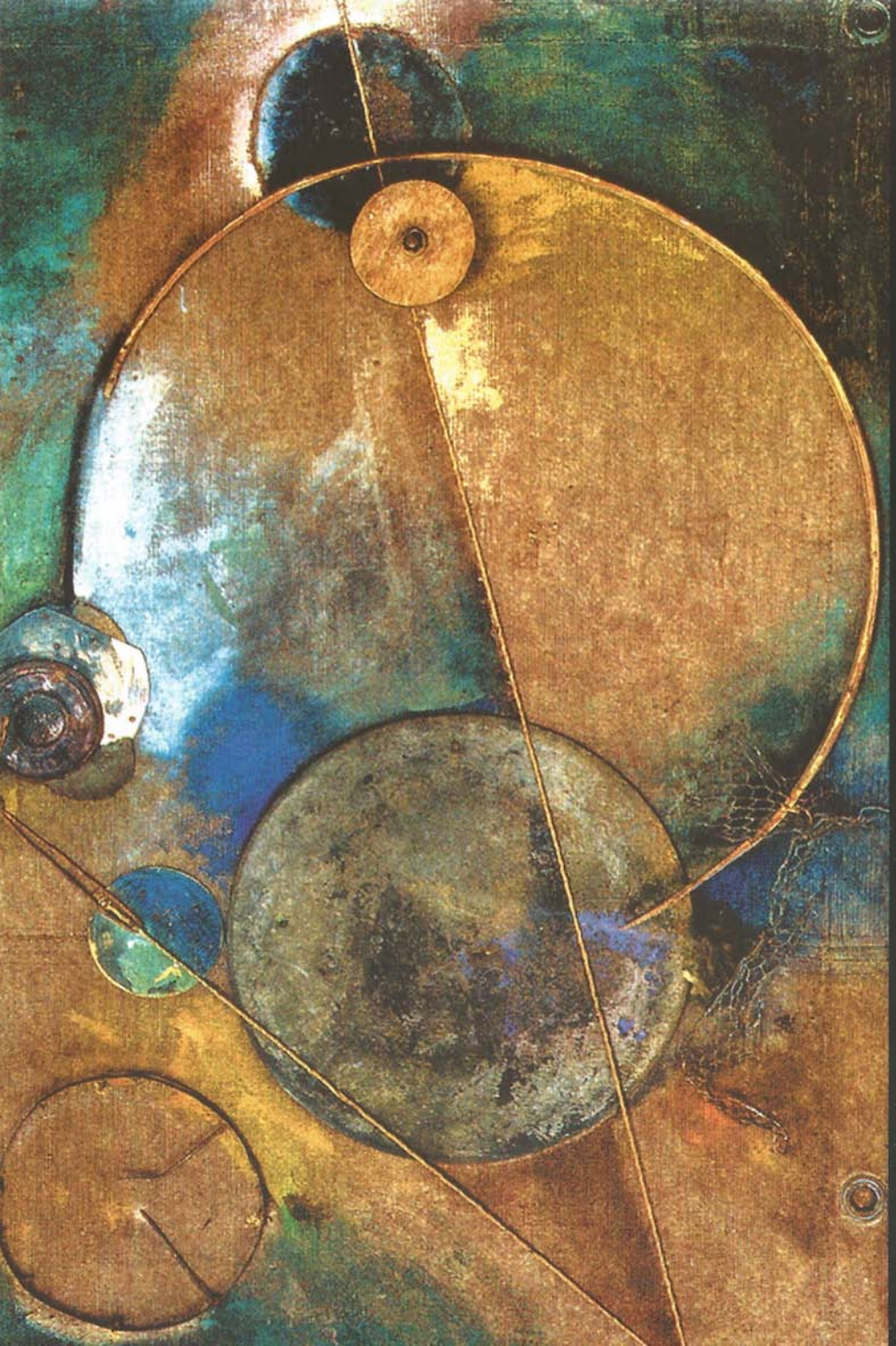




2. Марсель Янко. *Prière, éclair du soir*
(«Молитва, вечерняя вспышка», фр.).
1918. Многоцветный гипсовый рельеф

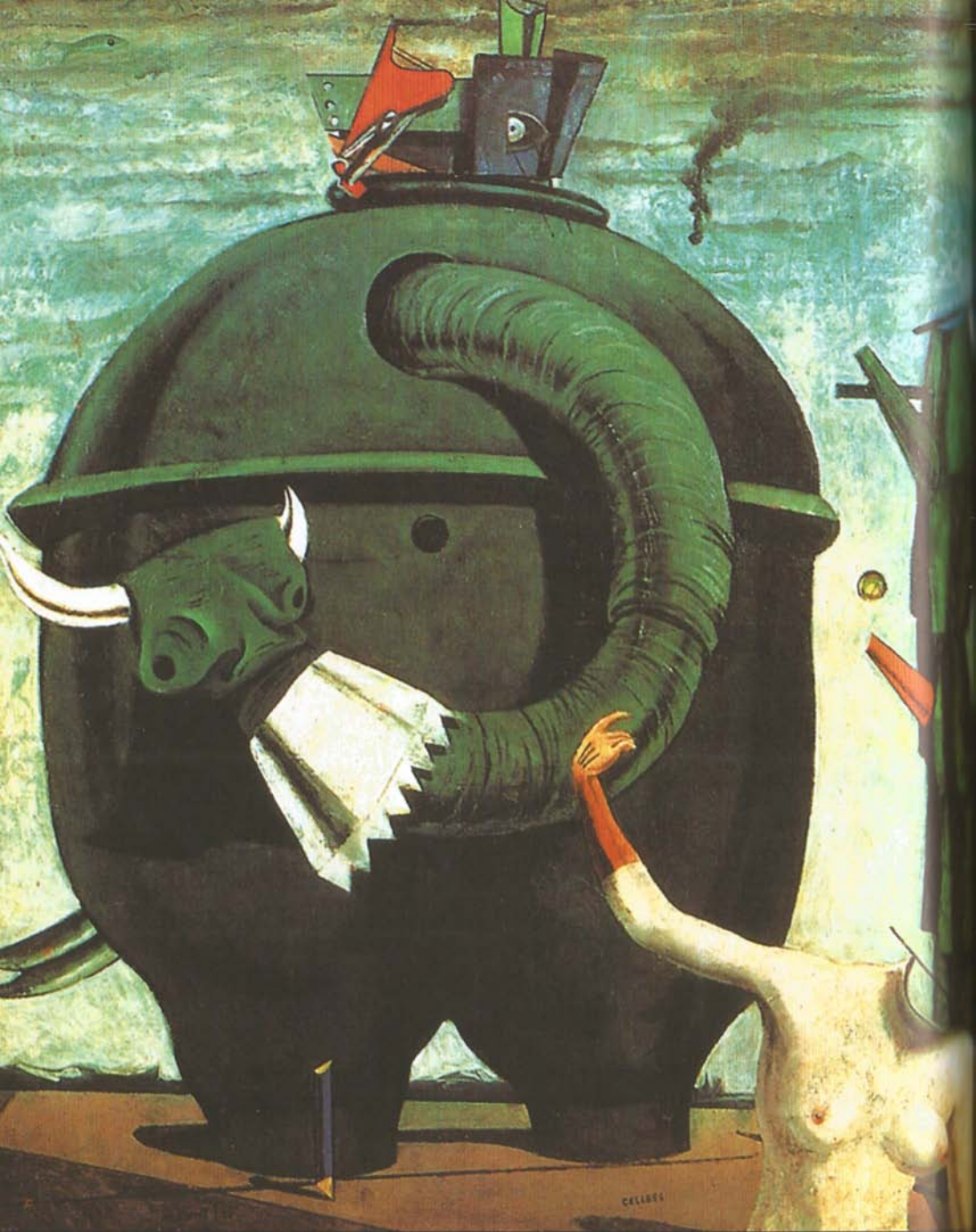
3. Марсель Дюшан.
Переход от девственницы
в новобрачные. 1912. Холст, масло

4. Георг Гросс. Похороны (посвящение Оскару Паницце). 1917–1918. Холст, масло

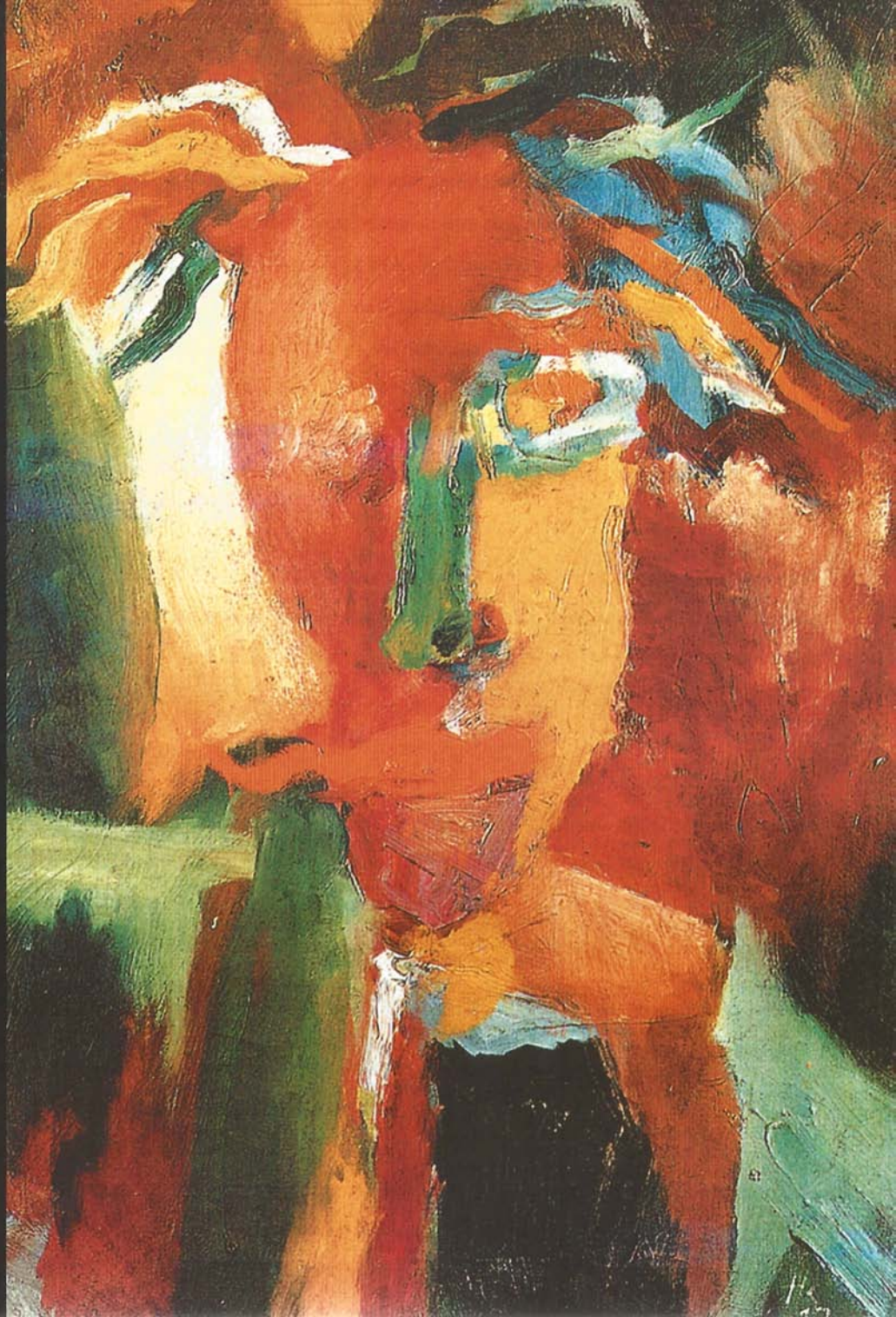


5. Курт Швitters. Вращение. 1919. Коллаж

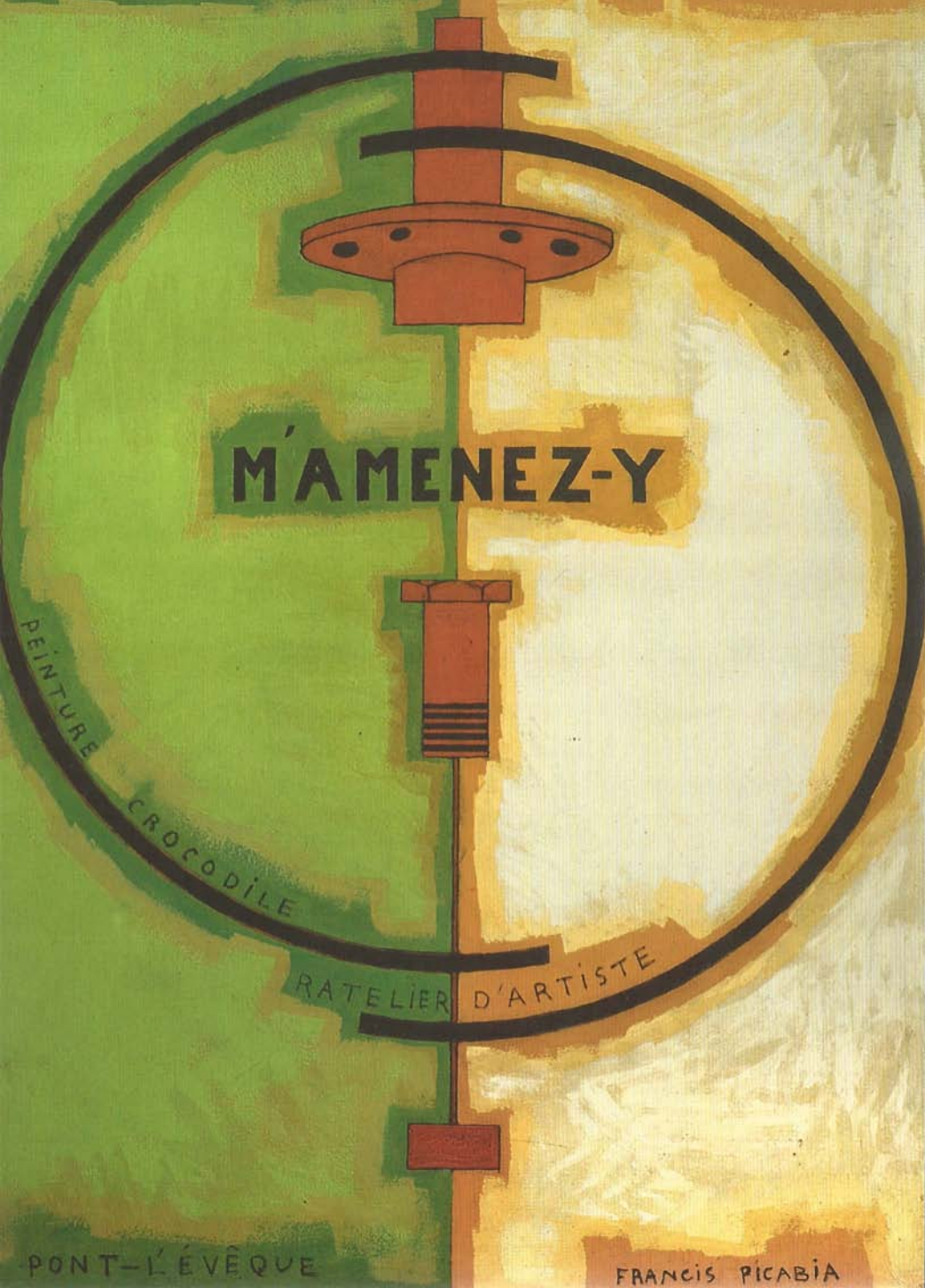




6. Макс Эрнст. Целебесский слон. 1921. Холст, масло



ORTRAIT A L'HOLE DE RICIN !



M'AMENEZ-Y

PEINTURE

CROCODILE

RATELIER D'ARTISTE

PONT-LEVEQUE

FRANCIS PICABIA

240. «Сосновая шишка» — четырехстраничный памфлет Пикабия, вышедший под номером один 25 февраля 1922 г. с филиппиками против Тцара, Рибмон-Дессеня и Сати.
241. «Повторения» (*фр.*) — сборник стихов П. Элюара с иллюстрациями М. Эрнста (1922).
242. «Конференция по поводу конца Дада» (*фр.*). Имеется в виду Международный конгресс дадаистов и конструктивистов, состоявшийся в Веймаре 25–26 сентября 1922 г. Тцара выступил с речью 25 сентября, спустя два дня дадаистская фракция покинула Веймар. Следует отметить, что на состоявшемся в мае того же года в Дюссельдорфе «Конгрессе интернационала прогрессивных художников» Х. Рихтер, В. Эггелинг и М. Янко выступили от лица Конструктивистского Интернационала.
243. «Дада шагает вперед, разрушая всё больше и больше, но не вокруг, а внутри себя. Отвращение не приносит ему ни выгоды, ни чувства гордости, ни пользы. Оно даже больше не сражается, так как знает, что это ни к чему не приведет, что всё это не имеет значения. Дадаиста интересует лишь его собственный образ жизни. Но здесь нам открывается великая тайна. Дада — это состояние души. Именно поэтому оно меняется от народа к народу, от события к событию. Дада приложимо ко всему, не являясь ничем; оно точка, в которой встречаются «да» и «нет», но не торжественно — во дворцах человеческой премудрости, а по-простому — на улах улиц, как собаки и кузнечики. Дада бесполезно, как и всё в жизни. Дада ни на что не притязает, такой же должна быть и жизнь. Быть может, вы поймете меня лучше, если я скажу, что дада — это девственный микроб, проникающий с настойчивостью воздуха в любое пространство, которое разум не смог заполнить словами и условностями». (*Пер. с фр. Д. В. Румянцева*). В др. пер. см.: *Седелник В. Д.* Дадаизм и дадаисты. С. 536–537.
244. Зимой 1920–1921 гг. Пикабия и Тцара задумали провести «Салон Дада», который состоял бы из выставки и трех суаре. Однако один из дней, на который планировался дада-вечер, оказался занят футуристическим шумовым концертом Л. Руссоло. Открыв международную дада-выставку в галерее «Монтень» 6 июня 1921 г. и проведя крупное дада-суаре 10 июня (с танцевальным выступлением В. Парнаха и знаменитой постановкой «Газового сердца» Тцара), на следующий день парижские дадаисты во главе с Тцара решили сорвать выступление Маринетти и концерт Руссоло. В результате скандала дадаистов вывели из зала с жандармами, а хозяин зала на Елисейских полях, где проходили представления и выставка, досрочно ее закрыл, сорвав, тем самым, и планировавшийся еще один дада-суаре. В отместку 18 июня дадаисты саботировали премьеру «Молодоженов с Эйфелевой башни» Ж. Кокто.
245. Саша Гитри (Sacha Guitry, 1885–1957) — франц. писатель и драматург, актер, режиссер. Пикабия подчеркивает некоторое физиогномическое сходство между Гитри и Бретоном, намекая еще и на графоманскую плодовитость Бретона, так как Гитри был популярным автором многих малозначительных пьес.

246. Ошибка автора. Имеется в виду Жак-Эмиль Бланш (Jacques-Emile Blanche, 1861–1942) — франц. художник-портретист, известный своей дружбой с М. Прустом. Бланш интересовался деятельностью дадаистов, но оценивал ее скорее критически. Его умеренное отношение дало надежду Бретону на то, что Бланш станет председателем нового Салона независимых, который планировал создать Бретон в 1922 г.
247. См.: Бретон А., Супо Ф. Магнитные поля // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. С. 12–60.

VII. ПОСТАДАДА

248. Ежемесячный журнал «Современник» (“Contimporanul”) издавался в Бухаресте с 1922 по 1932 гг. (всего вышло 102 номера) под редакцией М. Янко, И. Г. Костина и И. Виня, не только объединяя всех деятелей румынского авангарда, но и публикуя тексты крупнейших фигур международного авангарда: Ф. Т. Маринетти, Х. Вальдена, П. Пикассо, Т. ван Дусбурга, Ф. Леже, А. Бретона, Ф. Пикабия, Х. Рихтера, Х. Арпа, К. Швиттерса и мн. др. Следует отметить, что Рихтер не упоминает единственного программно про-дадаистского журнала «75 HP» (Н. Р. — лошадиных сил), изданного в Бухаресте в октябре 1924 г. под редакцией И. Воронки, С. Ролла и В. Браунера. См.: Sandqvist T. Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire. Cambridge: MIT Press, 2006.
249. «41°» — художественно-поэтическая постфутуристическая группа, организованная в Тбилиси в мае 1918 г., в состав которой вошли Алексей Кручёных, Игорь Терентьев, братья Зданевичи (Илья и Кирилл) и Николай (Колау) Чернявский (ее участником себя считал также ученый-иранист и поэт Юрий Марр). Развивая принципы кубофутуризма, группа создала самобытную поэтику, которая не укладывается ни в границы футуризма, ни дадаизма, являя в некоторой степени их симбиоз. Подр. см.: Никольская Т. Л. «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000; Ilya and Kirill Zdanovich, From Futurism to 41°. San Francisco: Modernism Inc., 1991; The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan. N. Y.: G. K. Hall, 1998; Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern: Peter Lang, 1991; Dada Russo: l'avanguardia fuori della Rivoluzione. Bologna: Il cavaliere azzurro, 1984. Уехав в 1921 г. в Париж, Илья Зданевич (Ильязд) оказался в кругу дадаистов, возобновил на новой почве деятельность издательства «41°», вместе с С. Ромовым создал литературную группу «Через», участвовал во многих важных акциях парижских дадаистов (в т. ч. в вечере «Бородатое сердце»), с предисловием Ж. Рибмон-Дессена издал свою заумную драму «лидантЮ фАрам» (1923) (См.: Зданевич И. М. (Ильязд). Философия футуриста: Романы и заумные драмы / Подг. текста и коммент. Р. Гейро и С. Кудрявцева, сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Илея, 2008). В 1949 г. в Париже Ильязд издал книгу «Поэзия неведомых слов» (Poésie de mots inconnus), включавшую многие образцы авангардной лирики — как заумно-футуристической (Зданевич, Кручёных, Поплавский, Терентьев, Хлебников), так и дадаистской (Арп, Балль, Тцара, Хаусман, Швиттерс и др.). Также см.: Iliazd. Paris: Centre Georges Pompidou, 1978; Isselbacher A. Iliazd

and the Illustrated Book. N. Y.: The Museum of Modern Art, 1987; Carnets de l'Illiadz-Club. Paris: Clémence Hiver, 1990–2010 (7 вып.).

Примечания

250. В испаноязычном авангарде, основных представителей которого перечисляет Рихтер, дадаизм не имел своего определенного аналога и может просматриваться в отдельных чертах в направлении ультраизма. Из журналов, печатавших материалы дадаистов на испанском языке, можно выделить издававшиеся в первой половине 1920-х «Вертикаль» (Мадрид), «Ультра» (Овьедо), «Гресиа» (Севилья), «Ариэль» (Сантьяго), «Клаксон» (Сан-Паулу), «Проа» и «Инисиаль» (оба — Буэнос-Айрес) и др.
251. В Италии дадаизм состоялся скорее эпизодически, и, главным образом, в литературной сфере. Развитию дадаизма в Италии способствовали как внутренняя эволюция футуризма (особенно его «вторая волна» конца 1910-х гг.), так и пропаганда дада, осуществлявшаяся прежде всего Т. Тцара (вместе с Янко с 1917 г. он издавал журнал «Арте Ностра» (Arte nostra) в Ферраре). Дадаистские публикации можно встретить в римских «Валори пластици» (Valori plastici) и «Ной» (Noi). Между тем, основным центром дада в Италии можно считать г. Мантую, где под редакцией Джузеппе (Джино) Кантарелли (1889–1950) и Альдо Джузеппе Фьорци (1894–1941) издавался журнал «Блю» (Bleu, три номера с 1920 по 1921 гг.). Основным материалом публикаций в журнале служили переводы текстов парижских дадаистов, Т. ван Дусбурга, Т. Бааргельда, В. Сернера и др. Вместе с известным римским писателем и философом Дж. Эволой (Giulio Cesare Andrea Evola, 1898–1971), все трое представляли Италию на парижской выставке «Галерея "Монтень"» (1921), а за год до этого в Риме прошла первая дадаистская выставка Доме искусств Брагалья (подр. см.: Futurismo Dada: Da Marinetti a Tzara. Mantova e l'Europa nel segno dell'Avanguardia. Milano: Silvana Editoriale, 2009). Одним из наиболее ярких представителей дадаизма в Италии был Эвола, вскоре отказавшийся от своих радикальных взглядов в искусстве, см.: Эвола Ю. Абстрактное искусство. DADA. М.: Евразийское Движение, 2012.
252. Лайош Кашшак (Lajos Kassák, 1887–1967) — венг. писатель, художник, дизайнер, критик, лидер венг. авангарда, с 1916 по 1925 гг. издававший первый и один из наиболее важных международных журналов по художественному авангарду «Ма» (Сегодня). Не имея одной определенной эстетической платформы, он совмещал в себе экспрессионистские, дадаистские, конструктивистские и др. материалы. Здесь публиковались Х. Рихтер, Х. Ари, Р. Хаусман, Р. Хюльзенбек, К. Швиттерс, Т. Тцара, Ф. Пикабия, Ман Рэй и др.
253. Йодён Паласовски (Ödön Palasovszky, 1899–1980) — венг. актер, поэт и драматург. В 1925 г. в Будапеште вместе с И. Хевеши, Ш. Бортником, Ф. Молнаром и другими деятелями венг. авангарда основал театр «Зеленый осел» (Zöld Szamár), где ставились дадаистские спектакли Ш. Барты, Т. Тцара («Газовое сердце») и др. авторов.
254. Шандор Барта (Sándor Barta, 1897–1938) — венг. поэт, в 1921 г. напечатавший дадаистский манифест «Зеленоголовый» (A zöldfejű ember) в журнале «Ма». С 1922 по 1923 гг. издавал дадаистский журнал «Повешенный» (Akasztott Ember) с рисунками Г. Гросса.

255. «Сказки и новеллы» (венг.). Полное название книги: «Сказка о студенте с головой в виде трубы, 1918–1922. Сказки и новеллы» (Mese a trombitakézű diákról, 1918–1922. Mesék és novellák). Вышла в издательстве журнала «Ма» в Вене в 1922 г.
256. Поль Ситроен (Roelof Paul Citroen, 1896–1983) — голл. художник, фотограф и педагог, сотрудничавший в журнале «Штурм», но, благодаря знакомству с В. Мерингом, сблизившийся с берлинскими дадаистами. Его работы и работы его брата Ханса экспонировались на Первой международной Дада-ярмарке в Берлине в 1920 г. Основатель Центрального Дада в Амстердаме. С 1922 г. учился в веймарском Баухаузе. Его фотомонтаж «Метрополис» (1923) вдохновил Ф. Ланга на съемку кинофильма «Метрополис». Подр. см.: Citroen P. Kunsttestament. Den Haag: Boucher, 1952; Paul Citroen, kunstenaar, docent, verzamelaar = Paul Citroen, Künstler, Lehrer, Sammler. Zwolle: Waanders, 1994.

VIII. НЕОДАДА

257. Неодада — редко употребляющийся ныне термин, бытовавший с конца 1950-х гг., когда в 1958 г. критик журнала "Art News" назвал амер. художников Дж. Джонса, Р. Раушенберга, А. Кэпроу и С. Туомбли неодадаистами. В 1960 г. на выставке "New Forms — New Media" в Нью-Йорке работы Джонса и Раушенберга экспонировались вместе с работами Арпа, Швиттерса и Корнелла. Теоретическое обоснование получил в ряде работ критика Б. Роуз и П. Рестани, идеолога движения «Новый реализм» ("Nouveau Réalisme"), возводивших современные практики и жанры антиискусства (хэппенинг, ассамбляж, комбинированная картина, энвайронмент-арт, джанк-арт) к переосмыслению исторического наследия дада (так, вторая выставка «новых реалистов» в Париже называлась «На 40° выше Дада», À 40° au-dessus de Dada). Содержательно термин не получил четких понятийных критериев, и обычно отсылает к различным проявлениям «Нового реализма», Флюксуса (Fluxus), поп-арта и др. рубежа конца 1950-х — начала 1960-х гг. (см.: *Hapgood S. Neo-Dada: Redefining Art, 1958–1962*. N. Y.: American Federation of Arts, 1994). Под влиянием амер. художников и параллельно им с 1960 по 1963 гг. в Токио работала группа художников, назвавших себя "Neo-Dada Organizers" (Акасегава, Аракава, Йошимура, Мики, Кудо и др.).
258. Рой Лихтенштейн (Roy Lichtenstein, 1923–1997) — амер. художник, один из наиболее успешных представителей поп-арта, известный своим методом воспроизведения комикса в живописи и скульптуре.
259. Австро-амер. архитектор и художник Фредерик Кислер (Frederick John Kiesler, 1890–1965) — автор необычного дизайна нью-йоркской галереи «Искусство этого века» Пегги Гутгенхайм, в которой работы могли располагаться свободно в пространстве, нередко находясь в горизонтальных плоскостях (особенно в сюрреалистическом зале). В 1959 г. Кислер повторил этот прием на международной выставке сюрреализма в «Галерее Кордье» (Париж), где в экспозицию были включены работы Джонса и Раушенберга.

261. Лоуренс Эллоуэй (Lawrence Alloway, 1926–1990) — англ. художественный критик и куратор, эмигрировавший в США в 1961 г. В 1952 г. был инициатором создания Независимой группы, объединившей художников британского поп-арта. Эллоуэй утверждал, что он ввел термин между 1954 и 1957 гг. (*Alloway L. The Development of British Pop // Pop Art / Ed. by L. Lippard. L.: Thames & Hudson, 2004. P. 27*).
262. Рихтер описывает некоторые из произведений, выставленных на важнейшей для истории поп-арта выставке «Новые реалисты» 1962 г., объединившей амер. художников поп-арта и тех, кого П. Рестани окрестил «новыми реалистами». Типичным мотивом многих работ и французов, и американцев была критика консюмеризма, выражавшаяся в изображении (часто гротескном) еды и продуктов питания. Интересно, что Рихтер не называет автора одной из работ, ставшей хрестоматийной для поп-арта — Энди Уорхола с его «Мэрлин диптихом» (1962). На каждой части диптиха двадцать пять изображений актрисы, а не тридцать.
263. Роджер Шэттак (Roger Whitney Shattuck, 1923–2005) — амер. писатель, литературный критик, исследователь, специализировавшийся на французской художественной культуре XIX–XX вв.
264. Юлиус Биссье (Julius Heinrich Bissier, 1893–1965) — нем. художник, первоначально представитель «Новой вещественности», затем под влиянием В. Баумайстера и К. Бранкузи обратился к абстракции — в его исполнении обычно выполненной акварелью или темперой и, как правило, малоформатной.
265. Алан Кэпроу (Allan Kaprow, 1927–2006) — амер. художник, в середине 1950-х оставивший занятия живописью ради ассамбляжей. Кэпроу абсолютизировал случайность как закон художественного творчества, одним из первых утвердил хэппенинг как новую форму искусства и стал пропагандистом энвайронмент-арта — практик, напрямую восходивших к эстетике дада и сюрреализма.
266. Жан Тенгли (Тингели) (Jean Tinguely, 1925–1991) — швейц. художник и скульптор-кинетист, чьи «метаматические машины» — саморазрушающиеся конструкции из мусора (прежде всего, выброшенных механизмов, промышленной утили и т. д.) — отсылали к ироничным механоморфным работам Дюшана, Пикабиа, Ман Рэя, Швиттерса, Эрнста и других дадаистов, стирая границы между, собственно, кинетизмом, ассамбляжем, джанк-артом и перформансом. Как и Арман, Сезар и ряд других художников, был членом объединения “Nouveau Réalisme”, имевшего программно нео-дадаистский характер.
267. Джаспер Джонс (Jasper Johns, род. 1930) — амер. художник и скульптор, предшественник поп-арта, известный использованием бытовых материалов при создании живописного произведения и скульптурами из бронзы и металла, полностью повторяющими форму обыкновенного бытового предмета. Его серия работ с амер. флагом — одна из форм критики патриотизма, близкая поэтике берлинского Дада.

268. Ли Бонтеку (Lee Bontecou, род. 1931) — амер. художница, известная своими рельефами и ассамбляжами из различных материалов (обычно с применением стали), создававшимися с конца 1950-х гг.
269. Джим Дайн (Jim Dine, род. 1935) — амер. художник, с 1959 г. вместе с Кэпроу, Ольденбургом и Кейджом практиковавший хэппенинги. В 1960-х гг. был одним из главных представителей поп-арта. Его творческие методы этого периода характеризовались введением в плоскость холста различных готовых предметов, созданием ассамбляжей. В работах 1963–1964 гг. открыто обращался к наследию дада, создавая парафразы на известные работы Дюшана, Ман Рэя, Эрнста и др.
270. Сезар Бальдаччини (César Baldaccini, 1921–1998) — франц. художник и скульптор итал. происхождения, известный своими объектами, создававшимися с середины 1950-х гг. из промышленного мусора, частей автомобилей (т. н. «компрессии») и т. д.
271. Арман (Arman, наст. имя Armand Pierre Fernandez, 1928–2005) — амер. скульптор франц. происхождения. Ведущий представитель «Нового реализма», знаменитый своими объектами из нагроможденных отбросов (т. наз. «аккумуляции») и акциями с разрушением объектов (т. наз. «colères»). Главным мотивом, инициировавшим его неодадаистский подход к искусству, считал творчество Швиттерса.
272. *Gême И. В.* Фауст / Пер. Н. А. Холодковского. М.: АСТ, 2011. С. 33.
273. Рихтер приводит слова рус. православного литературоведа и эстетика Владимира Вейдле из его центрального труда «Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества» (1936). Приводя название книги на французском, Рихтер неточен — во французском переводе книга выходила под названием «Les abeilles d'Aristée» (Пчелы Аристее), тогда как в немецком варианте (издание 1958 г.) она как раз имела название «Die Sterblichkeit der Musen» (Упокоение муз). Таким образом, Рихтер не просто путает переводы (каким именно изданием он пользовался, не установлено), но ошибочно дает название книги, и вместо «Упокоения муз», что соответствует общему смыслу и тону критической работы Вейдле, «называет» ее противоположно «Бессмертие муз». Впрочем, обращение к Вейдле не случайно: несмотря на консервативно-религиозную позицию рус. мыслителя, вряд ли целиком разделявшуюся Рихтером, его могли привлечь размышления о том, что современное искусство ищет первозданности, или, приводя слова самого Вейдле: «Чем дальше уходит культура от органической совместности человека и природы, от конкретной природности самого человеческого существа, тем скорее превращается она в научно-техническую цивилизацию, тем сильнее становится желание вернуться к раннему возрасту ее, воссоединить разьединенное, вернуть исконную цельность распавшемуся по частям, восстановить расторгнутый союз с небом и землею» (Вейдле В. Умирание искусства. СПб.: Аксиома; Мифрил, 1996. С. 136). Созвучные мысли можно легко найти в текстах Х. Балля, Х. Арпа, М. Янко.

БИБЛИОГРАФИЯ ДАДА

В библиографию вошли лишь наиболее значительные и общие труды (в особенности это касается источников на иностранных языках), а также, в случае, если тексты издавались несколько раз, то, по возможности, давались выходные сведения последних изданий. При этом опущены все использованные в библиографическом указателе первого издания ссылки на редкие и устаревшие, а также журнальные публикации.

Библиография изданий по персоналиям составлена в следующем порядке: русскоязычные исследования (если есть), авторские тексты, исследования на иностранных языках (включая каталоги наиболее крупных выставок). По причине небольшого количества публикаций о дадаизме на русском языке, библиография включает также ряд русскоязычных источников по сюрреализму, так как они содержат произведения или сведения о парижском (предсюрреалистическом) этапе дадаизма. Также для полноты в библиографию включен ряд работ отечественных критиков дадаизма, как советского периода, так и современного.

Исчерпывающий библиографический обзор по дадаизму см. в: *Schäfer J. Exquisite Dada: A Comprehensive Bibliography*. N. Y.: G. K. Hall, 2005 (Crisis and the Arts: The History of Dada. Vol. 10); также см. сайт Архива Университета Айовы: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/biblio/>. Из русскоязычных изданий можно выделить обширную библиографию, представленную в изд.: *Сануйе М. Дада в Париже*. М.: Ладомир, 1999. С. 579–620.

РУССКОЯЗЫЧНЫЕ ИЗДАНИЯ ТЕКСТОВ ДАДАИСТОВ

Альманах дада / Под общ. ред. С. Кудрявцева; науч. подг. изд. М. Изюмской. М.: Гилея, 2000.

Арагон Л. Безумные стрелки времени: исповедь французского писателя // Вопросы литературы. 1998. № 9–10. С. 224–263.

Арагон Л. Огонь Прометея: Воспоминания. М.: Прогресс, 1987 (*мемуары и биографии*).

Арп Х. Скульптура. Графика. 1886–1966. Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1990 (*включает стихи в переводе В. Микушевича*)*.

* Подборка стихов Х. Арпа в пер. В. Микушевича и со вступительной статьей также опубликована в изд.: Петрополь: Альманах. Вып. 4. СПб.: Фонд русской поэзии, 1992. С. 227–233.

- Баадеф Й. Так говорил Обердада: манифесты, листовки, эссе, стихи, заметки, письма. 1906–1954 / Сост. С. Кудрявцева; пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2013.
- Балл Х. Византийское христианство / Пер. с нем. А. П. Шурбелёва. М.: Владимир Даль, 2008.
- Балль Х. Бегство из времени / Пер. В. Седельника // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 263–309.
- Балль Х. Тендеренда-фантаст: Роман 1920 года / Пер. с нем. Т. Набатниковой; науч. ред. и коммент. К. Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2013.
- Ball H. Simultan Krippenspiel / Russische Übersetzung und ill. von Serge Segay. Kiel: Russian Kieler Edition; Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2003 (*на рус. яз.*).
- Бретон А. Антология черного юмора / Пер., коммент., вступ. ст. С. Дубина. М.: Carte Blanche, 1999 (*тексты Ф. Пикабии, А. Кравана, М. Дюшана, Х. Арпа*).
- Бретон А., Супо Ф. Как вам угодно / Пер. с фр. В. Кондратьева // Митин журнал. 1991. Вып. 41. С. 84–107.
- Бретон А. «Красота должна быть подобна судороге — иначе ей не выжить...»: К 100-летию со дня рождения Андре Бретона / Сост., предисл., перев. С. Дубина // Иностранная литература. 1996. № 8. С. 231–254 (*ранние тексты Бретона*).
- Бретон А., Супо Ф. Магнитные поля / Пер. Е. Гальцовой // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост., пер. с фр., коммент. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 12–60.
- Гросс Ж. К моим работам // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 27–30.
- Гросс Г. Моя жизнь // Проектор. 1928. № 14. С. 16–18.
- Гросс Г. Мысли и творчество / Сост. Л. Я. Рейнгардт. М.: Прогресс, 1975.
- Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. К. Дмитриева. М.: Республика, 2002.
- Дубин С. Самоубитые обществом: Риго, Ваше, Краван // Иностранная литература. 1999. № 11. С. 186–193 (*проза Риго, Ваше и Кравана*).
- Западноевропейская поэзия XX века. М.: Художественная литература, 1977 (*стихи Т. Тцара в пер. А. Парина*).
- Зарубежная поэзия в переводах Вячеслава Куприянова. М.: Радуга, 2009 (*стихи Х. Арпа*).
- Краван А. «Я мечтал быть таким большим, чтобы из меня одного можно было образовать республику...»: Стихи и проза, письма / Пер. с фр. и англ., сост., предисл., коммент. и примеч. М. Лепиловой. М.: Гилея, 2013.
- Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Сост. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986 (*манифесты Х. Балля, Р. Хюльзенбека, Р. Хаусманна, Е. Гильшева в пер. В. Вебера*).
- Парнах В. Жирафовидный истукан / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. Р. Арензона. М.: Пятая страна, Гилея, 2000 (*стихи Т. Тцара, Ф. Пикабии, Р. Хюльзенбека, Х. Арпа, М. Эрнста, С. Арпа, Ж. Рибмон-Дессеня в переводе В. Парнаха*).
- Поэзия французского сюрреализма: Антология / Под ред. М. Яснова. СПб.: Амфора, 2004 (*ранние стихи и программные тексты А. Бретона, П. Элюара, Т. Тцара, Л. Арагона, Ф. Супо, Ж. Рибмон-Дессеня, Х. Арпа*).
- Поэты немецкого литературного кабаре / Сост. Г. Снежинская. СПб.: Наука, 2008 (*стихи Вальтера Меринга*).

- Рибемон-Дессен Ж. Умер ли дада? // Удар: Художественно-литературная хроника Сергея Ромова. Т. 2. Париж, 1922. С. 5–9.
- Риго Ж. Серьезен как удовольствие // Митин журнал. 1992. Вып. 47–48 (подборка прозы Риго).
- Рихтер Г. Борьба за фильм / Пер. В. А. Сеферьянца. М.: Прогресс, 1981.
- Сануйе М. Дада в Париже / Пер. с фр.; науч. ред. В. С. Турчина. М.: Ладомир, 1999 (приложение с перепиской между Бретоном, Тцара, Пикабиа, Дюшаном, Аполлинером и др., а также различными документами, относящимися к парижскому периоду дадаизма).
- Сати Э., Хачон Ю. Воспоминания задним числом. СПб.: Центр Средней Музыки, Лики России, 2011.
- Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010 (приложение с манифестами, дневниками и воспоминаниями Ф. Глаузера, Х. Арпа, М. Янко, Х. Балля, В. Зернера, Р. Хаусманна, Р. Хюльзенбека, В. Меринга, Г. Гросса, К. Швитттера, Ф. Пикабиа, Ж. Рибмон-Дессеня, Т. Тцара).
- Семиотика и авангард: Антология / Ред.-сост. Ю. Степанов. М.: Акад. проект, 2006 (программные тексты Й. Баадера в пер. Н. Сыроткина).
- Серфер В. Последняя расхлябанность: Манифест дада и тридцать три уголовных рассказа / Пер. Т. Набатниковой. М.: Гиляя, 2012.
- Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма / Сост. В. Л. Топорова, А. К. Славинской. М.: Моск. рабочий, 1990 (стихи Х. Арпа в пер. В. Топорова).
- Тцара Т. Газовое сердце: Три ДАДАдрамы / Пер. и коммент. С. Шаргородского. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012 (сетевое издание) (в Приложение включены «Воспоминания о дадаизме» Т. Тцара).
- Тцара Т. Лотреамон // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Сост., общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1998. С. 416–417.
- Тцара Т. Манифест Дада 1918 года // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. М.: Союзтеатр, 1992. С. 28–36.
- Тцара Т. «Посвященные» и предтечи // Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж. Июнь, 1935. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1936. С. 399–404.
- Уйдобро В. Избранное / Сост. Э. В. Брагинская и Л. М. Бурмистрова. М.: Рудомино, 2007.
- Хаусманн Р. Оптофонетика // Вещь. Objet. Gegenstand. 1922. № 3. С. 13–14.
- Шаршун С. Дадаизм / Сост. и коммент. С. Шаргородского. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012 (сетевое издание).
- Шаршун С. Дадаизм (компиляция). Берлин: Европа Гомеопат, 1922.
- Шаршун С. Мое участие во французском дадаистическом движении // Воздушные пути: Альманах. № 5. Нью-Йорк, 1967. С. 168–174.
- Швитттер К. Из письма к К. С. Драйер / Пер. с нем., коммент. Н. И. Лопатиной и Д. В. Фомина // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С. 216–223.
- Эвола Ю. Абстрактное искусство. DADA / Пер. с итал., фр. А. Г. Дугин, с фр. В. И. Карпец. М.: Евразийское Движение, 2012.
- Элюар П. Стихи / Пер. М. Н. Ваксмахера; ст. и коммент. С. И. Великовского. М.: Наука, 1971.
- Эфрос А. Дада. Дадаистские манифесты и манифестации // Современный Запад. Кн. 3. 1923. С. 126–191 (программные тексты, драматургия и стихи

Ф. Пикабия, Ж. Рибемон-Дессеня, Ф. Супо, Л. Арагона, П. Элюара, Т. Түара, С. Арно, Б. Перз, Р. Хюльзенбека, М. Эрнста, Х. Арпа).

Я пишу твоё имя, свобода: Французская поэзия эпохи Сопротивления / Сост. С. И. Великовский. М.: Худ. лит., 1968 (стихи Т. Түара в пер. А. Эфрон).

ИЗДАНИЯ ТЕКСТОВ ДАДАИСТОВ НА ИНОСТРАННЫХ
ЯЗЫКАХ (СБОРНИКИ, АНТОЛОГИИ, РЕПРИНТНЫЕ
ИЗДАНИЯ ОРИГИНАЛОВ)*

- 4 Dada Suicides. Selected texts of Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché. London: Atlas Press, 2005 (Anti-classics of Dada).
- Als Dada begann. Bildchronik und Erinnerungen der Gründer / Hrsg. von P. Schifferli. Zürich: Sanssouci, 1957.
- André Breton. Dossier Dada / Hrsg. von T. Bezzola. Stuttgart: Hatje Cantz, 2005.
- Arp H., Huelsenbeck R., Tzara T. Dada Gedichte: Dichtungen der Gründer. Zürich: Arche, 1978.
- Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1923 / Ed. by T. O. Benson and É. Forgács. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.
- Blago bung blago bung bosso fataka! The first texts of German Dada by Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Walter Serner / Trans. and introduced by M. Green. L.: Atlas Press, 1995 (Anti-classics of Dada).
- Bolliger H., Magnaguagno H. U. G., Meyer R. Dada in Zürich. Zürich: Arche, 1985.
- DADA. Dokumente einer Bewegung / Hrsg. von K. H. Hering und E. Rathke. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1958.
- Dada. Eine internationale Bewegung, 1916–1925. Zürich: Limmat, 1993.
- Dada: Zürich–Paris, 1916–1922 / Éd. Par M. Giroud. Paris: Jean-Michel Place, 1997 (Collection des reimpressions des revues d'avant-garde du XXe siècle).
- Dada Almanach / Hrsg. von Richard Huelsenbeck. 2. Aufl., unveränd. Repr.: Berlin, Reiss, 1920. Hamburg, Nautilus 1987.
- Da Dada da war ist Dada da: Aufsätze und Dokumente / Hrsg. von K. Riha. München: C. Hanser, 1980.
- Dada. 113 Gedichte / Hrsg. von Karl Riha. B.: Wagenbach, 2003.
- Dada 15/25: Dokumentation und chronologischer Überblick zu Tzara & Co. / Hrsg. von R. Schrott. Köln: DuMont, 2004.
- Dada 21/22. Musikalische Fischsuppe mit Reiseeindrücken. Eine Dokumentation über die beiden Dadajahre in Tirol / Hrsg. von R. Schrott. Innsbruck: Haymon, 1992.
- Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen / Hrsg. von K. Riha. Stuttgart: Philipp Reclam, 2003.
- The Dada Market: An Anthology of Poetry / Trans. and with introduction by W. Bohn. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.
- The Dada Painters and Poets: An Anthology / Ed. by R. Motherwell. 2nd Ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1988.
- Dada Performance / Ed. by M. Gordon. N. Y.: PAJ Publications, 1987.

* Обозначение места издания в описании источников на иностранных языках сокращено: N. Y. — New York, B. — Berlin, P. — Paris. Все иные места издания приводятся полностью. В описании по возможности приводится название серии, в которых выходила книга, и номер тома в серии.

The Dada Reader. A Critical Anthology / Ed. by D. Ades. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Dada Total: Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder / Hrsg. von K. Riha und J. Schäfer. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994.

Dada Zeitschriften Reprint. 3 Aufl. Hamburg: Edition Nautilus, 1984.

Dada Zürich: Texte, Manifeste, Dokumente / Hrsg. von K. Riha und W. Wende-Hohenberger. Stuttgart: Philipp Reclam, 1995.

Dadas on art / Ed. by L. R. Lippard. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1971.

Documenti e periodici Dada / A cura di A. Schwarz. Milano: G. Mazzotta Editore, 1970 (Archivi d'arte del XX sec.).

Documents Dada / Réunis et présentés par Y. Poupard-Lieussou et M. Sanouillet. P.: Weber, 1974.

Fatagaga-Dada: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus / Hrsg. von K. Riha und J. Schäfer. Gießen: Anabas, 1995.

Tatü Dada. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente / Hrsg. von K. Riha. Hofheim: Wolke, 1987.

Verkauf W. Dada. Monograph of a Movement. 3rd Ed. L.: Academy Editions, 1975.

Zürich – Dadaco – Dadaglobe: The Correspondence between Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara and Kurt Wolff (1916–1924) / Ed. by R. Sheppard. Hutton: Hutton Press, 1982.

ИССЛЕДОВАНИЯ О ДАДАИЗМЕ И ДАДАИСТАХ*

Общие тексты

Андреев Л. Г. Сюрреализм: История, теория, практика. М.: Гелеос, 2004.

Балашов Н. И. Дадаизм и сюрреализм // История французской литературы в 4-х т. Т. 4. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 138–159.

Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. М.: Наука, 1982.

Баммель Г. Dada Almanach // Печать и революция. Кн. 6. 1922. С. 294–295.

Бобринская Е. Экспрессионизм и дада // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 174–188.

Гильцова Е. Д. Дадаистский коллаж и его параллели в литературной теории русского авангарда (А. Кручёных, И. Терентьев, И. Зданевич, С. Шаршун) // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С. 274–288.

Гильцова Е. Д. Сюрреализм и театр: к вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012.

Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005 (глава "Artifexludens").

Гук Ю. Наследие Дада в современной визуальной поэзии // Поэтика исканий, или Поиск поэтики: Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии (Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 16–19 мая 2003 г.). М., 2004. С. 385–389.

Декс П. Повседневная жизнь сюрреалистов / Пер. с фр. Е. В. Колодочкиной. 1917–1932. М.: Молодая гвардия, 2010.

* В перечень входят каталоги выставок, но исключены энциклопедические и словарные статьи.

- Дудаков-Кашуро К. В. Феномен языка в абстрактной поэзии немецкого дадаизма // Беспредметность и абстракция / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2011. С. 523–543.
- Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века. Футуризм и дадаизм. Одесса: Астропринт, 2003.
- Жиру М. Искусство во Франции с 1900 по 1930 год // Москва–Париж. 1900–1930. Каталог выставки. Т. 1. М.: Сов. художник, 1981. С. 40–51.
- Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рици. Bern: Peter Lang, 1991.
- Изюмская М. А. Немецкие дадаисты и Россия: Пути взаимодействия // Россия – Германия: Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2000. С. 51–62.
- Иньшаков А. Н. Проблема нового в искусстве футуризма, дадаизма и конструктивизма // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С. 40–57.
- Каптерева Т. Дадаизм и сюрреализм // Модернизм: Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1987. С. 185–214.
- Каптерева Т. Предметный мир сюрреализма // Искусство. 1971. № 10. С. 53–58.
- Кулик И. Театр в культуре Дада // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 540–574.
- Куликова И. С. Сюрреализм в искусстве. М.: Наука, 1970.
- Лафрентьев А. Н. От дадаистского коллажа — к конструктивистской типографике // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С. 256–273.
- Лебедев В. К. Искусство в оковах (критика новейших течений в современном буржуазном изобразительном искусстве). М.: Изд-во Ак. Худ. СССР, 1962. С. 44–47 (глава «Всё подлежит осмеянию!» (о дадаизме)).
- Ливак Л. «Героические времена молодой зарубежной поэзии». Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // Диаспора: Новые материалы: Альманах. Вып. VII / Отв. ред. О. А. Коростелев. СПб.; Париж: Athenaum-Феникс, 2005. С. 131–242.
- Мартен Ж.-Ю., Наггар К. Художественные связи. Париж–Москва // Москва–Париж. 1900–1930. Каталог выставки. Т. 1. М.: Сов. художник, 1981. С. 52–63.
- Маца И. Искусство современной Европы. М., Л.: Гос. Изд-во, 1926 (раздел «Дада» в искусстве. Мерзизм).
- Маца И. Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. История развития искусств. Часть шестая. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1929.
- Незвал В. Дада и сюрреализм // Незвал В. Избранное. В 2 т. Т. 2: Воспоминания. Очерки. Эссе / Сост. Л. Н. Будаговой. М.: Художественная литература, 1988. С. 378.
- Никитаев А. Т. Введение в Собачий ящик. Дадаисты на русской почве // Искусство авангарда: язык мирового общения: Материалы международной конференции 10–11 декабря 1992 г. Уфа, 1993. С. 190–205.
- Никитаев А. Т. Ничевоки: материалы к истории и библиографии // De Visu. 1992. № 0. С. 59–64.
- Никольская Т. Л. Журнал грузинских новаторов «H₂SO₄» // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.
- Парнах В. Кризис французской поэзии // Паруса. 1922. № 1. С. 33–35.

- Парнах В. Современный Париж // Парнах В. Жирафовидный истукан. М.: Пятая страна, Гилея, 2000. С. 169–173.
- Пикон Г. Сюрреализм: 1919–1939 / Пер. с фр. Ж. Петивера. Женева: Skira, 1995.
- Рад Р. Из истории поэзии III: дада и сюрреализм // Радуга (Таллинн). 1987. № 12. С. 58–63.
- Риа К. Дада визуально. Дикая типографика, оптофонетическая поэзия, визуальные стихи и т. д. // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Калининград: Симплиций, 1998. С. 24–29.
- Ромов С. От дада к сюрреализму (о живописи, литературе и французской интеллигенции) // Вестник иностранной литературы. 1929. № 3. С. 178–208.
- Сануйе М. Дада в Париже / Науч. ред. В. С. Турчин; пер. с фр. М.: Ладомир, 1999.
- Седельник В. Д. Дадаизм в культуре европейского авангардизма // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 413–470.
- Седельник В. Д. Дадаизм и постмодернизм // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм: литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр / Ред.-сост. В. Ф. Колязин. М.: РОССПЭН, 2008. С. 45–72.
- Седельник В. Д. Дадаизм и экспрессионизм // Свободный взгляд на литературу: Проблемы современной филологии. М.: Наука, 2002. С. 322–326.
- Селезнёва Е. Энциклопедия DADA // Третьяковская галерея. 2006. № 1. С. 62–69.
- Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с англ. Дубин С. Б. М.: Прогресс-Традиция, 2001.
- Сифоткин Н. С. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология. 1999. № 2 (9). С. 119–128.
- Слотеррайк П. Критика цинического разума. Екатеринбург: У-Фактория, 2009 (глава «Веймарский симптом. Модели сознания немецкого модерна»).
- Тараканова Е. М. Картина мира в музыке XX века (историко-теоретическая преамбула). М.: Музиздат, 2010 (глава: «Дадаизм и сюрреализм в музыке XX века»).
- Турчин В. С. Дада. Создание контркультуры // Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 151–164.
- Турчин В. С. Русский авангард и дадаизм в Париже // Проблемы искусства Франции XX века: Материалы научной конференции Випперовские чтения – 1989. Вып. 22. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1990.
- Фошере С. Париж–Москва: литература // Москва–Париж. 1900–1930. Каталог выставки. Т. 1. М.: Сов. художник, 1981. С. 174–183.
- Ховин В. «Смонтированная» поэтика // Книжный угол. 1922. № 8.
- Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение / Пер. с англ. А. А. Крымова. М.: Астрель, 2009.
- Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Ред. И. Чечот, А. Лепорк; пер. А. Белобратова. СПб.: Академический проект, 2004.
- Цюхнер Е. Первая международная выставка дадаистов в Берлине. Метамеханическое объяснение в любви «машинному сердцу» Татлина // Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1900–1950: Каталог выставки. М.: Галарт, 1996. С. 119–124.
- Шольц К. К истории немецкой звуковой поэзии // Homo Sonorus. Международная антология саунд-поэзии. Калининград: ГЦСИ, Калининградский филиал, 2001. С. 38–63.
- Экман С. Из книги «Коллаж и ассамбляж как новые виды искусства дадаизма» / Пер. с нем. Н. И. Лопатиной и Д. В. Фомина // Русский авангард 1910–

- 1920-х годов: проблема коллажа / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С. 224–255.
- Элгер Д. Дадаизм / Ред. У. Гросеник; пер. с нем. Т. А. Граблевской и Л. И. Кайсаровой. М.: Taschen, Арт-Родник, 2006.
- Энциклопедический словарь сюрреализма / Сост. Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2007.
- Эфрос А. Дада. Дада и дадаизм // Современный Запад. Кн. 3. 1923. С. 118–125.
- Якимович А. К. Дадаисты. Лабораторная работа // Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений. М.: Галарт, 2009. С. 180–189.
- Якобсон Р. Дада // Якобсон Р. Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост., подг. текста, вступ. статьи и коммент. Б. Янгфельдта. М.: Гилея, 2012. С. 172–180.
- Яхнин А. Антиискусство. Записки очевидца. М.: Книжица, 2011 (раздел «“Дада” у истоков европейской части секты современного искусства»).
- L'Avant-garde en Belgique, 1917–1929 / Éd. par F. Leen et A. Adriaens-Pannier. Brussels: Crédit Communal, 1992.
- Backes-Haase A. Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests. Frankfurt/M.: Hain, 1992.
- Barr A. H. Fantastic Art, Dada, Surrealism. 3rd Ed. New York: Museum of Modern Art, 1946.
- Béhar H. Le Théâtre dada et surréaliste. P.: Gallimard, 1979.
- Béhar H., Carassou M. Dada: Histoire d'une subversion. P.: Fayard, 1990.
- Béhar H., Dufour C. Dada circuit total. Lausanne: L'Age d'homme, 2005.
- Berg van den H. F. The Import of Nothing: How Dada Came, Saw, and Vanished in the Low Countries (1915–1929). N. Y.: G. K. Hall, 2002 (Crisis and the Arts: The History of Dada; Vol. 7).
- Bergius H. Dada Triumphs! Dada Berlin 1917–1923: Artistry of Polarities Montages – Metamecnaics – Manifestations. N. Y.: G. K. Hall, 2003 (Crisis and the Arts: The History of Dada; Vol. 5).
- Bergius H. Das Lachen DADAs. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas, 1989.
- Bergius H. Montage und Metamechanik: Dada Berlin. B.: Gebrüder Mann, 2000.
- Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Buschköhle C.-P. Dada – Kunst in der Revolte. Eine existenz-philosophische Analyse des Dadaismus. Essen: Die Blaue Eule, 1985.
- Caws A. M. The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Éluard and Desnos. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970.
- Dachy M. Archives dada: Chronique. P.: Hazan, 2005.
- Dachy M. Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté. P.: Gallimard, 2011.
- Dachy M. Dada au Japon. P.: Presses universitaires de France, 2002.
- Dachy M. The Dada Movement. N. Y.: Rizzoli, 1990.
- Dada 1916–1966. Dokumente der internationalen Dada-Bewegung / Hrsg. von H. Richter. München: Goethe-Institut, 1966.
- Dada / Catalogue publié sous la direction de L. Le Bon. P.: Éditions du Centre Pompidou, 2005.
- Dada / Ed. by Rudolf Kuenzli. L.: Phaidon, 2006 (Themes and Movements).
- Dada: Studies of a Movement / Ed. by R. W. Sheppard. Chalfont St. Giles: Alpha Academic, 1980.
- Dada: The coordinates of cultural politics / Ed. by S. C. Foster. N. Y.: G. K. Hall, 1996 (Crisis and the Arts: The History of Dada; Vol. 1).

- Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris / Ed. by L. Dickerman. Washington: National Gallery of Art, 2005.
- DADAutriche 1907–1970. Hundert Jahre Dada in Österreich / Hrsg. von G. Dankl und R. Schrott. Innsbruck: Haymon, 1993.
- Dada Artifacts / Ed. by S. C. Foster, R. Kuenzli, R. Sheppard. Iowa City: University of Iowa, 1978.
- Dada and Beyond. Vol. 1: Dada Discourses / Ed. by E. Adamowicz and E. Robertson. Amsterdam: Rodopi, 2011 (Avant-Garde Critical Studies; 26).
- Dada and Beyond. Vol. 2: Dada and its Legacies / Ed. by E. Adamowicz and E. Robertson. Amsterdam: Rodopi, 2012 (Avant-Garde Critical Studies; 27).
- Dada and Surrealism Reviewed / Ed. by D. Ades. L.: Arts Council of Great Britain, 1978.
- Dada and Surrealist Film / Ed. by R. E. Kuenzli. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- Dada Conquers! The History, the Myth, and the Legacy = Li shi, shen hua, ying xiang Dada guo ji yan tao hui lun wen ji / Ed. by F.-W. Chang Taipei, Taiwan: Taipei Fine Arts Museum, 1988.
- Dada – Constructivism. The Janus Face of the Twenties. L.: Annely Juda Fine Art, 1984.
- Dada Cologne Hanover / Ed. by C. Stokes and S. C. Foster. N. Y.: G. K. Hall, 1997 (Crisis and the Arts: The History of Dada; Vol. 3).
- Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde / Ed. by D. Jones. Amsterdam: Rodopi, 2006 (Avant-Garde Critical Studies; 18).
- Dada / Dimensions / Ed. by S. C. Foster. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- Dada global / Hrsg. von R. Meyer. Zürich: Kunsthau Zürich, 1985.
- Dada in Europa. Werke und Dokumente / Hrsg. von E. Roters und K. Gallwitz. B.: Reimer, 1977.
- Dada in Japan. Japanische Avantgarde 1920–1970. Eine Fotodokumentation. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1983.
- Dada New York: New World for Old / Ed. by M. I. Gaughan. N. Y.: G. K. Hall, 2003. (Crisis and the Arts: The History of Dada; Vol. 8)
- The Dada Period in Cologne. Selections from the Fick-Eggert Collection / Ed. by Angelika Littlefield. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1988.
- Dada Russo: l'avanguardia fuori della Rivoluzione / A cura di Marzio Marzaduri. Bologna: Il cavaliere azzurro, 1984 (Onirolita; 4).
- The Dada Seminars. CASVA Seminar Papers 1 / Ed. by L. Dickerman and M. S. Witkovsky. Washington: National Gallery of Art, 2005.
- Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt / Ed. by S. C. Foster and R. E. Kuenzli. Madison, Iowa City: Coda Press, 1979.
- Dada, Surrealism, and their Heritage / Ed. by W. S. Rubin. N. Y.: Museum of Modern Art, 1968.
- Dada y Constructivismo. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989.
- Dada Zürich: A Clown's Game from Nothing / Ed. by B. Pichon and K. Riha. N. Y.: G. K. Hall, 1996 (Crisis and the Arts: The History of Dada; Vol. 2).
- Debating American Modernism: Stieglitz, Duchamp and the New York Avant-Garde / Ed. by D. B. Balken. N. Y.: American Federation of Arts, 2003.
- The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan / Ed. by G. Janacek and T. Omuka. N. Y.: G. K. Hall, 1998 (Crisis and the Arts: The History of Dada; Vol. 4).
- Erickson J. D. Dada: Performance, Poetry and Art. Boston: Twayne, 1984.
- Fuente de la V. Dada à Barcelone, 1914–1918: Chronique de l'avant-garde artistique parisienne en exil en Catalogne pendant la Grande Guerre: Francis Picabia, Manolo Hugue, Serge Charchoune, Marie Laurencin... Céret: Éd. des Albères, 2001.
- Gale M. Dada and Surrealism. L.: Phaidon, 1997 (Art & Ideas).

Библиография
дада

- Glauser F.* Dada, Ascona und andere Erinnerungen. Zürich: Arche, 1976.
- Greenberg A. C.* Artists and Revolution. Dada and the Bauhaus, 1917–1925. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979 (University Studies in Fine Arts: Avant-Garde; No. 4).
- Grossman M. L.* Dada — Paradox, Mystification and Ambiguity in European Literature. N. Y.: Pegasus, 1971.
- Hedges I.* Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film. Durham, N. C.: Duke University Press, 1985.
- Hugnet G.* L'Aventure Dada (1916–1922). P.: Seghers, 1971.
- Hugnet G.* Dictionnaire du Dadaïsme, 1916–1922. P.: Jean Claude Simoën, 1976.
- Jovanov J.* Demistifikacija apokrifa: Dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922. Novi Sad: Apostrof, 1998.
- Kemper H.-G.* Vom Expressionismus zum Dadaismus: Eine Einführung in die dadaistische Literatur. Kronberg / Ts.: Scriptor, 1974.
- Last R.* German Dadaist Literature: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp. N. Y.: Twaine, 1973.
- Leavens I.* From "291" to Zürich: The Birth of Dada. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.
- Lehner D.* Individualanarchismus und Dadaismus: Stürnerezeption und Dichterexistenz. Frankfurt/M.: Lang, 1988.
- Lemoine S.* Dada. P.: Hazan, 1986.
- Linhartova V.* Dada et Surréalisme au Japon. P.: Orientalistes de France, 1987.
- Making Mischief: Dada Invades New York* / Ed. by F. M. Naumann. N. Y.: Whitney Museum of American Art, 1996.
- Matthews J. H.* Theatre in Dada and Surrealism. N. Y.: Syracuse University Press, 1974.
- Melzer A. H.* Dada and Surrealist Performance. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.
- Meyer R.* Dada in Zürich: Die Akteure, die Schauplätze. Frankfurt/M.: Luchterhand Literaturverlag, 1990.
- Müller M.* Aspekte der Dada-Rezeption 1950–1966. Essen: Die Blaue Eule, 1987.
- Naumann F. M.* New York Dada: 1915–1923. N. Y.: Harry N. Abrams, 1994.
- Neo-Dada: Redefining Art, 1958–1962* / Ed. by S. Hapgood. N. Y.: American Federation of Arts, 1994.
- New Studies in Dada. Essays and Documents* / Ed. by R. Sheppard. Hutton: Hutton Press, 1981.
- New York Dada* / Ed. by R. E. Kuenzli. N. Y.: Willis Locker & Owens, 1986.
- Paris Dada: The Barbarians Storm the Gates* / Ed. by P. Elmeron. N. Y.: G. K. Hall, 2001 (Crisis and the Arts: The History of Dada; Vol. 6).
- Pegrum M.* Challenging Modernity: Dada between Modern and Postmodern. N.Y.: Berghahn Books, 2000.
- Philipp E.* Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des „Sturm“-Kreises. München: Wilhelm Fink, 1980.
- Rabinbach A.* In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Roters E.* Fabricatio nihilo der die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen. B.: Argon, 1990.
- Rubin W.* Dada and Surrealist Art. N. Y.: H. N. Abrams, 1968.
- Sandqvist T.* Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Sayag A., Blanchon C.* Cinéma dadaïste et surréaliste. P.: Centre Pompidou, 1976.
- Schäferf.* Dada Köln. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und ihre literarischen Zeitschriften. Wiesbaden: Deutscher Universitäts Verlag, 1993.
- Schäferf., Merte A.* Dada in Köln. Ein Repertorium. Frankfurt/M.: Lang, 1994.

- Schaschke B. Dadaistische Verwandlungskunst: Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in Dada Berlin und Köln. B.: Gebr. Mann, 2004.
- Schwarz A. Dada in Italia, 1916–1966. Milano: Galleria Schwarz, 1966 (Cinquant anni a Dada).
- Sinn aus Unsinn: Dada International / Hrsg. von W. Paulsen und H. Hermann. Berne: Francke, 1982.
- Sheppard R. Modernism – Dada – Postmodernism. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2000 (Avant-garde and Modernism Studies).
- Tashjian D. Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-Garde, 1910–1925. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1975.
- Waldberg P. Dada: La fonction de refus. P.: La Différence, 1999.
- Watts H. A. Chance: A Perspective on Dada. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980 (University Studies in Fine Arts: Avant-Garde; 9).
- Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity / Ed. by N. Sawelson-Gorse. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- Zayas de M. How, When, and Why Modern Art Came to New York / Ed. by F. M. Naumann. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Библиография
дада

Персоналии

ЛУИ АРАГОН (1897–1982)

Балашова Т. Творчество Арагона. М.: Наука, 1964.

Aragon L. Chroniques I. 1918–1932 / Éd. par B. Leuilliot. P.: Stock, 1998.

Aragon L. Œuvres poétiques complètes I / Édition publiée sous la direction d'Olivier Barbarant. P.: Gallimard, 2007. (Bibliothèque de la Pléiade; 533)

Aragon L. Papiers inédits. De Dada au surréalisme 1917–1931. P.: Gallimard, 2000 (Cahiers de la NRF).

Daix P. Aragon, une vie à changer. P.: Tallandier, 2004.

ХАНС АРП (1886–1966)

Бернштейн Д. К поэтике перехода: Ханс Арп // Творчество. 1990. № 9. С. 29–32.

Грюбель Р. Ханс Арп и русский авангард // Ханс Арп. Скульптура. Графика. 1886–1966. Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1990. С. 17–25.

Постникова О. Ханс Арп – художник // Там же. С. 11–15.

Arp H. Arp on Arp: Poems, Essays, Memories / Ed. by M. Jean; transl. by J. Neugroschel. N. Y.: The Viking Press, 1972.

Arp H. Gesammelte Gedichte: 3 Bände. B. I: 1903–1939 / Hrsg. von M. Arp-Hagenbach und P. Schifferli. Wiesbaden: Limes, 1986.

Arp H. Unseren täglichen Traum: Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954. Zürich: Arche Literatur, 1992.

Arp, 1886–1966 / Ed. by J. H. Hancock and S. Poley. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Döhl R. Das literarische Werk Hans Arps, 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus. Stuttgart: Metzler, 1967.

Fauchereau S. Arp. P.: Albin Michel, 1988.

- Robertson E. Arp: Painter, Poet, Sculptor. New Haven: Yale University Press, 2006.
Watts H. Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp: Die Elemente der Bilder und Bücher.
Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1989.

ЙОХАННЕС БААДЕР (1875–1955)

- Изюмская М. Берлин дада и Россия. Йоханнес Баадер — Президент Земного шара // Терентьевский сборник. 1998 (второй) / Под общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1998. С. 227–245.
Baader J. Oberdada: Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten / Hrsg. von H. Bergius, N. Miller, K. Riha. Gießen: Anabas, 1977.
Das Oberdada: Johannes Baader / Hrsg. von K. Riha. Hofheim: Wolke, 1991.
Sudhalter A. Johannes Baader and the Demise of Wilhelmine Culture: Architecture, Dada, and Social Critique, 1875–1920. Ann Arbor: UMI Research Press, 2006.

ЙОХАННЕС БААРГЕЛЬД (1892–1927)

- Baargeld J. T. Fummelmond & Ferngefimmel: Lyrik und Prosa des Zentrodada / Hrsg. von W. Vitt. Nördlingen: Steinmeier, 2001.
Bagage de Baargeld: Neues über den Zentrodada aus Köln / Hrsg. von W. Vitt. Starnberg: Keller, 1985.
Vitt W. Auf der Suche nach der Biographie des Kölner Dadaisten Johannes Theodor Baargeld. Starnberg: Keller, 1977.

ХУГО БАЛЛЬ (1886–1927)

- Архипов Ю. А. Предисловие // Балл Х. Византийское христианство. СПб.: Владимир Даль, 2008. С. 5–29.
Ball H. Die Flucht aus der Zeit / Hrsg. von B. Echte. Zürich: Limmat, 1992.
Ball H. Flight Out of Time: A Dada Diary / Trans. by A. Raimés; ed. by J. Elderfield. Berkeley: University of California Press, 1996.
Ball H. Sämtliche Werke und Briefe. 10 Bände / Hrsg. von H. D. Zimmerman, V. Michels, G. Schaub. Göttingen: Wallstein, 2003–2010.
Ball-Hennings E. Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
Hugo Ball, 1886–1986: Leben und Werk / Hrsg. von E. Teubner. B.: Publica, 1986.
Mann Ph. Hugo Ball: An Intellectual Biography. London: Institute of Germanic Studies, University of London, 1987.
Steinbrenner M. "Flucht aus der Zeit?" Anarchismus, Kulturkritik und christliche Mystik: Hugo Balls "Konversionen". Egelsbach: Hänsel-Höhenhausen, 1994.
White E. W. The Magic Bishop: Hugo Ball, Dada Poet. Columbia, S. C.: Camden House, 1998 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

АНДРЕ БРЕТОН (1896–1966)

- Breton A. Œuvres complètes: T. I (1988), T. IV: Écrits sur l'art et autres textes (2008) / Éd. par M. Bonnet. P.: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Béhar H. André Breton: Le grand indésirable. P.: Calmann-Lévy, 1990.
Polizzotti M. Revolution of the Mind: The Life of André Breton N. Y.: Farrar, Strauss, and Giroux, 1996.

Библиография
дада

ЖАК ВАШЕ (1895–1919)

Vaché J. Soixante-dix-neuf lettres de guerre / Éd. par G. Sebbag. P.: Jean-Michel Place, 1989.

Carassou M. Jacques Vaché et le groupe de Nantes. P.: Jean-Michel Place, 1986.
Lacarelle B. Jacques Vaché. P.: Grasset, 2005.

ГЕОРГ ГРОСС (1893–1959)

Гросс Г. Лицо капитала: 55 рисунков Георга Гросса. М.: Межрабпом, 1924.
Георг Гросс. Л.-М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931.

Брик О. Художник-коммунист Жорж Гросс // Красная Нива. 1923. № 1. С. 20.
Стригалева А. А. Георг Гросс и конструктивизм // От конструктивизма до сюрреализма. М.: Наука, 1996. С. 41–68.
Эфрос А. Георг Гросс // Современный Запад. Кн. 3. 1923. С. 184–191.

George Grosz. An Autobiography / Trans. By Nora Hodges. Berkeley: University of California Press, 1998.
Grosz G. Briefe, 1913–1959. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1979.
Grosz G., Herzfelde W. Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze. Königstein: Athenäum, 1981.
George Grosz. Berlin – New York / Hrsg. von K.-P. Schuster. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1995.

Anders G. George Grosz. Zürich: Arche, 1961.
Kranzfelder I. George Grosz, 1893–1959. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
Lewis B. I. George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic. Princeton: Princeton University Press, 1991.
McCloskey B. George Grosz and the Communist Party: Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936. Princeton: Princeton University Press, 1997.
Schneede U. M. George Grosz: His Life and Work. N. Y.: Universe Books, 1979.

ПОЛЬ ДЕРМЕ (1886–1951)

Dermée P. Z1 with Notes / Ed. by E. Peterson. Colorado Springs: Research Committee, the Colorado College, 1972.

ТЕО ВАН ДУСБУРГ (И. К. БОНСЕТ) (1883–1931)

Doesburg van T. Das andere Gesicht: Gedichte, Prosa, Manifeste, Roman, 1913 bis 1928 / Hrsg. von H. Bulkowski. München: Edition Text + Kritik, 1983 (Frühe Texte der Moderne).
Doesburg van T. Qu'est-ce que Dada? / Éd. par M. Dachy. P.: L'Échoppe, 2005.
Doesburg / Schwitters. Holland ist Dada: Ein Feldzug / Hrsg. von H. van den Berg. Hamburg: Nautilus, 1992.

- Hedrick H. L.* Theo van Doesburg, Propagandist and Practitioner of the Avant-Garde, 1909–1923. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980 (Studies in the Fine Arts; The Avant-garde № 5).
Schippers K. Holland Dada. Amsterdam: Querido, 2000.
Théo van Doesburg / Éd. par S. Lemoine. P.: Sers, 1990.

МАРСЕЛЬ ДЮШАН (1887–1968)

- Аронсон О.* Машина и женщина (заметки о Марселе Дюшане) // Синий Диван. 2013. № 18. С. 130–149.
Домагарацкая Е. С. Экспериментальное искусство Марселя Дюшана // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Сер.: Общ. и гум. науки. 2004. Т. 4. No. 7. С. 187–198.
Дюв де Т. Живописный номинализм: Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А. Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012.
Кондратьев В. Легенда о Великих Прозрачных // Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб.: Академический проект, 1999. С. 7–41.
Леенгардт Ж. Искусство и мышление: раздумья по поводу Марселя Дюшана // Terra Incognita. 1996. № 5.
Лейфис М. Промыслы и ремесла Марселя Дюшана // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 124–132.
Лукшин И., Турчин В. Марсель Дюшан и дада // Искусствознание. 1998. № 2. С. 164–180.
Турчин В. С. Дюшан + Dada, Dada – Дюшан = // Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 241–267.
Якимович А. К. Марсель Дюшан, пришелец // Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений. М.: Галарт, 2009. С. 194–204.
Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp / Ed. by F. M. Naumann and H. Obalk; trans. by J. Taylor. Ghent: Ludion Press, 2000.
Duchamp M. Duchamp du signe; suivi de Notes / Écrits réunis et présentés par M. Sanouillet et P. Matisse. P.: Flammarion, 2008.
Duchamp M. The Writings of Marcel Duchamp / Ed. by M. Sanouillet and E. Peterson. N. Y.: Da Capo Press, 1989.
Cabanne P. Dialogues with Marcel Duchamp / Trans. by R. Padgett, 1979.
Clair J. Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art. P.: Gallimard, 2000.
The Definitively Unfinished Marcel Duchamp / Ed. by T. de Duve. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
The Duchamp Effect / Ed. by M. Buskirk and M. Nixon. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
Duve de T. Résonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition. Nîmes: Chambon, 1989.
Gibson M. Duchamp Dada. P.: Nouvelles Editions Françaises, 1991.
Joselit D. Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910–1941. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
Lebel R. Sur Marcel Duchamp. P.: Centre Pompidou, 1996.
Lyotard J.-F. Les TRANSformateurs Duchamp. Leuven: Leuven UP, 2010.
Marcadé B. Marcel Duchamp. La vie à crédit. P.: Flammarion, 2007.
Marcel Duchamp: Artist of the Century / Ed. by R. Kuenzli and F. Naumann. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.
Marcel Duchamp: Work and Life / Ed. by P. Hultén. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
Schwarz A. The Complete Works of Marcel Duchamp. 3rd ed. N. Y.: Delano Greenridge Editions, 2000.

Tomkins C. Duchamp: A Biography. N. Y.: Museum of Modern Art, 2014.
Tomkins C. Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews. Brooklyn: Badlands Unlimited, 2013.

Библиография
дада

ДЖОН КОВЕРТ (1882–1960)

John Covert Rediscovered / Ed. by L. O. Mazow. University Park, Pa.: Palmer Museum of Art, Pennsylvania State University, 2003.

АРТЮР КРАВАН (1887–1918)

Cravan A. Œuvres, poèmes, articles, lettres / Éd. par J.-P. Begot. P.: Champ Libre, 1992.
Borràs M.-L. Cravan, une stratégie du scandale. P.: J.-M. Place, 1996.
Lacarelle B. Arthur Cravan, précipité. P.: Grasset, 2010.
Pierre J. Arthur Cravan le prophète. Cognac: Le Temps qu'il fait, 1992.

ЖАН КРОТТИ (1878–1958)

Crotti J. Courants d'air sur le chemin de ma vie. Poèmes et dessins, 1916–1921. Tabu Dada. P.: s. l., 1941.
Camfield W., Martin J.-H. Tabu Dada: Jean Crotti and Suzanne Duchamp, 1915–1922. Seattle, University of Washington Press, 1983.
Martin J.-H. Jean Crotti. Milan: 5 continents, 2008.

МАН РЭЙ (1890–1976)

Функе Я. Ман Рэй. От фотограммы к эмоции // Киноведческие записки. 2009. № 91. С. 122–133.

Ман Рэй. Портреты: Каталог выст. в ГМИИ им. А. С. Пушкина. 28 окт. 2013 – 19 янв. 2014. М.: СканРус, 2013.

Man Ray. Self Portrait. Boston: Little, Brown, 1988.

Baldwin N. Man Ray: American Artist. N. Y.: Clarkson & Potter, 1988.
Man Ray: Directeur du mauvais movies / Éd. par J.-M. Bouhours et P. de Haas. P.: Centre Georges Pompidou, 1997.
Man Ray in America: Paintings, Drawings, Sculpture, and Photographs / Ed. by F. M. Naumann. N. Y.: Francis M. Naumann Fine Art, 2001.
Naumann F. Conversion to Modernism: The Early Work of Man Ray. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2003.
Penrose R. Man Ray. London: Thames and Hudson, 1989.
Perpetual Motif: The Art of Man Ray / Ed. by Merry A. Foresta. N. Y.: Abbeville Press, 1988.
Schwarz A. Man Ray: The Rigour of Imagination. London: Thames and Hudson, 1977.

ВАЛЬТЕР МЕРИНГ (1896–1981)

Mehring W. Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten. Zürich: Arche, 1959.
Mehring W. Werke. 9 Bände / Hrsg. von Christoph Buchwald. Düsseldorf: Claassen, 1978–1983.
Hellberg F. Walter Mehring: Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde. Bonn: Bouvier, 1983.

МИНА ЛОЙ (1882–1966)

- Loy M.* The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy / Ed. by R. L. Conover. N. Y.: Farrar, Straus, Giroux, 1996.
Burke C. Becoming Modern: The Life of Mina Loy. N. Y.: Farrar, Straus, Giroux, 1996.

КЛЕМАН ПАНСАЭР (1885–1922)

- Pansaers C.* Bar Nicanor et autres textes Dada / Éd. par M. Dachy. P.: Champ Libre, 1986.
Pansaers C. Sur un aveugle mur blanc et autres textes. Lettres à Tzara, Picabia et Van Essche. Bruxelles: Transédition, 1972.

БЕНЖАМЕН ПЕРЕ (1899–1959)

- Péret B.* Œuvres complètes. T. I. P.: Éric Losfeld, 1980.
Bédoin J.-L. Benjamin Péret. P.: Seghers, 1973 (Poètes d'aujourd'hui).

ФРАНСИС ПИКАБИЯ (1879–1953)

- Picabia F.* Écrits / Textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes. P.: P. Belfond, 1975–1978 (Les Bâtisseurs du XXe siècle).
Picabia F. I am a Beautiful Monster. Poetry, Prose, and Provocation / tr. by M. Lowenthal. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
Baker G. The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris. Cambridge, MA.: MIT Press, 2007.
Bois Y.-A. Francis Picabia. P.: Flammarion, 1975.
Borràs M. L. Picabia. N. Y.: Rizzoli, 1985.
Buffet-Picabia G. Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder. P.: P. Belfond, 1977.
Camfield W. Francis Picabia: His Art, Life, and Time. Princeton: Princeton University Press, 1979.
Fauchereau S. Picabia, 1879–1953. P.: Cercle d'art, 1996.
Jouffroy A. Picabia. P.: Assouline, 2002.

- Pradel J.-L.* Francis Picabia: la Peinture mise à nu. P.: Gallimard, 2002.
Sanouillet M. Francis Picabia et 391. P.: Losfeld, 1966.

ОТТО ВАН РЕЕС (1884–1957)

- Otto en Adya van Rees.* Leven en werk tot 1934. Wijchen: Kleijn, 1975.
Faassen van E. Otto van Rees. Zwolle: Waanders, 2005 (Monografieën van Nederlandse kunstenaars; 20).

ЖОРЖ РИБМОН-ДЕССЕНЬ (1884–1974)

- Ribemont-Dessaignes G.* Dada: Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinema, chroniques (1915–1929). P.: Ivrea, 1994.
Ribemont-Dessaignes G. Déjà jadis, ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait. P.: Julliard, 1958.
Jotterand F. Georges Ribemont-Dessaignes. P.: P. Seghers, 1966 (Poètes d'aujourd'hui; 153).

ЖАК РИГО (1898–1929)

Библиография
дада

Rigaut J. Écrits / Éd. par M. Kay. P.: Gallimard, 1997.

Porel J. Fils de Réjane. Souvenirs (1920–1950). P.: Plon, 1952.

ХАНС РИХТЕР (1888–1976)

Гилберсеймер Л. Динамическая живопись (беспредметный кинематограф) // Вещь. Objet. Gegenstand. 1922. № 3. С. 17–19.

Hans Richter by Hans Richter / Ed. by C. Gray. N. Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

Richter H. Begegnungen von Dada bis heute: Briefe, Dokumente, Erinnerungen. Köln: Schauberg, 1973.

Richter H. Dada Profile. Zürich: Arche, 1961.

Richter H. Köpfe und Hinterköpfe. Zürich: Arche, 1967.

Richter H. Encounters from Dada till Today / Transl. by C. Middleton. N.Y.: Prestel, 2013.

Richter H. Hans Richter / Introd. by Sir Herbert Read. Neuchâtel: Éditions du Griffon, 1965 (Plastic Arts of the Twentieth Century).

G. An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film. 1923–1926 / Ed. by D. Mertens and Michael W. Jennings. L.: Tate Publishing, 2011.

Hans Richter, 1888–1976: Dadaist, Filmpionier, Maler, Theoretiker / Hrsg. von B. Volkmann. B.: Akademie der Künste, 1982.

Hans Richter: Malerei und Film. Frankfurt/M.: Deutsches Filmmuseum, 1989.

Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde / Ed. by S. C. Foster. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Hans Richter: Encounters / Ed. by T.O. Benson. Munich: Prestel, 2013.

Sers Ph. Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste del'image. Entretiens avec Hans Richter. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1997.

ЭРИК САТИ (1866–1925)

Капонов М. А. Феномен музыки в мировоззрении поколения 1920-х годов во Франции // Проблемы культуры первых десятилетий XX века. Россия. Франция. Сб. статей. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1988. С. 179–201.

Satie E. A Mammal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie / Ed. by O. Volta; trans. by A. Melville. L.: Atlas Press, 1996 (Atlas archive; 5).

Satie E. Écrits / Réunis, établis et annotés par O. Volta. P.: Éditions Champ libre, 1990.

Satie E. Satie seen through his letters / Ed. by O. Volta; trans. by M. Bullock; introd. by J. Cage. L.: M. Boyars, 1989.

Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá. 2 v. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1996.

Lajoinie V. Erik Satie. Lausanne: L'Âge d'homme, 1985.

Volta O. Erik Satie. P., L.: Hazan, 1997.

ВАЛЬТЕР СЕРНЕР (1889–1942)

- Serner W. Gesammelte Werke in 10 Bänden / Hrsg. von T. Milch. München: Goldmann, 1988.
- Serner W. Hingeschwür: Texte und Materialien. Walter Serner und Dada. Erlangen: Renner, 1977.
- Schrott R. Walter Serner 1889–1942 und Dada. Ein Forschungsbericht mit neuen Dokumenten. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen, 1989 (Vergessene Autoren der Moderne, 41).
- Peters J. Dem Kosmos einen Tritt! Die Entwicklung des Werks von Walter Serner und die Konzeption seiner dadaistischen Kulturkritik. Frankfurt/M.: Lang, 1995.
- Puff-Trojan A. Wien/Berlin/New York: Reisen mit Dr. Serner. Wien: Sonderzahl, 1993.

ДЖОЗЕФ СТЕЛЛА (1877–1946)

- Haskell B. Joseph Stella. N. Y.: Whitney Museum of American Art, Abrams, 1994.

Филипп Супо (1897–1990)

- Soupault Ph. Mémoires de l'Oubli, 1914–1923. P.: Lachenal & Ritter, 1981.
- Soupault Ph. Poésies complètes, 1917–1937. P.: G.L. M., 1937.
- Soupault Ph. Poèmes et poésies (1917–1973). P.: Grasset, 1973.
- Aspley K. The Life and Works of Surrealist Philippe Soupault (1887–1990): Parallel Lives. Lewiston N. Y.: E. Mellen Press, 2001 (Studies in French literature; 51).
- Fauchereau S. Philippe Soupault, voyageur magnétique. P.: Cercle d'art, 1996.
- Morlino B. Philippe Soupault. Lyon: La Manufacture, 1988.
- Mousli B. Philippe Soupault. P.: Flammarion, 2010. (Grandes biographies)
- Patiences et silences de Philippe Soupault / Éd. par J. Chénieux-Gendron. P.: Harmattan, 2000.

Софи Тойбер-Арп (1889–1943)

- Farbe und Form: Sophie Taeuber-Arp im Dialog mit Hans Arp / Hrsg. von A. Firmenich und M. Padberg. Bad Homburg: Kulturforum ALTANA, 2002.
- Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp: Besonderheiten eines Zweiklanges / Hrsg. von A. Lulinska und G. Männel. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1991.
- Sophie Taeuber, Hans Arp: Künstlerpaare, Künstlerfreunde / Hrsg. von S. Kuthy. Bern: Das Kunstmuseum, 1988.
- Sophie Taeuber-Arp (1889–1943). Stuttgart: Hatje, 1993.
- Weinberg-Staber M. Sophie Taeuber-Arp. Lausanne: Editions Rencontre, 1970 (Grosse schweizer Künstler).

Тристан Тцара (1896–1963)

- Гальцова Е. Д. Понятие «абстракции» у Тристана Тцара и его воплощение в песнях «Первая небесная авантюра г-на Антипирина», «Вторая небесная авантюра г-на Антипирина» и «Газодвижимое сердце» // Беспредметность и абстракция / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2011. С. 544–564.

Кулик И. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сборник. 1998 (второй) / Под общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1998. С. 167–222. Библиография
дада

Tzara T. Œuvres Complètes. T.1 (1912–1924) / Texte établi, présenté et annoté par H. Béhar P.: Flammarion, 1975.

Tzara T. Dada est tatou, tout est Dada / Introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Henri Béhar. P.: Flammarion, 1996.

Béhar H. Tristan Tzara. P.: OXUS, 2005.

Browning G. F. Tristan Tzara: The Genesis of the Dada Poem, or From Dada to Aa. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1979 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 56).

Buot F. Tristan Tzara: L'Homme qui inventa la révolution Dada. P.: Grasset, 2002.

Dachy M. Tristan Tzara, dompteur des acrobats: Dada Zürich. P.: L'Echoppe, 2000.

Peterson E. Tristan Tzara: Dada and Surrealist Theorist. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1971.

Tison-Braun M. Tristan Tzara. Inventeur de l'homme nouveau. P.: A.-G. Nizet, 1977.

ВИСЕНТЕ УЙДОБРО (1893–1948)

Гурин Ю. Н. Висенте Уйдобро — паладин авангарда // Латинская Америка. 2008. № 7. С. 57–72.

Гурин Ю. Н. «Поэзия — это язык творения» // Уйдобро В. Избранное. М.: Рудомино, 2007. С. 11–19.

Huidobro V. Obras poéticas selectas de Vicente Huidobro. Santiago de Chile: Pacifico, 1957.

Undurraga de A. Vicente Huidobro: Poesía y Prosa. Antología. Madrid: Aguilar, 1967.

Wood C. The Creacionismo of Vicente Huidobro. Fredericton, N. B.: York Press, 1978.

ЭЛЬЗА ФОН ФРЕЙТАГ-ЛОРИНГХОВЕН (1874–1927)

Freitag-Loringhoven von E. Baroness Elsa / Ed. by P. I. Hjartarson and D. O. Spettigue. Ottawa: Oberon, 1992.

Gammel I. Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

ДЖОН ХАРТФИЛД (1891–1968)

Выставка произведений Джона Хартфилда (1891–1968): Каталог. М.: Искусство, 1972.

Выставка произведений художника Джона Хартфилда. Фотомонтаж, книжная графика, театральное оформление: каталог. М.: Сов. художник, 1958.

Третьяков С., Телингатер С. Джон Хартфилд: Монография. М.: ОГИЗ, 1936.

Heartfield J. Der Schnitt entlang der Zeit: Selbstzeugnisse — Erinnerungen — Interpretationen. Eine Dokumentation / Hrsg. von R. März. Dresden: Verlag der Kunst, 1981.

- John Heartfield: Leben und Werk dargestellt von seinem Bruder Wieland Herzfelde. Dresden: Verlag der Kunst, 1986.
- John Heartfield / Hrsg. von Peter Pachnicke und Klaus Honnef. N. Y.: H. N. Abrams, 1992.
- Kahn D. John Heartfield: Art and Mass Media. N. Y.: Tanam, 1985.
- Siepmann E. Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente, Analysen, Berichte. B.: Elefanten Press, 1977.

РАУЛЬ ХАУСМАН (1886–1971)

- Hausmann R. Am Anfang war Dada / Hrsg. von K. Riha und G. Kämpf. Giessen: Anabas, 1992.
- Hausmann R. Bilanz der Feierlichkeit: Texte bis 1933 / Hrsg. von M. Erlhoff. Bd. 1. München: Edition text + kritik, 1982 (Frühe Texte der Moderne).
- Hausmann R. Courier Dada / Suivi d'une bio-bibliographie de l'autor par Poupard-Lieussou. P.: Le Terrain Vague, 1958.
- Hausmann R. Geist im Handumdrehen: Dadasophische Poesie / Hrsg. von U. Brandes und M. Erlhoff. Hamburg: Edition Nautilus, 1989.
- Hausmann R. Scharfrichter der bürgerlichen Seele: Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933: unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie / Hrsg. von E. Züchner. Stuttgart: Hatje, 1998.
- Hausmann R. Sieg Triumph Tabak mit Bohnen: Texte bis 1933 / Hrsg. von M. Erlhoff. Bd. 2. München: Edition text + kritik, 1982 (Frühe Texte der Moderne).
- Benson T. O. Raoul Hausmann and Berlin Dada. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.
- Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886–1971: Katalog der Ausstellung / Hrsg. von E. Züchner, A-C. Krause, K. Hatesaul. Ostfildern: Gerd Hatje, 1994.
- Jaunasse D. Raoul Hausmann: l'isolement d'un dadaïste en Limousin. Limoges: PULIM, 2002.
- Raoul Hausmann / Hrsg. von von K. Bartsch und A. Koch. Graz: Droschl, 1996.
- Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich. Raoul-Hausmann-Symposium der Berlinischen Galerie / Hrsg. von E. Züchner. B.: Berlinische Galerie, 1995.

ЭММИ ХЕННИНГС (1885–1948)

- Ball-Hennings E. Betrunkene taumeln all Litfasssäulen: frühe Texte und autobiographische Schriften, 1913–1922. Hannover: Postskriptum, 1990.
- Emmy Ball Hennings 1885–1948: "ich bin so vielfach...". Texte, Bilder, Dokumente / Hrsg. von B. Echte. Frankfurt/Mein: Stroemfeld, 1999.
- Reetz B. Emmy Ball-Hennings: Leben im Vielleicht: eine Biographie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.

ВИЛАНД ХЕРЦФЕЛЬДЕ (1896–1988)

- Herzfelde W. Der Malik-Verlag 1916–1947. Ausstellungskatalog. B.: Deutsche Akademie der Künste, 1967.
- Herzfelde W. Immergrün: Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben. B.: Aufbau, 1986.
- Herzfelde W. Unterwegs: Blätter aus fünfzig Jahren. B.: Aufbau, 1961.
- Herzfelde W. Zur Sache: geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80. B.: Aufbau, 1976.

Faure U. Im Knotenpunkt des Weltverkehrs: Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag, 1916–1947. B.: Aufbau, 1992.

*Библиография
дада*

ХАННА ХӨХ (1889–1978)

Hannah Höch: Eine Lebenscollage. Bd. I.1. Abt. 1889–1918; Bd. I.2. Abt. 1919–1920 / Bearbeitet von C. Thater-Schulz. B.: Argon, 1989.

Hannah Höch: Werke und Worte / Hrsg. von H. Remmert und P. Barth. B.: Frölich & Kaufmann, 1982.

Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch / Hrsg. von J. Dech und E. Maurer. B.: Orlando Frauenverlag, 1991.

The Photomontages of Hannah Höch. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

Adriani G. Hannah Höch. Köln: DuMont, 1980.

Hille K. Hannah Höch und Raoul Hausmann: Eine Berliner Dada Geschichte. B.: Rowohlt, 2000.

Lavin M. Cut with Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch. New Haven: Yale University Press, 1993.

Maurer E. Hannah Höch: Jenseits fester Grenzen: das malerische Werk bis 1945. B.: Gebr. Mann, 1995.

РИХАРД ХЮЛЬЗЕНБЕК (1892–1974)

Huelsenbeck R. Dada: Eine literarische Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.

Huelsenbeck R. Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus. B.: Malik, 1920.

Huelsenbeck R. Deutschland muss untergehen. Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs. B.: Malik, 1920.

Huelsenbeck R. En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus. Hamburg: MaD Verlag, 1976.

Huelsenbeck R. Memoires of a Dada Drummer / Trans. by J. Neugroschel; Ed. by H. J. Kleinschmidt. Berkeley: University of California Press, 1991.

Huelsenbeck R. Mit Witz, Licht und Grütze: Auf den Spuren des Dadaismus. Hamburg: Nautilus, 1992.

Weltdada Huelsenbeck: Eine Biografie in Briefen und Bildern / Hrsg. von H. Kapfer und L. Exner. Innsbruck: Haymon, 1996.

Der junge Huelsenbeck: Entwicklungsjahre eines Dadaisten / Hrsg. von H. Feidel-Mertz. Gießen: Anabas, 1992.

Füllner K. Richard Huelsenbeck: Texte und Aktionen eines Dadaisten. Heidelberg: Winter, 1983.

Richard Huelsenbeck / Hrsg. von R. Sheppard. Hamburg: H. Christians, 1982.

КРИСТИАН ШАД (1894–1982)

Christian Schad. Dokumentation / Éd. par M.-L. Richter et T. Helmert-Corvey. Rottach-Egern: G. A. Richter, 1997.

Schad Ch. Relative Realitäten: Erinnerungen um Walter Serner. Augsburg: Maro, 1999.

Schad Ch. Schadographien: Die Kraft des Lichtes / Hrsg. von N. Schad und A. Auer. Passau: Klinger, 1999.

Christian Schad and the Neue Sachlichkeit / Ed. by J. Lloyd and M. Peppiat. N. Y.: W. W. Norton, 2003.

Richter G. A. Christian Schad: Die erste umfassende Monographie zu Werk und Leben der Künstlers. Rottach-Egern: G. A. Richter, 2002.
Schad/Dada. Milano: Galerie Schwarz, 1970.

МОРТОН ЛИВИНГСТОН ШАМБЕРГ (1881–1918)

Wolf B. Morton Livingston Schamberg: A Monograph. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1963.

СЕРГЕЙ ШАРШУН (1888–1975)

Андреевко М. Журнал Шаршуна // Русский альманах. Париж, 1981. С. 387–392.
Гейра Р. Профиль Шаршуна // Новый журнал. Кн. 122. 1976.

Пахмусс Т. Из архивных материалов: Сергей Шаршун — русский художник и писатель // *Cahiers du Monde russe et soviétique*. 1983. Vol. XXIV. № 3. Р. 347–355.

Пахмусс Т. Сергей Шаршун и дадаизм // Новый журнал. Кн. 177. 1989.

Толстой А. В. Сергей Шаршун и дадаисты в Берлине // Россия — Германия: Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2000. С. 63–71.

Штумльман И. Сергей Шаршун в Берлине: встречи с дадаистами // Пинакотека. 1999. № 10–11. С. 141–145.

Серж Шаршун. СПб.: Palace Editions, 2006.

Charchoune S. Abracadabra. Signes, lettres, billets, triangles magiques, messages musicaux... du peintre Serge Charchoune adressés à Pierre Lecuire. P.: P. Lecuire, 1971.

Charchoune S. Foule immobile: poème (1921). 2 Aufl. Wien: Elbemühl, 1966.

Serge Charchoune, 1889–1975: Entre Dadá y la abstracción. Madrid: Fondation MAPFRE Vida, 2004.

КУРТ ШВИТТЕРС (1887–1948)

Фомин Д. В. Курт Швиттерс о коллаже, беспредметном искусстве и русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С. 182–215.

Якимович А. К. Курт Швиттерс у себя дома // Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений. М.: Галарт, 2009. С. 190–193.

Schwitters K. Das literarische Werk: Gesamtausgabe. 5 Bände / Hrsg. von F. Lach. Köln: Du Mont, 1998.

Schwitters K. Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten / Hrsg. von E. Nündel. Frankfurt/M.: Ullstein, 1986.

Bailly J.-C. Kurt Schwitters / Trad. par J.-F. Poirier. P.: Hazan, 1993.

Elderfeld J. Kurt Schwitters. L.: Thames and Hudson, 1985.

Kurt Schwitters / Éd. par S. Lemoine. P.: Éditions du Centre Pompidou, 1994.

Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers / Hrsg. von G. Schaub. B.: Fannei & Walz, 1993.

Kurt Schwitters: MERZ — A Total Vision of the World / Ed. by A. Müller-Alsbach, H. Stahlhut. Wabern/Bern: Benteli, 2004.

Merz: In the Beginning was Merz: From Kurt Schwitters to the Present Day / Ed. by S. Meyer-Büser and K. Orchard. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000.

Schmalenbach W. Kurt Schwitters. München: Prestel, 1984.

Steinitz K. Kurt Schwitters: A Portrait from Life. Berkeley: University of California Press, 1968.
Webster G. Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study. Cardiff: University of Wales Press, 1997.

Библиография
дада

ВИКИНГ ЭГГЕЛИНГ (1880–1925)

O'Konor L. Viking Eggeling 1880–1925. Artist and Filmmaker. Life and Work / Trans. by C. C. Sundstrom and A. Bibby. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1971 (Stockholm studies in history of art; 23).
Zurmake M. Filmische Realitätsaneignung. Ein Beitrag zur Filmtheorie, mit Analysen von Filmen Viking Eggelings und Hans Richters. Heidelberg: Winter, 1982.

ПОЛЬ ЭЛЮАР (1895–1952)

Великовский С. И. В крещенье лучей: групповой портрет с Полем Элюаром. М.: Сов. писатель, 1987 (раздел «Тупики дада-мятежа»).

Éluard P. Œuvres poétique de Paul Éluard / éd. par Hubert Juin. P.: Éditions du Club de L' 'Honnête Homme, 1986.

Éluard P. Poésies 1913–1926. P.: Gallimard, 1971.

Jean R. Éluard. P.: Seuil, 1995.

МАКС ЭРНСТ (1891–1976)

Бишофф У. Макс Эрнст. М.: Арт-Родник, 2005 (Малая серия искусств).

Диль Г. Макс Эрнст. М.: Слово, 1995.

Пигулевский В. О. Конвульсивная красота у Макса Эрнста // Текст и комментарий. Вып. 2. Грани современной культуры. Ростов-н/Д, 1998.

Макс Эрнст — Графика и книги. Собрание Люфтганзы. Каталог выставки. Штутгарт: Gerd Hatje, 1995.

Ernst M. Beyond Painting, and Other Writings. N. Y.: Wittenborn, Schultz, 1948.

Ernst M. Écritures. P.: Gallimard, 1970.

Ernst M. Œuvre-Katalog. Werke 1906–1925. Houston: Menil Foundation, 1975.

Camfield W. Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism. Munich: Prestel, 1993.

Derenthal L., Fruhrunk W., Pech J. Max Ernst. P.: Nouvelles Editions Françaises, 1992 (Grands peintres du XXe siècle).

Fischer L. Max Ernst mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1969.

Max Ernst in Köln: Die rheinische Kunstszene bis 1922 / Hrsg. von W. Herzogenrath. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1980.

Russell J. Max Ernst: Life and Work. N. Y.: H. N. Abrams, 1967.

Spies W. Max Ernst — Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln: DuMont Schauberg, 1974.

Spies W. Max Ernst. Vie et Œuvre. P.: Centre Pompidou, 2007.

ФРАНЦ ЮНГ (1888–1963)

Jung F. Werke. Hamburg: Nautilus, 1981–1997.

Franz Jung: Leben und Werk eines Rebellen / Hrsg. von E. Schürer. N.Y: Lang, 1994.

Ханс Рухтер
Дада —
искусство и
антиискусство

- Michaels J. E.* Franz Jung: Expressionist, Dadaist, Revolutionary and Outsider. N. Y.: Lang, 1989.
- Mierau F.* Das Verschwinden von Franz Jung: Stationen einer Biographie. Hamburg: Nautilus, 1998.
- Rieger W.* Glückstechnik und Lebensnot. Leben und Werk Franz Jung. Freiburg i./B.: Ca-Ira-Verlag, 1987.

МАРСЕЛЬ ЯНКО (1895–1984)

- Marcel Janco.* Dada documents et témoignages, 1916–1958. Tel Aviv: Musée Tel-Aviv, 1959.
- Mendelson M. L.* Marcel Janco. Tel Aviv: Massadah, 1962.
- Seiwert H.* Marcel Janco: Dadaist, Zeitgenosse, wohltemperierter morgenländischer Konstruktivist. Frankfurt/M.: Lang, 1993.
- Seuphor M.* Marcel Janco. Amriswil: Bodensee Larese, 1963.

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

- www.lib.uiowa.edu/dada/ — международный архив дада с коллекцией оригинальных дадаистских книг и журналов онлайн, библиографией, информацией об основных участниках дада
- library.princeton.edu/projects/bluemountain/journals — сетевой проект «Голубая гора» Принстонского университета, позволяющий читать в высоком разрешении дадаистскую периодику в оригинальном виде
- www.dada-companion.com — сайт, посвященный различным аспектам истории и теории дада, информация по персоналиям, актуальная библиография и ссылки
- www.dadart.com — сайт по истории дада, с регулярными обновлениями об актуальных выставках и мероприятиях, связанных с движением, и пополняющейся библиографией
- archives-dada.tumblr.com — ресурс с репродукциями работ и фотографий дадаистов
- www.ubu.com — авторские записи, фильмы, ключевые тексты многих дадаистов

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- АДЛЕР, АЛЬФРЕД 153
АЙЗЕН, Д-Р 270
АКСЕЛЬРОД 142
АЛЕКСИЧ, ДРАГАН 268
АЛЬБЕРТИ, ЛЕОН БАТТИСТА 33
д'Аннунцио, Габриэль 148
АПОЛЛИНЕР, ГИЙОМ 22, 100, 103,
107, 228, 229, 232, 236, 239,
262
АРАГОН, ЛУИ 47, 214, 217, 225,
227, 233, 234, 236, 239, 240,
246, 248, 251, 255, 270; *илл.*
85, 92
АРХИПЕНКО, АЛЕКСАНДР 242, 270
АРЕНСБЕРГ, УОЛТЕР 116, 123, 136,
138, 270
д'АРЕЦЦО, МАРИЯ 270
АРЛАН 254
АРМАН, ФЕРНАНДЕС 289
АРНО, СЕЛИН 270; *илл.* 85
АРП, ХАНС 25, 27, 35-38, 42, 45,
47, 53-56, 58, 59, 64-66, 69,
71, 72, 74, 75, 77, 79, 82-84,
87, 88, 90, 92, 96-99, 101,
107-109, 111, 112, 121, 124,
151, 192, 198, 201, 204, 217,
219, 220, 222, 237, 239, 242,
251, 254, 258, 262, 263, 265,
270; *илл.* 4, 8, 12, 17, 22, 81,
94, 100, *цв.* 1
д'АССОНС, КАНЗИНО 268, 270-271
БААДЕР, ЙОХАННЕС 143, 145,
147-149, 161, 167-171,
173-176, 181-183, 185, 271;
илл. 66, 79
БААРГЕЛЬД, БАНКИР 217
БААРГЕЛЬД, ЙОХАННЕС ТЕОДОР
209, 216, 217, 219, 220; *илл.*
75
БАЛЛЬ, ХУГО 23-31, 34, 35,
37-39, 42-47, 50, 51, 56, 57,
59-63, 66, 67, 69-72, 82, 98,
101, 113, 128, 163, 164, 167,
203, 229, 232, 237, 262, 270,
274, 288; *илл.* 1
БАНТЦЕР, ПРОФЕССОР 201
БАРР, АЛЬФРЕД МЛ. 21,
БАРРЕС, МОРИС 247-249, 251, 252
БАРТА, ШАНДОР 269
БАУМАН, ФРИЦ 66, 99
БАУМАЙСТЕР, ВИЛЛИ 201,
БАХ, ЙОХАНН СЕБАСТИАН 85
БЕНН, ГОТФРИД 151
БЕНЬЯМИН, ВАЛЬТЕР 240
БЁКЛИН, АРНОЛЬД 218
БЁЛЬШЕ, ВИЛЬГЕЛЬМ 66
БИРО, ПЬЕР-АЛЬБЕР 225, 234,
271
БИССЬЕ, ЮЛИУС 284
БЛОШЕ, Ж. Е. (БЛАНШ) 260
БЛЮММЕР, РУДОЛЬФ 201
БОДЛЕР, ШАРЛЬ 228, 239
БОДУЭН, НИК(?) 254
БОНСЕТ, *см.* ДУСБУРГ, ТЕО ВАН
БОНТЕКУ, ЛИ 289
БОЧЧОНИ, УМБЕРТО 269; *илл.* 91
БРАМАНТЕ 33

* Указатель содержит имена, упоминающиеся только в авторском оригинале книги.

Ханс Рихтер
Дада —
искусство и
антиискусство

БРЕТОН, АНДРЕ 22, 47, 116, 137,
147, 214, 217, 221, 222,
225, 227, 228, 232-235, 239,
241-243, 245-249, 251-255,
257, 259-264, 268, 271; *илл.*
85, 92

БРЕХТ, БЕРТОЛЬД 51

БРИССЕ, ЖАН-ПЬЕР 22, 228; *илл.*
84

БРОХ, GERMAN 273

БРЮС, ПОЛЬК 114

БРУННЕР, ПРОФЕССОР 152

БРУПБАХЕР 61

БРЮАН, АРИСТИД 28

БУЗОНИ, ФЕРРУЧЧО 85

БУНЮЭЛЬ, ЛУИС 31

БУРХАРД, ОТТО 171, 176, 180

БЭЙЛИ, ЭЛИС 271

БЮФФЕ, ГАБРИЭЛЬ 99, 103-105,
120, 248, 271

БЮФФЕ, МАРГЕРИТ 271

БУШЕ, ЖОРЖ 271

ВАГНЕР, ПОНТЕР 187, 199

ВАГТС, АЛЬФРЕД 271

ВАЙО, ХУЛИО АЛЬВАРЕС ДЕЛЬ 84,
98

ВАЛЕРИ, ПОЛЬ 225

ВАЛЬДЕН, ХЕРВАРТ 57

ВАНСЕЛОВ, МАРИЯ 97, 98

ВАНТОНГЕРЛО, ЖОРЖ 204

ВАРЕЗ, ЭДГАР 30, 137, 271

ВАШЕ, ЖАК 232, 233; *илл.* 83

ВЕБЕР, МАКС 114

ВЕГА, ЛАССО ДЕ ЛА 268, 271

ВЕЙДЛЕ, ВЛАДИМИР 290

ВЕЛАСКЕС, ДИЕГО 282

ВЕРЁВКИНА, МАРИАННА 96

ВЕРЛИ, ЖОРЖ 271

ВЕРФЕЛЬ, ФРАНЦ 28

ВЕССЕЛЬМАН, ТОМ 279

ВИГМАН, МАРИ 61, 97, 271

ВИЙОН, ЖАК 123

ВИЙОН-ДЮШАН, РАЙМОН 123

ВИНКЕЛЬМАН, ИОГАНН ИОАХИМ
82

ВИТРАК, РОЖЕ 253

ВОЛКОВИЦ, АЛЬВА 114, 271

ВУАРОЛЬ 254

ВУЛФ, КЕТЕ 97, 108

ВЭТГЕН, ОТТО ФОН 107

ГАБО, НАУМ 21, 204

ГАБО, МАДАМ 245

ГАЛЕРЕЯ «САН ПАРЕЙ» 221, 241,
242, 246

ГАЛЕРЕЯ ВОЛЬФСБЕРГА 99, 101

ГАЛЕРЕЯ ДАДА 55-57, 59, 95

ГАЛЕРЕЯ КОРРЕЙ 56

ГАЛЕРЕЯ СИДНЕЯ ДЖЕНИСА 124,
279

ГЁТЕ, ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ФОН 82,
193, 197, 289

ГЙТРИ, САША 259

ГЛЕЗ, АЛЬБЕР 103, 104, 118, 137,
242

ГЛЕЗ, МАДАМ 103, 107

ГОГЕН, ПОЛЬ 87

ГОЛЛЬ, ИВАН 262

ГОЛЬДБЕРГ, ОСКАР 94

ГОЛЬЦ, ХАНС 41, 42

ГОТ, МАКС, *см.* ГЮТЬЕ,
МАКСИМИЛИАН

ГЮТЬЕ, МАКСИМИЛИАН 103, 104

ГРИС, ХУАН 99, 234

ГРОСС, ГЕОРГ 143, 147, 149, 150,
152-154, 159-161, 166, 167,
173-177, 181-183, 193, 271;
илл. 50, 51, 58, 59, 62, 63,
цв. 4

ГРОСС, ЕВА 154

ГРЭЙ, РОХ 254

ГРЮНЕВАЛЬД, МАТТИАС 284

ГУАЛЛЕР, АУГУСТО 271

ГУБЛЕР, МАКС 96

ГУТГЕНХАЙМ, ПЕГГИ 240

ГУТЕНБЕРГ, ИОГАНН 156

ГУТМАН, СИМОН 94

ГЮИСМАНС, ЖОРИС КАРЛ 239

ДАВ, АРТУР 114

ДАЙН, ДЖЕЙМС 289

ДАЛИ, САЛЬВАДОР 31, 263

ДАЛМАУ 271

ДАУРА (БЕНДОРФ) 94

ДЕКАРТ, РЕНЕ 89, 122, 128

ДЕЛОНЕ, РОБЕР 28, 119, 253

ДЕЛОНЕ, СОНЯ 255

ДЕЛЛЮК, ЛИИ 104

ДЕМУТ, ЧАРЛЬЗ 114

ДЕРМЕ, ПОЛЬ 234, 235, 237, 243,
245, 248, 254, 259, 262, 271;
илл. 85

Джакометти, Аугусто 90, 91, 96,
271

Джойс, Джеймс 229

Джонс, Джаспер 289

Джонсон, Джек 120; *илл.* 27

Дикс, Отто 181

Додж, Мейбл 271

Дойблер, Теодор 41, 93, 104,
143

Домела, Сезар 204

Дриандер, придворный
проповедник 172

Дусбург, Нелли ван 191; *илл.* 94

Дусбург, Тео ван 191, 192, 201,
204, 254, 255, 265, 268, 270;
илл. 94, 100, 102

Дюрен, Евгений (Иван Блох)
152

Дюрер, Альбрехт 218

Дюшан, Марсель 25, 100, 116,
117, 122-124, 126-133,
134-136, 138, 153, 226,
229-232, 234, 250, 254, 259,
267, 271, 276, 279-281, 287;
илл. 32-39, 43, 45, 87, *фв.* 3
Дюшан, Сюзанна 230, 271; *илл.*
88

Дэвис, Артур 116

Жакоб, Макс 29

Жарри, Альфред 22, 100, 228,
242

Жид, Андре 22, 225

Жуной, Жозеп Мариа 271

Зайас, Мариус де 137

Зборовский, антиквар 254

Зданевич, Илья (Ильязд)
254-256, 268

Зиновьев, Григорий 25, 142

Издательство Вельтли 199

Издательство Курта Вольфа,
Мюнхен 176

Издательство Штеегемана,
Ганновер 199

Издательство Эриха Райса,
Берлин 175; *илл.* 56

Ильязд, см. Зданевич, Илья

Индиана, Роберт 279

Изу, Изидор 161

Йельмоли, Ханс 61

Каммерер, Пауль 79

Камю, Альбер 129

Кандинский, Василий 29, 50,
56, 57, 66, 108, 114, 203, 288

Кантарелли, Джино 269, 271

Канудо 104

Карефут 271

Каррингтон, Леонора 218

Карус, Карл Густав 67

Кашшак, Лайош 269; *илл.* 103

Келлер, Готфрид 167, 168

Кернер, Юстинус 161

Кипенхойер, госпожа 189

Кирико, Джорджо де 56, 66, 234,
269; *илл.* 16

Клее, Пауль 56, 57, 66

Клер, Рене 267; *илл.* 104

Клике, Этьен 234

Клингер, Макс 218

Кокто, Жан 234, 254, 255; *илл.* 95

Корай, директор 38, 95

Краван, Артур (Ллойд, Фабиан)
103, 104, 107, 118-122, 234,
259, 271; *илл.* 26, 27

Кревель, Рене 255

Кросс 117

Кротти, Жан 230, 271; *илл.* 87,
89, 92

Кручёных, Алексей 268

Круцек, Майя 64, 97

Кун, Уолт 116

Кэпроу, Алан 287, 288; *илл.* 113

Лабан, Рудольф фон (школа
танцев Лабана) 43, 64, 97,
98, 111

Ларбо 225,

Ласкер-Шюлер, Эльза 29, 92

Леже, Фернан 234, 253

Леман, детский врач 97

Ленин, Владимир Ильич
(Ульянов) 25, 142, 154, 237

Лерой, мадам 46

Лессинг, Готхольд Эфраим 82,
193

Либкнехт, Карл 216

Липшиц, Жак 234

Лисицкий, Эль 199, 204;

илл. 94

*Именной
указатель*

Лихтенштейн, Рой 275
Ллойд, Мина 271
Ллойд, Фабиан, см. Краван,
Артюр
Лой, Мина 120 (см. также
Ллойд, Мина)
Лорансен, Мари 103, 104, 107
Лотреамон, Изидор Дюкас
228
Люксембург, Роза 216
Люти, Оскар 58

Майднер, Людвиг 66
Макке, Аугуст 66
МакКоуч 99
Малевич, Казимир 204,
Малик, издательство, Берлин
149, 159, 160, 174, 175; *илл.*
55, 58, 59
Малларме, Стефан 232
Ман Рэй 31, 100, 117, 118, 123,
130, 134–139, 153, 163, 226,
251, 254, 255, 263, 267, 278;
илл. 42, 44–47, 105, 110
Маре, Рольф де 267
Марин, Джон 114, 117, 271
Маринетти, Филиппо Томазо
234, 258
Мариэтта 53
Марк, Франц 66
Маркс, Карл 153, 237
Массо, Пьер де 255
Массон, Андре 76
Матисс, Анри 114
Маурер, Альфред 114
Мейер, Марсель 254
Мериано, Франческо 271
Мерин, Уолт,
см. Меринг, Вальтер
Меринг, Вальтер 148–151, 154,
155, 166, 176, 177, 183, 193,
271; *илл.* 53
Метценже, Жан 254
Мийо, Дариус 234, 255
Мис ван дер Роэ, Людвиг 204
Мондзен 254
Мондриан, Пит 204
Морах, Отто 99
Моргенштерн, Кристиан 22, 163
Мохой-Надь, Ласло 201
Мюзам, Эрих 28

Нейтцель, Людвиг Х. 96
Нойман, Израэль Бер 144, 175
Нортон, Мисс 271

О'Доэрти, Брайан 281
Озанфан, Амеде 253
Оливье, Эдит 271
Ольденбург, Клэс 279
Оппенгейм, Мерет 218
Орик, Жорж 234, 353, 255
Ортега-и-Гассет, Хосе 284
Оруэлл, Джордж 284

Паласовски, Йодён 269
Пансаэр, Клеман 254, 271; *илл.*
85
Паунд, Эзра 255
Пак, Вальтер 271
Педросо, граф 84
Пере, Бенжамен 241, 246, 248,
249, 254, 257; *илл.* 92
Перротте, Сюзанн 97, 107, 108,
109
Пикабия, Франсис 21, 31,
98–107, 115–118, 121, 127,
134–136, 153, 214, 222, 226,
227, 230, 234, 237, 239,
241–243, 247–252, 254, 255,
259–261, 263, 267, 268, 271,
276; *илл.* 29–31, 85, 86, 104,
ув. 8
Пикассо, Пабло 31, 99, 114, 116,
280
Пирс, Гарри 187, 207
Пискатор, Эрвин 176
Полан, Жан 225, 253
Польди, Лео 236
Пост, Лоуренс фон дер 78
Прамполини, Энрико 268, 269
Пуленк, Франсис 234
Пуни, Иван (Жан Пуни) 267,
278; *илл.* 107
Пфемферт, Франц 142, 150

Раваль 254
Радек, Карл 25, 142
Радиге, Раймон 234, 254
Райс, Мартиал 279
Райт, Макдоналд 114
Рассел, Морган 114
Раушенберг, Роберт 289

РЕВЕРДИ, ПЬЕР 225
 РЕЕС, ОТТО ВАН 38, 64; *илл.* 9
 РЕМБО, АРТЮР 228, 232, 259
 РЕМБРАНДТ, РЕЙН, ВАН 125, 284
 РЕЗЕМАЙЕР, ЖУРНАЛИСТ 63
 РИБМОН-ДЕССЕНЬ, ЖОРЖ 9, 47,
 77, 225, 227, 230, 232,
 234-237, 241-252, 254, 255,
 260, 271; *илл.* 85, 92
 РИВЬЕР, КЛОД 21, 234
 РИГО, ЖАК 233, 248; *илл.* 92
 РИХТЕР, ХАНС 10, 11, 41, 42, 58,
 68, 148, 204, 207, 253, 271;
 илл. 15, 17, 21, 23, 24, 39, 82,
 94, 98, 105, 48. 7
 РОАДС, КЭТРИН НЭШ 271
 РОДЕН, ОГУСТ 114; *илл.* 84
 РОЗЕНБЕРГ, ХЭРОЛД 273, 274
 РОМОВ, СЕРГЕЙ 254
 РОТЕЛЛА, МИМО 279
 РРОЗ СЕЛЯВИ, *см.* ДЮШАН,
 МАРСЕЛЬ
 РУБИНШТЕЙН, АРТУР 28
 РУКСЕР, УДО 141
 РУНГЕ, ФИЛИПП ОТТО 273
 РУССЕЛЬ, РАЙМОНД 228
 РУССО, АНРИ 114
 РУССОЛО, ЛУИДЖИ 30, 31, 258

 САВАЖ 254
 САВИНЬО, АЛЬБЕРТО 268; *илл.* 90
 САЛЬВАТ-ПАПАССЕ, ЖОАН 268
 САЛЬМОН, АНДРЕ 29, 225
 САНДРАР, БЛЕЗ 28, 225
 САНМИНЬЯТЕЛЛИ 269
 САРДАР 271
 САТИ, ЭРИК 108, 234, 253-255
 СВИФТ, ДЖОНАТАН 162
 СЕГАЛ, АРТУР 65, 96, 271, 279;
 илл. 28
 СЕГАЛ, ДЖОРДЖ 279
 СЕЗАНН, ПОЛЬ 114, 116, 237, 280,
 284; *илл.* 86
 СЕЗАР (БАЛЬДАЧЧИНИ, СЕЗАР) 289
 СЕЛИН 254,
 СЕН-САНС, КАМИЛЬ 29
 СЕРНЕР, ВАЛЬТЕР 25, 43, 49, 52,
 53, 54, 58, 68, 69, 71, 72,
 74, 84, 94, 98, 100, 101,
 109-111, 167, 241, 254, 262,
 271; *илл.* 15

СИТРОЕН, ПОЛЬ 270, 271
 СЛОДКИ, МАРСЕЛЬ 28, 29
 СТАЙН, ГЕРТРУДА 114
 СТАЙХЕН, ЭДВАРД 114
 СТЕЛЛА, ДЖОЗЕФ 114
 СТИГЛИЦ, АЛЬФРЕД 100, 113-118,
 137, 271
 СТРАВИНСКИЙ, ИГОРЬ 225, 271
 СУПО, ФИЛИПП 47, 214, 225, 227,
 234, 239, 240, 243, 245, 246,
 248, 254, 255, 262, 271; *илл.*
 85, 92
 СЮРВАЖ 242, 254

 ТАНГИ, ИВ 239, 240
 ТАННИНГ, ДОРОТЕЯ 218
 ТВЕН, МАРК 22
 ТЕРЕНТЬЕВ, ИГОРЬ 268
 ТЕНГЛИ, ЖАН 289
 ТОЙБЕР-АРП, СОФИ 64, 65, 97, 108,
 151, 265, 271; *илл.* 4, 10, 13,
 20, 100, 101
 ТОМАС, ЭДИТ 187, 207
 ТОРРЕ, ГИЛЬЕРМО ДЕ 268, 271
 ТОРРЕС-ГАРСИЯ, ХОАКИН 268
 ТРЕТЬЯКОВ, СЕРГЕЙ 159
 ТРОЧИ, АЛЕКСАНДР 284
 ТУЛУЗ-ЛОТРЕК, АНРИ 114
 ТУХОЛЬСКИЙ, КУРТ 159
 ТЦАРА, ТРИСТАН 9, 15, 27, 29-31,
 33, 35, 36, 41-47, 49-51, 53,
 55, 56, 58-60, 63, 64, 66, 67,
 69, 71, 72, 74-77, 82-84, 86,
 88, 67, 92, 98-100, 106, 108,
 111, 112, 144, 166, 167, 185,
 205, 206, 209, 214, 221, 222,
 225, 226, 227, 229, 230, 232-
 236, 239, 242, 243, 245-255,
 257-261, 267, 269-271; *илл.*
 5, 17, 85, 92, 94, 96

 УЙДОБРО, ВИНСЕНТЕ 254, 271
 УНГАРЕТТИ, ДЖУЗЕППЕ 248
 УНГЕР, ЭРИХ 84, 94

 ФАЙНИНГЕР, ЛИОНЕЛЬ 66
 ФАРАМУС 271
 ФЕРА, СЕРЖ 254
 ФИНИ, ЛЕОНОРА 218
 ФЛАКЕ, ОТТО 96, 111, 271
 ФОРЖ, ЛЯ ПОЛЬ 225

*Именной
указатель*

ФРАЙ, РОДЖЕР 116
ФРАНК, ЛЕОНАРД 43
ФРЕЙД, ЗИГМУНД 79, 153, 274
ФРЕНКЕЛЬ, Д-Р, ПСИХИАТР 274
ФРЕНКЕЛЬ, ТЕОДОР 245, 248, 271;
илл. 85, 92
ФРИДЛЕНДЕР, СОЛОМОН 155
ФРИДРИХ, КАСПАР ДАВИД 218
ФЬОЦЦИ 269
ФЭЙ, ЭММАНУЭЛЬ 254; илл. 85

ХАК, КНИГОТОРГОВЕЦ 95
ХАЙДЕГГЕР, МАТИН 128, 129
ХАРДЕКОПФ, ФЕРДИНАНД 28, 40, 41,
271
ХАРТЛИ, МАРСДЕН 114,
ХАРТФИЛД, ДЖОН 142, 143, 147—
150, 159—161, 176, 181, 214,
271; илл. 52, 58, 62, 63
ХАУСМАН, РАУЛЬ 21, 62, 142, 143,
145, 147, 148, 150, 152, 153,
155—157, 159—161, 164—167,
169—176, 179—185, 188, 192,
201, 202, 214, 226, 229, 237,
271, 273; илл. 48, 49, 60, 61,
65, 66
ХАФТМАН, ВЕРНЕР 114—116
ХЕЕР, ЯКОБ КРИСТИАН 43, 92
ХЕЛЬБИГ, ВАЛЬТЕР 58, 65, 96
ХЕННИНГС, ЭММИ 23, 24, 31, 38—40,
42, 59, 98, 99; илл. 1, 2
ХЕРЦФЕЛЬДЕ, ВИЛАНД 142, 147—149,
153, 154, 174, 176, 182
ХЕРЦФЕЛЬДЕ, ЙОХАНН, см.
ХАРТФИЛД
ХЕХ, ХАННА 155, 157, 161, 166,
176, 179—181, 184, 202; илл.
61, 67
ХИГГИНС, ЭДВАРД 289; илл. 111
ХИЛЬСУМ, РЕНЕ 271
ХИНДЕМИТ, ПАУЛЬ 266
ХИРШФЕЛЬД, МАГНУС 152
ХОДДИС, ЯКОБ ВАН 28
ХОЙСЕР, ХАНС 59, 109, 111
ХУССАР, ВИЛЬМОС 248
ХЭВИЛЕНД ДЕ, ЖУРНАЛИСТ 137
ХЭПГУД 271
ХЭРРИС, КАРСТЕН 129
ХЮЛЬЗЕНБЕК, РИХАРД 9, 25, 31,
32, 35, 36, 42, 44—47, 51, 58,
59, 62, 74, 75, 108, 143—145,

147, 149, 150, 152, 155, 160,
161, 166, 167, 172—177, 181,
182, 184—186, 226, 237, 240,
262, 271, 281, 285; илл. 7, 56,
58, 59

ЦАДКИН, ОСИП 254

ЧАРНЕР, Й. В. ФОН 96

ШАД, КРИСТИАН 53, 66, 242, 271;
илл. 64

ШАРШУН, СЕРЖ 103, 230, 246, 254,
268; илл. 97

ШВАЛЛЕР, РЕНЕ 36

ШВИТТЕРС, КУРТ 25, 62, 71, 77,
121, 124, 145, 164, 171, 180,
185—196, 199—207, 209, 222,
237, 239, 258, 270, 271, 277;
илл. 68—74, 40, 5

ШВИТТЕРС, ХЕЛЬМА 202

ШИЛЕР, ЧАРЛЬЗ 255

ШЕЕРВАРТ, ПАУЛЬ 62, 162, 163,
229

ШЁНБЕРГ, АРНОЛЬД 108, 109

ШИКЕЛЕ, РЕНЕ 63

ШМАЛЬХАУЗЕН, ОТТО 176

ШОНГАУЭР, МАТИН 218

ШТАЙНИЦ, КЕТЕ 201; илл. 74

ШЭТТАК, РОДЖЕР 279, 280

ЭВЕРЛИНГ, ЖЕРМЕН 271

ЭВОЛА, ДЖУЛИУС 269, 271

ЭГГЕЛИНГ, ВИКИНГ 69, 86—88, 101,
108, 134, 222, 265, 266, 270;
илл. 25, 98

ЭДВАРДС, ЖАК 268, 271

ЭЙНШТЕЙН, КАЛ 148—150

ЭЛЛОУЭЙ, ЛОУРЕНС 278

ЭЛЮАР, МАРИ-БЕРТА 223

ЭЛЮАР, ПОЛЬ 47, 217, 223, 234,
235, 237, 239, 245, 249, 254,
257, 271; илл. 85, 92

ЭНСОР, ДЖЕЙМС 97

ЭРЕНШТЕЙН, АЛЬБЕРТ 40, 41

ЭРНСТ, МАКС 25, 209, 211,
213—223, 240, 242, 246, 251,
263, 271; илл. 76—78, 80—82,
96, 40, 6

ЭРРАН, МАРСЕЛЬ 254, 255

ЭФРАИМ, ЯН 24, 56

ЮНГ, КАРЛ ГУСТАВ 79, 153,
219
ЮНГ, ФРАНЦ 142, 143, 148, 150,
155, 169, 170, 174, 181,
271
ЮНЬЕ, ЖОРЖ 9, 10, 112, 232,
239, 245, 246, 255, 257

ЯВЛЕНСКИЙ, АЛЕКСЕЙ 58, 66, 96
ЯНКО, ЖОРЖ 41, 84, 98
ЯНКО, МАРСЕЛЬ 25, 27, 31, 33-35,
37, 41, 42, 44, 47, 58-60, 65,
68-72, 77, 84, 97-99, 101,
103, 108, 110, 112, 124, 222,
267; *илл.* 3, 6, 11, 14, 19, *цв.* 2

*Именной
указатель*

Художник Андрей Бондаренко
Корректор Кирилл Смоляр
Верстка Алексея Тубольцева

Книгоиздательство «Гилея»
www.hylaea.ru

Отпечатано в ООО «Типография Момент»
Московская область, г. Химки, Библиотечная ул., 11
Тираж 1000 экземпляров

HANS
RICHTER

DADA

kunst und antikunst

DER BEITRAG DADAS
ZUR KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS



Дада было не направлением в искусстве в традиционном смысле, — то была гроза, разразившаяся над искусством того времени, как война над народами. Она разразилась без предупреждения в душной атмосфере сытости... и оставила после себя новый день, в котором энергии, скопившиеся в дада и излученные им, проявились в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, новых людях и были обращены к новому человеку.

Дада не имело единых формальных признаков, как другие стили. Но оно обладало новой художественной этикой, из которой затем — весьма неожиданно — возникли новые формы выражения. Эта новая этика находила в разных странах и в разных индивидуальностях совершенно разное выражение в зависимости от внутреннего ядра, темперамента, художественного происхождения, художественного уровня конкретного дадаиста. Она являлась то позитивным, то негативным образом, иногда как искусство, а потом снова как отрицание искусства; иногда глубоко морально, а иногда совершенно аморально.

ХАНС РИХТЕР