

УДК 792.9

В. И. Максимов

ТЕАТР И БАЛЕТ ДАДА

(К столетию дадаизма)

Исследователь и теоретик модернистского искусства Петер Бюргер писал в 1974 г. о дадаизме: «Акция дадаизма не обладает характером произведения, и всё же мы имеем дело с аутентичным произведением художественного авангарда» [1, с. 78]. Речь идет о направленности не на создание произведения, а на кратковременную акцию, в которой важен сам процесс. П. Бюргер справедливо указывает, что само понятие произведения искусства кардинально меняется. Исследователь рассматривает в качестве примера деятельность Марселя Дюшана, который с 1913 г. обозначает в качестве произведения искусства продукты массового производства, преимущественно максимально утилитарные. «Реди-мейды Дюшана — не произведения искусства, а манифестации» [1, с. 81]. Делается закономерный вывод, что подобные произведения не допускают повторений, так как подразумевают, прежде всего, провокацию.

Однако уникальность произведения, не предусматривающая развитие традиции, не является спецификой дадаизма. Самым ярким примером можно считать «Черный квадрат» Казимира Малевича — полный отказ от отображения жизни и абсолютное упрощение «сюжета» до столкновения черного и белого. То есть тенденция к вовлечению в поле искусства заведомо нехудожественного объекта была общей для футуризма, дадаизма и целого ряда направлений. Строго говоря, Дюшан двигался в сторону сюрреализма, предвосхищая его. Одним из основополагающих принципов сюрреализма будет перенесение объекта в контрастный контекст. Так вот, Дюшан переносил бытовой предмет (писсуар) в контекст музея (и переименовывал писсуар в фонтан).

Формулирование задач дадаизма и превращение его в широкое художественное движение связаны, прежде всего, с деятельностью немецкого поэта, романиста, драматурга, историка Хуго Балля.

Театральному проекту, задуманному Хуго Баллем вместе с Василием Кандинским в Мюнхене, помешала осуществиться Первая мировая война. Летом 1915 г. Балль прибывает в Цюрих вместе со своей женой, известной в Мюнхене танцовщицей Эмми Хеннингс. Антимилитаристские убеждения привели их к неизбежной эмиграции, причем Хеннингс провела восемь месяцев в немецкой тюрьме. 5 февраля 1916 г. начались программы «Кабаре Вольтер» — ежевечерние акции с участием международной команды дадаистов: Марселя Янко, Тристана Тцара, Ханса Арпа и др. Знаменательно, что Балль был инициатором исполнения произведений не только дадаистов, но также песен Аристида Брюана, стихов Кандинского и Блеза Сандрапа, сцен Ф. Ведекинда, «Короля Убю» А. Жарри.

Хуго Балль вводит одну из собственно дадаистских форм художественного произведения — симультанные стихи. Поэты разных стран исполняли одновременно

стихотворение на разных языках. Переводы не находились в строгом соответствии друг с другом, звук имел не меньшее значение чем слово, добавлялось музыкальное сопровождение. Балль, Янко, Хюльзенбек, Тцара добивались абсолютной гармонии в воспроизведении заумного языка. Помимо симультанной использовалась брьюистская поэзия, т. е. «искусство шумов». Эта идея возникла в итальянском футуризме. Однако, если у Луиджи Руссоло возникала независимая от реального сюжета звуковая и шумовая партитура, то у дадаистов ее появление связывалось с конкретным сюжетом. По замыслу Балля звукошумовая партитура максимально расширяла сюжет и усиливала эмоциональное воздействие. Таково «Рождественское действо» (*Krippenspiel*) Хуго Балля, показанное в «Кабаре Вольтер» в 1916 г.

Балль никогда не преследовал цель создать из дада художественное направление. Для него дада противопоставлялся любым направлениям, а любая акция дада противопоставлялась созданию произведения по законам жанра и вида искусства. Созданием направления будет заниматься Тристан Тцара. Балль — инициатор, идеолог, пионер. Он также был создателем журнала «Дада». Из создаваемого направления он уйдет.

В январе 1917 г. открылась «Галерея Дада», сменившая «Кабаре Вольтер» и сделавшая дадаизм доступным более широкой публике. Деятельность «Галереи Дада» не ограничилась выставками картин и чтением лекций. Развитие театральных форм двинулось здесь в сторону танца, благодаря экспериментам Софи Тойбер, работавшей ранее с Рудольфом фон Лабаном. Танец, направленный на свободное эмоциональное выражение, Х. Балль воспринимал как связующее звено между визуальными и поэтическими искусствами. Возникающий рисунок танца Балль сравнивал с нанесением татуировки на тело. Выявление первобытной природы в экспрессивном танце было адекватным дадаистским стихам Балля, передающим звуками универсальные общечеловеческие ощущения от конкретных процессов.

Рудольф фон Лабан так формулировал в 1920 г. задачи «выразительного танца»: «Энергия излучается мышцами лица. Тело со всеми своими членами, поначалу лишь следовавшее силе земного притяжения, теперь противопоставляет ему собственное напряжение и вытягивается вверх, выгибая подъемы стоп и округляя грудь. Рука, до сего момента опущенная вниз, поднимается в положение, противоречащее закону инерции. Другая рука и отведенная назад нога, едва касающаяся пола, в своем парении удерживают равновесие» [2, s. 13].

Таким было танцевальное представление Тойбер «Песня летучих рыб и морских коньков», яркое и экспрессивное.

В апреле 1917 г. Балль сам приступил к постановке танца с танцовщицами из группы Лабана. Пять девушек в негритянских ритуальных масках и длинных черных плащах совершали синхронно повторяющиеся ритмизованные движения. Однако это была последняя попытка театрального представления в «Галерее Дада».

Софи Тойбер еще предпринимала в 1918 г. в Цюрихе попытки продолжить театральные акции, включая в них куклы-марионетки собственного изготовления.

В апреле 1919 г. в цюрихском концертном зале Кауфлойтен состоялось представление, организованное Тристаном Тцара. Вечер начался с лекции шведского художника Викинга Эггелинга, создателя первых абстрактных кинофильмов. Затем было танцевальное представление в исполнении Сюзанн Перроте и Кетэ Вульф. На лицах танцовщиц были огромные ритуальные маски, созданные Янко. Декорации, написанные Хансом Рихтером и Хансом Арпом, состояли из широких бумажных полос и черных абстрактных фигур. Кроме двух танцовщиц другие персонажи обозначались предметами и манекенами. Музыка Шёнберга и Сати исполнялась под аккомпанемент африканских барабанов.

Заданная танцевальная тема связывала всё представление. После первой части звучали стихи из «*Le Fièvre du mal*» Тцары, в которых обыгрывались сочинения из сборника Бодлера «*Les Fleurs du mal*». Так, «Цветы зла» превратились в «Лихорадку зла». Стихи исполнялись симультанно двадцатью чтецами. Потом манекены из предшествующего танца были задействованы в качестве театрального реквизита при чтении манефестов, после чего — разгромлены зрителями. Далее шел танец «Черный какаду» в исполнении пяти танцовщиц Лабана (вероятно тех самых, с которыми работал Балль.) Девушки были в масках Янко и в костюмах в виде спиралей.

Одновременно в Париже выходит первый номер журнала «Литератор», издаваемый группой Бретона. Многие французские авангардисты, включая Жана Кокто, солидаризируются с дадаизмом. Тцара устремляется в Париж.

К тому времени Балль и Эмми Хеннинг уединяются в деревне в кантоне Тичино. Последующие годы Балль занимался в основном изучением мистических учений и не обращался ни к театру, ни к организационной работе. Скорее всего, превращение дадаизма в художественное направление оказалось для него неприемлемым, а окончание мировой войны сразу привело к «расползанию» швейцарского братства по национальным квартирам.

Один из организаторов цюрихской группы Хюльзенбек создает подобное объединение в Берлине в феврале 1918 г. Ее представления, чтения стихов и лекции имели характер театрализованных костюмированных представлений. Герхард Прайс исполнял «танец-трот», изображая обывателя в котелке, передвигающегося на полусогнутых ногах и размахивающего руками. Рауль Хаусман, больше склонный к лекциям, чем к сцене, изобрел танец «шестьдесят одно па». С конца 1919 г. «танцевальность» дадаизма начала сопровождать театральную концепцию театра Трибюн. К этому времени из Кенигсберга в Берлин переехал будущий великий режиссер Эрвин Пискатор. Его понимание театра, как соединения всех искусств, нашло поддержку в среде дадаистов. Первое же представление состояло из текстов Хюльзенбека, демонстрации фотографий на экране, перебранки с публикой. Режиссер, возвышавшийся на лестнице над сценой, руководил представлением, разворачивавшимся спонтанно.

В 1919 г. Макс Рейнхардт поставил в «Дойчес театре» трагедию «Орестея» Эсхила — один из первых экспрессионистских спектаклей. Дадаисты сыграли пародию на него. То была «Орестея со счастливым концом» Вальтера Меринга.

Удивительно было то, что спектакль состоялся в Кабаре Рейнхардта «Шум и дым».

После 1919 г. лидеры берлинского дадаизма разъезжаются по германским землям, а театральные тенденции начинают развиваться в иной эстетике, близкой к экспрессионизму. В 1920 г. Пискатор организует в Берлине «Пролетарише театр», а фон Лабан разрабатывает собственную хореографическую систему. Отдельные театральные акции еще происходят. В Кёльне Макс Эрнст при участии Ханса Арпа устроил визуальную акцию «Флюидоскептика Хротсвиты Гандерсгеймской», ассоциативные образы которой отсылали к первому немецкому драматургу Х в.

Центр театрального дадаизма переместился в Париж. В отличие от Швейцарии и Германии, во Франции к этому времени уже зародилась сюрреалистическая традиция в театре [3]. Началось все со спектаклей Раймона Русселя. В 1911 г. в театре Фемина была показана инсценировка его романа «Африканские впечатления». Среди персонажей — Дождевой червь, играющий на цитре. Капли его слёз падают на струны и издают звук. Опыты Р. Русселя предшествовавшие эстетике дадаизма, были восприняты французскими сюрреалистами, но в состав группы сюрреалистов Р. Руссель не вошел.

Затем был балет. В 1913 г. по заказу Жака Руше в «Театре дез Ар» был поставлен балет «Пир паука» на музыку Альбера Русселя (либретто Ж. де Вуазена), в котором декорация изображала паутину, натянутую по диагонали от колосников к рампе. Игровое пространство занимало весь объем сцены; персонажи-насекомые перемещались по паутине. В этих постановках имитировались реальные «физиологические» ситуации и узнаваемые персонажи лишались привычного контекста, переносились в контрастную атмосферу феерии.

Эта линия была продолжена в балете «Парад» (1917) в «Русских сезонах» Дягилева. Сюрреализм балета хорошо известен, но он сочетался с элементами футуризма и дадаизма. Гигантские костюмы менеджеров максимально ограничивали возможности танцовщиков. В других партиях сценические приемы разрушали сюжет.

В том же году состоялась премьера пьесы Г. Аполлинера «Грудь Тиресия», написанной гораздо раньше.

В отличие от Швейцарии и Германии, дадаизм во Франции развивался совсем в иных условиях. Закончилась мировая война, антимилитаристская тема потеряла актуальность. Зато на первый план вышла антибуржуазная тематика, предполагающая провоцирование «добропорядочного» обывателя. В этом просматривалась связь с предвоенным футуризмом. Однако эстетика была другая — не абстракция и самостоятельная художественная реальность, а доведение обыденности до абсурда. Основной формой произведений становятся театрализованные акции, направленные на привлечение широкого зрителя. Отсюда новая главная тенденция — создание произведений из всех возможных видов искусств и размывание границ этих искусств. Будучи профессионалами в своих областях деятельности, дадаисты занимались любительством в других видах искусств. С одной стороны это снижало художественный уровень, но с другой — разрушало

непреодолимый барьер между общепринятым каноном и живым непосредственным высказыванием.

В начале 1920-х гг. все дадаисты стали актёрами. В Париже регулярно устраивались вечера из десятков музыкальных, театральных, изобразительных (вплоть до кино) произведений. На некоторых вечерах была представлена дадаистская драматургия.

27 марта 1920 г. такой вечер состоялся в театре О. Люнье-По «Эвр»¹. В этот день, в частности, на сцене была сыграна эпатажная пьеса дадаистского драматурга Жоржа Рибмон-Дессеня. В качестве актёра он пробовал себя в комедии дадаистов А. Бретона и Ф. Супо «Пожалуйста». Позже, когда у Бретона формируется сюрреалистическая модель творчества, он с группой сторонников порвет с дадаизмом и будет демонстрировать неприязненное отношение любым театральным формам.

Одним из главных событий вечера в театре «Эвр» стала одноактная пьеса Рибмон-Дессеня «Немой чиж», трех персонажей в которой играли А. Бретон, Ф. Супо и Луиза Барклай (или А. Валер). Характерно, что Рибмон-Дессень не играл в своих пьесах, но активно участвовал в других. Вероятнее всего, это вызвано необходимостью авторской режиссуры, поглощающей драматурга всецело.

Среди исполнителей практически не было профессиональных актёров. Традиционные школы исполнения отвергались, зато приветствовалась естественность поведения на сцене и общение с публикой, активно выражающей свои эмоции. Кстати, профессиональные исполнители на этом вечере не выдерживали агрессивного поведения зрителей, а поэты выдерживали.

Завершала вечер (уже ночью) программная пьеса Тристана Тцара «Первое небесное приключение мсье Антипирина», в которой главную роль играл автор, близкий в своем дадаизме патетике футуризма, и сохранявший принципы цюрихского дада.

У Тцара персонажей много. Они максимально абстрактны. Костюмами являются бумажные мешки разных цветов, на которых написаны имена. Диалоги, которые они ведут, могут принадлежать любому из них. Абстракция нарушается использованием случайных бытовых предметов, например, велосипедным колесом, которое становится частью персонажа. Тем самым, возникает «биообъект», доведенный до совершенства через много лет Тадеушем Кантором.

Благодаря организаторскому таланту Люнье-По зал был полон обывательской публикой, которая возбуждалась от увиденного с каждой минутой. Направленность дадаистов на разрушение жанровых и сюжетных структур достигала результата в освобождении сознания зрителей и высвобождении энергии.

При этом становилось очевидным различие между предыдущим этапом театрального модернизма и дада. «Король Убю» А. Жарри², равно как и футуристический «Король Бомбанс» Ф. Т. Маринетти (1909), для создания нового героя

¹ Театром руководил О. М. Люнье-По — участник первых символистских много-составных спектаклей 1891 г.

² Спектакль состоялся 10 декабря 1896 г.

XX в. использовали несовместимые ранее театральные жанры, сталкивающиеся канонические сюжеты и яркий сценический язык. Дадаизм же использовал театр для опровержения самого понятия произведения искусства противопоставляемого реальности. В произведениях дадаистов творческим становился сам процесс создания произведения. Творением становилось не столько произведение, сколько сама жизнь.

Поэтому на акциях дадаистов, росло сопротивление дада (в лице Тцара, Пикабиа, Рибмон-Дессеня), стремящегося к эпатажу и тотальному разрушению форм — нарождающемуся сюрреализму. Бретон, Супо, Арагон как представители сюрреализма стремились донести до публики новые идеи и противопоставить обыденной логике логику подсознания («эстетику сна»).

10 июня 1921 г. в «Студии де Шанз-Элизе» состоялось представление «Салона Дада». Все девять номеров программы были театрализациями, но некоторые представляли собой именно театральные формы. Поэт Валентин Парнах³ представил танец «Чудесная домашняя птица». Парнах занимался в Петербурге в студиях Мейерхольда, а к 1921 г. объездил со своими хореографическими миниатюрами Францию, Италию, Испанию. Самый известный его номер «Жирафовидный истукан» передавал в танце впечатление от Эйфелевой башни [4, с. 105–106]. В «Чудесной домашней птице» он был одет в широкую рубаху с еще более широкими рукавами. На спине в виде крыльев были прикреплены спортивные бутсы, а к правой руке — нога манекена. Отстукивая ритм искусственной ногой, Парнах исполнил «эксцентрический» танец, состоящий из конвульсивных энергичных движений. Для дадаистов была важна естественность выражения и нарочитая «непрофессиональность», разрушающая штамп. Впоследствии поэт Парнах будет танцевать в спектаклях Мейерхольда.

Особенное значение имел последний номер программы «Салона» — спектакль «Газовое сердце» по пьесе Тцара, в котором танцевальные интермедии также исполнил Парнах.

Персонажами спектакля были части лица человека. Эти роли исполняли Рибмон-Дессень, Супо, Арагон, Перес, сам Тцара. На авансцене располагался персонаж Шея, в центре сцены — Нос. Глаз, Ухо, Бровь располагались в соответствующих местах, но поскольку существовали в единственном числе, то постоянно перемещались по сцене. Костюмы, выполненные Соней Делоне, представляли собой плоские картонные ширмы, из-за которых торчали головы и руки исполнителей. Совершенно очевидна близость замысла этого спектакля оформительским принципам Павла Филонова, воплотившимся в спектакле «Владимир Маяковский» в Первом в мире футуристов театре в Петербурге в декабре 1913 г. Реплики персонажей «Газового сердца» многократно перечисляли предметы, ассоциируемые с органами чувств. Реплики по смыслу противоречили друг другу. Сидящий в конце зала Оратор начинал комментировать и восхищаться пьесой, а персонажи на сцене объединялись в лицо и начинали повторять зрителям: «Идите спать».

³ Парнах входил в группу обосновавшихся в Париже Ильи Зданевича и Сергея Шаршуна.

В спектакль был включен танец Валентина Парнаха, который исполнялся стоя и лежа и состоял из механических резких конвульсивных движений⁴.

В «Газовом сердце» максимальное упрощение фабулы, смысловая и визуальная однозначность персонажей были направлены на доведение до абсурда действия на сцене и компрометирование зрителя, присутствующего на бессмысленном действии. Однако, поскольку действие переносилось в зал, оно провоцировало зрителя к соучастию (как и зрителя спектаклей петербургских футуристов).

Бретон и Элюар уже вне сценария спектакля бросились на сцену и устроили драку с Тцара. Спектакль, во многом строящийся на импровизации и преодолении рампы, закономерно перерастал в хепенинг.

Именно здесь произошло размежевание сюрреалистов и дадаистов. В 1922 г. Бретон попытался устроить объединяющий представителей всех авангардных направлений и новых журналов Парижский конгресс. Дадаисты во главе с Тцара решительно отвергли это объединение в силу неприятия любых социальных структур, а также убежденности в том, что дадаизм это не художественное направление, а душевное состояние, мировоззрение, образ жизни. Публичная перепалка в газетах закончилась выпуском дадаистского манифеста «Бородатое сердце».

6–7 июля 1923 г. под тем же названием прошли вечера дадаистов в театре «Мишель». В программу вечеров была включена новая постановка «Газового сердца» Тцара. Хорошо известна фотография запечатлевшая двух персонажей, стоящих за плоскими костюмами работы Сони Делоне. Эти костюмы больше не изображают органы, а имеют условный человеческий вид. Роли в спектакле сыграли сама Делоне и Рене Кревель — будущий автор сюрреалистических романов.

Дадаисты вели борьбу с родственными им группами (сюрреалистами, футуристами) на всех фронтах. 17 июня 1921 г. группа во главе с Тцара устроила скандал на представлении брюистского концерта Луиджи Руссоло в «Театре де Шанз-Элизе» в Париже. Они свистели, кричали, разбрасывали листовки в зале. Для защиты оркестра шумовой музыки Ф. Т. Маринетти пришлось вызвать полицию. На следующий день, 18 июня, дадаисты практически сорвали премьеру «Новобрачных на Эйфелевой башне» Жана Кокто в том же театре. Кокто поставил свою пьесу силами труппы Шведского балета Макса де Море, с хореографией Жана Бёрлина, на музыку композиторов «Шестерки». Атональная музыка и танец модерн, включенные в пьесу, почти полностью соответствовали эстетике дадаизма за исключением одного параметра — это было законченное произведение в профессиональном исполнении. По этой причине дадаисты фактически заглушили музыку «Шестерки», а критика в прессе разгромила спектакль Кокто.

Дальнейшее развитие дадаизма происходит на фоне мощного движения сюрреализма.

⁴ В августе 1921 г. на Монпарнасе было открыто русское литературно-художественное кабаре «Палата поэтов», в котором до января 1922 г. танцевал Парнах. Вечера помимо танцев заполняли лекции, стихи и песни. Близость к представлениям французских дадаистов была очевидной, хотя здесь все происходило менее скандально. [5, с. 534–535].

Дадаистская и сюрреалистическая драматургия в определенный момент развиваются параллельно, имеют общих предшественников: при этом дадаизм — родоначальник, а сюрреализм — последователь.

Типичная дадаистская пьеса — «Немой чиж» Ж. Рибмон-Дессеня (1920). Супруги Рике и Барата с первых реплик пытаются идентифицировать себя и подобрать соответствующее имя. Далее они будут настаивать на том, что Рике — охотник, а также повелитель мира, а Барата — Мессалина, которая, однако, не любит любовь. Тема любви проходит через всю пьесу и определяет её фабулу. Отношения супругов выражаются контрастными чувствами и стремительными переходами от приступов нежности до избиения друг друга на сцене. Когда Рике уходит на охоту, он забирается на вершину стремянки на сцене и оттуда рассказывает, что он на вершине власти, что существует только он. Причем Рике перечисляет органы своего тела, которые соотносятся с пространством вселенной⁵. Барата (в параллельном монологе) презирает мужчин, но настаивает, что она Мессалина.

Появление нового персонажа Окра вызывает процесс идентификации, угадывания маски героя. Для Рике Окр — делегат Исландии (комический контраст заключается в том, что визуально Окр — негр). Окр в Мессалине-Барате видит Богоматерь. Себя Окр считает композитором Гуно. Барата наконец влюбляется в него: в его имя (Гуно), в его цвет кожи. Главное, что презрение к любви сменяется полным погружением в неё.

Общий разноуровневый конфликт постепенно конкретизируется: любящий власть Рике живет в абсолютно «реальном» мире, а для композитора Окра главная ценность — его чиж, которого он научил своим мелодиям. Проблема в том, что чиж немой и этих мелодий никто не слышит. Символистская тема невыразимости чувств и знаний получает здесь предельное и гротескное развитие: сущность невыразима не только словами, она невыразима и неопределима никак. Вероятно, её вообще нет.

Если заявления Рике становятся всё прагматичнее и агрессивнее, то чувства Бараты утоньшаются до такой степени, что она слышит невыразимую музыку, слышит пение планет и звезд. Однако сюжет не сводится к любовному треугольнику. Рике живет охотой, Окр музыкой, любовь Бараты оказывается невостребованной. Барата сохраняет свой облик Мессалины и требует от Окра любви: бросается на него, борется с ним. Рике принимает их за дерущихся пантер и застреливает. Немой чиж становится его добычей, и он упивается своим мнимым господством.

Дадаистская пьеса максимально схематизирована, но сохраняет четкость фабулы и развитие конфликта, перерастающего из семейной ссоры в любовный треугольник, а затем в трагедию нереализованной любви и невыразимого творчества, уничтожаемых обывателем. Тема исчезновения человека, растворения его

⁵ У Т. Тцара части лица тоже оживают на сцене. Мифологический принцип универсального человека, из органов которого сотворяется мир, возрождается в дадаизме в гротескной форме.

в мире и невозможности самоопределения сопровождается у Рибмон-Дессеня стремлением героев реализовывать свои чувства. Трагическая развязка не нарушает общей гротескной направленности.

В 1923 г. сюрреалист Роже Витрак написал пьесу «Тайны любви» («Таинства любви»). В 1927 г. А. Арто поставил её в Театре «Альфред Жарри». К тому времени у Витрака было уже несколько многоактных пьес. В отличие от пьес других сюрреалистов, для которых характерна краткость и направленность на выражение какой-то одной основной идеи, пьесы Витрака сохраняют сложную и четкую структуру построения и разнообразное использование приема «театра в театре».

«Тайны любви» начинаются с Пролога, в котором главный герой Патрис рисует на стене дома портрет и занавес опускается. Мы присутствуем на окончании какого-то неизвестного представления. Новый спектакль начинается в зрительном зале, а в глубине сцены — сцена другого театра. В театре происходит объяснение в любви.

Чувства Патриса и Леа переходят в ревность, так как оживают их воспоминания. Множественные персонажи в той или иной степени — двойники главных героев, их ипостаси. Этот мнимый хаос сюжетов прекращает Директор театра, который сообщает, что автор пьесы Теофил Муше покончил с собой. Теперь подключается публика, требует автора и окровавленный автор материализуется. Это только одна картина «Тайн любви» из пяти.

Перед развязкой появляется Автор, чтобы вручить Леа и Патрису револьверы — единственное средство решить проблемы. Леа в конце концов стреляет в зал, и Патрис в ужасе, что она убила зрителя.

Выстрелы и буйства в равной степени близки агрессивной атмосфере дадаизма и сюрреализма, но драматургия дада несет трагическую идею одиночества человека, его обреченности и гибели, а в пьесах сюрреалистов есть вовлечение зала и невозможность реального разрешения (хотя в последних смерть, причем беспричинная, случается часто).

Для драматургии обоих направлений характерна идея исчезновения индивидуальности, обезличивания героя и поиска масок-штампов. Для сюрреализма это всего лишь бесконечный калейдоскоп личин, соответствующий калейдоскопу обрывающихся сюжетов. В дадаизме герой принимает образ и сражается с ним. В «Немом чиже» Окр становится композитором Гуно и умирает с этим «выбором». В *Krippenspiel* Х. Балля [6] Дева Мария пытается избежать своей участи, но осознает неизбежное, смиряется с ней и действует, зная будущее. Сюрреализм доводит четкие конструкции до абсурда, а в дадаизме абсурдна жизнь, которую отражает сцена (но действие стремится к разрешению ситуации).

Тенденция к преодолению реальности и созданию самостоятельного художественного мира явно сближает дадаизм с футуризмом. Существенное различие заключается в тотальном разрушении в дадаизме языковых структур и общепринятых реалий. Футуризм же ставит задачу создания нового языка, доступного всему человечеству, и провозглашает рождение нового мира («Иордано Бруно» И. Терентьева, «Победа над Солнцем» А. Крученых, «Зангези» В. Хлебникова).

Французский исследователь Марк Даши сравнивает спектакли футуристов и дадаистов на предмет воплощения синтеза искусств: «Содружество, в котором устанавливалась связь между художниками, писателями и режиссерами <...> можно представить себе, например, в русской футуристической опере 1913 года «Победа над солнцем» Крученых, Матюшина и Малевича (с прологом Велимира Хлебникова), где <...> в первый раз был представлен черный квадрат — черный прямоугольник на торсе могильщика и на сценическом занавесе. А десять лет спустя — в дадаистской пьесе «Газовое сердце» Тристана Тцара с Соней Делоне, где действительно жизнь будет ускоряться во всех направлениях, потому что будущие сюрреалисты будут осваивать пути, проложенные на сцене дадаистами» [7, р. 162–163].

Несомненная связь (и противопоставление) обнаруживается при сравнении дадаистской драмы с драматургией экспрессионизма — «драмой крика». Первые экспрессионистские пьесы были написаны еще до Первой мировой войны: «Нищий» Рейнхарда Зорге, «С утра до полуночи» Георга Кайзера (обе — 1912), однако ставились, начиная с 1916 г. «Нищий» поставлен Максом Рейнхардтом в берлинском «Дойчес театре», «С утра до полуночи» в Мюнхене — Отто Фалькенбергом (оба — 1917).

В пьесе «Нищий» Поэт протестует против всего, что его окружает. Протест выражается в крайне эмоциональных и бессвязных монологах героя, а также в его стремлении создать новый театр и разрушить грань между реальностью и игрой. Отец героя грезит о переселении на Марс, и вся сцена преобразается в красном освещении. Одна из массовых сцен происходит в кафе, где официанты разносят газеты посетителям, и они «пожирающим» новости, требующим все больше фактов об убийствах, войне, катастрофах. Подсознание Поэта реализуется в убийстве им Отца и Матери.

В экспрессионизме герои обезличены изначально, но пытаются себя идентифицировать, как и герои пьес дада. Как и у дадаистов, произведения экспрессионистов превращаются по ходу сюжета в творения самих героев (иногда появляется автор). Один из главных принципов «драмы крика» — монтаж эпизодов, связанных лишь «путешествием» героя. Такова пьеса «С утра до полуночи» — путь Кассира к своей смерти. Монтажность проявляется также в структуре дадаистских пьес.

В своем «выразительном танце» воплотил эстетику экспрессионизма связанный с дадаизмом в ранний период своего творчества Рудольф фон Лабан. В этой новой танцевальной форме есть и символика цвета, и максимальная эмоциональность движения, и самостоятельность движений различных частей тела, и естественность внутреннего ощущения: «Экспрессионист выхватывает частности. Удлиненная рука показывает важность определенного жеста в общем аккорде выразительности. Цвет не является ни носителем знакомых и логически упорядоченных единичных форм, ни отображением общего настроения. Он выступает самовластно, акцентируя основной тон выражаемого. Жадность выражается как хватающая кроваво-красная рука. Завистливая рука оказывается желтой. Тени и контуры обвивают, разделяют, соединяют воспринимаемые вещи

произвольными мерцающими кривыми линиями и рублеными углами, разрывающими картину, перекрещиваясь друг с другом. Ход мыслей и жесты кажутся захваченными в клещи, зажатыми» [2, s. 159].

Дадаизм рождается на перекрестке многих авангардных направлений и сохраняет свою неповторимость. Отличительным признаком его является тотальное соединение всех видов искусств и устремленность к открытой театрализации, когда сцена становится единственной подлинной реальностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бюргер П. Теория авангарда. М.: VAC press, 2014. 196 с.
2. Laban R. V. Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen. Stuttgart: Walter Seifert, 1920. 262 s.
3. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр. М.: Гуманитарная академия, 2012. 542 с.
4. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2011. 319 с.
5. Мои танцы — эксцентрического характера... // Мнемозина. Документы и материалы из истории отечественного театра XX века. М.: Индрик, 2014. Вып. 6. С. 534–554.
6. Каминская Ю. В. Рождественское действо, «саушемар» и балалайки. О дадаистском кабаре и драме Хуго Балля «Криппеншпиль» в сценических воплощениях // Театрон. 2015. № 2. (16). С. 28–37.
7. Dachy M. Où reste donc la scène du théâtre experimental? // L'art en scène. Bois-le-Roi, 1992. P. 161–170.