ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский Государственный университет»

Филологический факультет

Кафедра истории зарубежных литератур

Барабенова Дарья Тариэловна

**МУЗЫКА И СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КУРТА ШВИТТЕРСА**

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

 Научный руководитель:

 к.ф.н., доцент

 Ю. В. Каминская

 Рецензент:

 к.ф.н., доцент

 Е. В. Бурмистрова

Санкт-Петербург

 2017

Оглавление

[Введение 4](#_Toc484438516)

[ГЛАВА I: СИНТЕЗ ИСКУССТВ 7](#_Toc484438517)

[1.1. Философские основы, зарождение и развитие комплекса представлений о синтезе искусств. 7](#_Toc484438518)

[1.1.1. Комплекс представлений о синтезе искусств в философии йенских романтиков. 10](#_Toc484438519)

[1.2. Гезамткунстверк и синтез искусств во второй половине XIX в. 12](#_Toc484438520)

[1.3. Роль музыки в рамках синтеза искусств 15](#_Toc484438521)

[1.3.1. Применение музыки в художественном произведении и особенности взаимодействия музыки с другими видами искусства. 23](#_Toc484438522)

[1.4. Синтез искусств в начале XX в. 28](#_Toc484438523)

[1.4.1. Комплекс представлений о синтезе искусств в начале XX в. 29](#_Toc484438524)

[Выводы 35](#_Toc484438525)

[ГЛАВА II: ТВОРЧЕСТВО КУРТА ШВИТТЕРСА 36](#_Toc484438526)

[2.1. Мерц-искусство и дадаизм 36](#_Toc484438527)

[2.1.1. Краткая история дадаистского движения. Основные центры дадаизма 36](#_Toc484438528)

[2.2.1. Мерц и экспрессионизм 55](#_Toc484438529)

[2.2.2. Мерц и конструктивизм 59](#_Toc484438530)

[Выводы 62](#_Toc484438531)

[ГЛАВА III: МУЗЫКА И СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КУРТА ШВИТТЕРСА 63](#_Toc484438532)

[3.1. Роль музыки в синтезе искусств в начале XX в. 63](#_Toc484438533)

[3.1.1. Применение музыки и особенности её взаимодействия с различными видами искусства в рамках художественного произведения 63](#_Toc484438534)

[3.2. Музыка в произведениях Курта Швиттерса 68](#_Toc484438535)

[3.2.1. Музыкальная природа «Сонаты в первобытных тонах» 68](#_Toc484438536)

[3.2.2. Концепция «Mezbühne» и её воплощение в гротескной опере «Столкновение» 77](#_Toc484438537)

[3.2.3. «Merzbau» и его ритмическая организация 86](#_Toc484438538)

[3.3. Музыка в творчестве Курта Швиттерса 90](#_Toc484438539)

[3.3.1. Роль музыки в творчестве Курта Швиттерса 90](#_Toc484438540)

[3.3.2. Применение музыки и особенности её взаимодействия с различными видами искусства в мерц-произведении 92](#_Toc484438541)

[Выводы 96](#_Toc484438542)

[Заключение 98](#_Toc484438543)

[Список использованной литературы 101](#_Toc484438544)

[Приложение 109](#_Toc484438545)

Введение

Представления о взаимосвязи всех искусств и возможности соединить их выразительные средства в одном художественном произведении явились следствием глобальных изменений мировосприятия, происходивших на фоне кризиса представлений о культуре и искусствах, разрыве с традицией. К началу XIX в. формируется представление об искусстве как о высшем выражении человеческого духа. В это же время оформился столь важный для культуры комплекс представлений о синтезе искусств, который не ослаблял влияния и в начале XX в., в то время, когда европейское общество переживало особенно сильные потрясения[[1]](#footnote-1). В эпоху расцвета авангарда[[2]](#footnote-2) этот комплекс представлений был чрезвычайно актуален. Идеи художественного синтеза породили представления о стирании границ не только между отдельными видами искусств, но и между искусством и жизнью, а также стремление упразднить иерархию выразительных средств и материалов, что особенно ярко проявилось в творчестве дадаистов. В контексте дадаизма традиционно рассматривается творчество Курта Швиттерса.

Курт Швиттерс (Kurt Schwitters, 1887-1948) – ганноверский художник, поэт, прозаик, скульптор, композитор, либреттист, архитектор, декламатор, который создал собственное направление в искусстве, назвав его частью слова из рекламного объявления: «мерц». Основным принципом мерц-искусства Курт Швиттерс видел принципиальную равноценность используемых материалов, соединяемых в мерц-гезамткунсверке (Merzgesamtkunstwerk). Отношения Курта Швиттерса с дадаистами противоречивы, но, несомненно, дада и мерц – явления, обнаруживающие общие черты и тесно связанные друг с другом.

**Актуальность** и **новизна** работы обусловлены повышением интереса к творчеству представителей отечественного и европейского авангарда, в частности, дадаистов: как в общем, так и на фоне недавнего столетнего юбилея движения дада, а также малой исследованностью творчества дадаистов в российском литературоведении. Самой масштабной научной работой в этой области является монография В. Д. Седельника «Дадаизм и дадаисты» (ИМЛИ РАН, 2010). Также представляет большой интерес исследование, посвящённое языковым опытам авангардистов «Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX в. Футуризм и дадаизм» (Астропринт, 2003), написанная специалистом по искусству авангарда К. В. Дудаковым-Кашуро. Именно две эти книги вошли в состав научной базы исследования, наряду с работами немецких специалистов Германа Корте «Die Dadaisten» (Rowolt, 2003), Фридхельма Лаха «Der Mezkünstler Kurt Schwitters» (DuMont Schauberg, 1971), Вернера Шмаленбаха «Kurt Schwitters» (DuMont Schauberg, 1967) и др.

При написании работы особый интерес представляла музыка, первый вид искусства, которым занимался Швиттерс. В его творчестве неоднократно встречаются детали, свидетельствующие о глубокой увлечённости этим искусством. Это позволило сделать предположение, что музыка играет особую роль в произведениях поэта и художника. Закономерно было исследовать в качестве **объекта** музыку и синтез искусств в творчестве Курта Швиттерса. **Предметом** исследования стали произведения Курта Швиттерса «Соната в первобытных тонах» (Die Ursonate), либретто гротескной оперы «Столкновение» (Der Zusammenstoß) и мерц-сооружение (Der Merzbau), наиболее ярко воплощающие идеи Швиттерса о синтезе искусств и взаимоотношениях художника, материала и произведения.

При написании работы была поставлена следующая **цель**: определить, как и в какой степени комплекс представлений о синтезе искусств повлиял на творчество Курта Швиттерса, и как это отразилось на роли музыки в его работах. Для достижения цели необходимо было решить следующие **задачи**:

- рассмотреть, каким образом возник и развивался комплекс представлений о синтезе искусств;

- проанализировать основные черты синтетических произведений искусства;

- определить, какую роль играла и какими функциями наделялась музыка таких произведениях;

- рассмотреть, как видоизменился комплекс представлений о синтезе искусств в период с начала XIX в. до 20-х гг. XX в.;

- определить, какие изменения произошли в синтетическом произведении искусства, а также в том, какую роль играла музыка в этих произведениях в начале XX в.;

- рассмотреть творчество Курта Швиттерса в контексте дадаистского движения, определить основные особенности, выделяющие мерц-искусство на этом фоне;

- определить, каким образом принципы синтеза искусств находят воплощение в произведениях Курта Швиттерса;

- определить значение и роль музыки в творчестве Курта Швиттерса.

Работа включает введение, три главы, заключение и приложение. Во введении формулируются цели и задачи исследования. В главах работы рассмотрено развитие комплекса представлений о синтезе искусств, приведены основные принципы мерц-искусства Курта Швиттерса и рассмотрены особенности, выделяющие его творчество на фоне художественного и культурного контекста эпохи, а также проанализированы три работы поэта и художника. В заключении обобщаются результаты исследования. Приложение содержит наглядный материал, иллюстрирующий положения, приведённые в исследовании.

****ГЛАВА I: СИНТЕЗ ИСКУССТВ****

****1.1. Философские основы, зарождение и развитие комплекса представлений о синтезе искусств.****

Обратившись к искусствоведческим словарям в попытке найти определение синтеза искусств, можно обнаружить скорее определение слова «синтез», нежели искомое понятие. Суть определений «синтеза», в полной мере выражена в «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» В.Г. Власова. Там синтез определён как «соединение разнородных свойств, качеств, сторон и отношений различных предметов, в результате которого возникает новое качество – целостность, свойства которого не сводимы к сумме составляющих элементов»[[3]](#footnote-3). Интерес в этом определении представляет невозможность приравнять сумму участвующих в синтезе частей к целому, образующемуся в конечном итоге. Именно эта невозможность указывает на особые отношения между составляющими синтеза, в основе которых лежит не просто сложение. Если говорить о синтезе искусств, то эти отношения, по всей видимости, должны базироваться на смежности, взаимопроникновении и взаимном дополнении всех видов искусства, вступающих в синтез. Это предположение подтверждается определением, приведенным в культурологическом словаре[[4]](#footnote-4). Согласно этому определению, синтез искусств обладает такими свойствами, как «образное и композиционное единство, общее участие в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма». Результатом сочетания этих свойств является «многоплановость и многогранность развития художественной идеи».

Синтез искусств многие исследователи связывают с архитектурой и монументальным искусством.[[5]](#footnote-5) Предрасположенность к синтезу именно пространственных искусств связана с ритуальной функцией, которую выполняли различные здания в течение многих столетий. Специалист в области архитектурной композиции Г.П. Степанов считает, что древние сооружения и произведения монументального искусства отражают целостную картину мира, свойственную представлениям древних людей. Именно с этим мировосприятием связывают такое свойство, как синкретизм. Оно предполагает органичное соединение всех сфер жизни человека: как трудовой деятельности, так и первоначальных форм художественного творчества. Также отмечается, что в древнем искусстве не было дифференциации родовой или жанровой структуры. С уменьшением значения сакральной составляющей искусства первобытный синкретизм начал терять актуальность, а единое некогда искусство распалось на виды, в рамках которых со временем появилось чёткое жанровое разделение.

Проблема синтеза в искусстве возникала в разное время, видоизменяясь и отсвечивая новыми гранями. Искусствовед и философ А.Я. Зись отмечает, что синтез и обособление искусств постоянно сопровождают историю художественной культуры. В каждую эпоху они «дают о себе знать в разной мере, проявляются не в одинаковых формах, имеют иной характер»[[6]](#footnote-6). В ходе истории в отношении проблемы синтеза или разделения видов искусств выработалось две тенденции. Первая – «сохранение синтетических начал», а вторая – «видовое расчленение»[[7]](#footnote-7). Исходя из них, художники и теоретики искусства обосновывали разделение различных видов искусства или, напротив, стремились к их синтезу. Обе тенденции в разной степени характерны для тех или иных периодов в истории искусства.

 Возникновение теории, рассматривающей искусство как нечто дифференцированное, относится к эпохе Возрождения. Именно в это время запускается «процесс автономизации»[[8]](#footnote-8) видов искусства. Этот процесс, предполагавший соизмерение возможностей искусства с миром и сознанием человека, обусловил индивидуализацию разных видов искусства и обогащение арсенала их выразительных средств. В XVIII в. философы задаются вопросом о художественных границах искусств, что зафиксировано в работах по эстетике. Самым известным трактатом в этой области является «Лаокоон или о границах живописи и поэзии» (Laokoonoder über die Grenzen der Malerei und Poesie), написанный в 1766 г. немецким просветителем Готхольдом Эфраимом Лессингом (1729-1781).

Современная теория синтеза искусств начала складываться на рубеже XVIII – XIX вв. «как прекрасная мечта об утраченной жизнестроительной силе искусства»[[9]](#footnote-9). Дело в том, что обилие социальных потрясений, среди которых, в первую очередь, – Великая французская революция, существенно повлияли на мировоззрение. Человек в изменившемся мире ощущал потребность в «синтезировании различных сфер деятельности»[[10]](#footnote-10), пытался вновь примирить себя с миром посредством искусства. Так в XIX в. синтез приобрёл большое значение в философии и начал мыслиться как средство для преобразования не только искусства, но и бытия.

Комплекс представлений о синтезе искусств в разной степени влиял на философию и искусство на протяжении всего XIX в. Красной нитью он проходит через философию немецких романтиков, предопределяет направление творческих поисков композитора Рихарда Вагнера (1813-1883), отражается в представлении о взаимодействии музыкального искусства и пластических искусств в театральной концепции Фридриха Ницше (1844-1900). Далее под воздействием идей Вагнера и Ницше комплекс представлений о синтезе искусств преломляется в творчестве французских символистов, а позднее – в постановках театральных режиссёров, творивших на рубеже XIX-XX вв. В начале XX в. он развивается до представления о необходимости слияния искусств в мистериальном действе и до распространённого среди авангардистов представления о стирании границы не только между искусствами, но и между жизнью и искусством. В этой главе будет предпринята попытка систематизировать и осмыслить обширный историко-культурный материал, в хронологическом порядке.

* + 1. Комплекс представлений о синтезе искусств в философии йенских романтиков.

В конце XVIII в. немецком университетском городе Йена сформировался круг молодых мыслителей и литераторов, давших жизнь новому художественному направлению – романтизму. Первыми представителями этой группы были философы Фридрих Шеллинг (1775-1854), Август Шлегель (1767-1845), Фридрих Шлегель (1772-1829), Фридрих Шлейермахер (1768-1834), а также поэты Людвиг Тик (1773-1853) и Новалис (1772-1801). Философом, имевшим особое влияние в тот период, был Фридрих Шеллинг. Для эстетики Шеллинга характерно стремление к пониманию внутренней природы художественного творчества. Согласно его рассуждениям, искусство не сводится ни к подражанию природе ни к копированию античных образцов. Оно мыслится как ключ к постижению «подлинно сущего», является воспроизведением абсолютного, что, в свою очередь, необычайно повышает статус художника. Все виды, роды и жанры искусства составляют единое целое, и каждый своими средствами и с разных сторон служит одной задаче – воспроизведению абсолютного[[11]](#footnote-11).

Для романтической философии характерна не только вера в объединяющую силу искусства, с помощью которой можно синтезировать разные области знания, но и вера в возможность и необходимость размывания границы между искусством и жизнью, вера в преображающую силу искусства. Такой взгляд на искусство в полной мере отражён в высказывании Фридриха Шлегеля о назначении романтической поэзии. Её назначение «состоит не только в том, чтобы заново объединить все обособленные виды поэзии и привести в соприкосновение поэзию с философией и риторикой». По мысли Шлегеля, романтическая поэзия «стремится и должна то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы. Она (романтическая поэзия) должна придать поэзии жизненность и дух общительности, а жизни и обществу придать поэтический характер»[[12]](#footnote-12).

Представители романтизма также верили в силу творческого субъекта, который обладает преобразующей и объединяющей силой и способен познать мир в его целостности. Так, Новалис во «Фрагментах» пишет об особом субъекте – романтике, который, подобно живописцу, музыканту или физику, исследует жизнь в целом. «Романтик изучает жизнь также, как живописец, музыкант и физик изучают цвет, звук и силу. Тщательное изучение жизни образует романтика, подобно тому, как тщательное изучение цвета, формы, звука и силы образует живописца, музыканта и механика»[[13]](#footnote-13). Таким образом, романтик, с одной стороны, – субъект, наблюдающий, изучающий, обладающий знанием, с другой стороны – объект, который формируется и видоизменяется под влиянием мира. Романтик, он же – художник в широком смысле, приобретает особый статус в философии и искусстве. Это связано с представлениями о высшем назначении гения, который обладает способностью как никто понимать природу и, по мысли Новалиса, «может и должен стать всем»[[14]](#footnote-14).

Идеи романтиков предопределяют развитие философской мысли в XIX в. Одним из философов, чьё становление пришлось на расцвет эпохи романтизма, был Артур Шопенгауэр (1788-1860). В романтических воззрениях на искусство и во взглядах Шопенгауэра на эстетику, несмотря на существенные отличия, находят некоторые точки соприкосновения: искусство играет очень важную роль как в разнородной эстетике романтиков, так и в эстетике Шопенгауэра, творческое познание ставится философами выше научного, а творчество рассматривается как процесс освобождения[[15]](#footnote-15).

Искусство для Шопенгауэра является способом познания: «Постигнутая идея – вот истинный и единственный источник всякого настоящего произведения искусства»[[16]](#footnote-16). Хотя философ в своём главном труде «Мир как воля и представление» (1818) не говорит о синтезе искусств, он всё же делает ряд замечаний, подчёркивающих важность взаимодействия произведений искусства, например, с окружающей средой. Так, он отмечает особую важность сочетания естественного света с произведениями архитектуры[[17]](#footnote-17). Также Шопенгауэр подчёркивает, что все искусства имеют одну цель – изображение (объективацию) идей. Из этого Шопенгауэр приходит к мысли о том, что есть основание для сравнения между собой искусств, отличающихся на первый взгляд.

1.2. Гезамткунстверк и синтез искусств во второй половине XIX в.

Понятие гезамткунмтверк (нем. Gesamtkunstwerk) связано с комплексом представлений о синтезе искусств. Данное понятие обозначает произведение искусства, созданное с помощью синтеза, сочетающее в себе художественные элементы различных искусств. В русском языке нет эквивалента немецкому слову «Gesamtkunstwerk», оно обозначается по-разному: с помощью описательного перевода (например, «синтетическое произведение искусства», «совокупное произведение искусства», «общее произведение искусства», «произведение, созданное путём синтеза искусств») или с помощью транслитерации: «гезамткунстверк». В этой работе будет использован последний вариант.

«Гезамткунстверк» традиционно связывают с именем немецкого композитора Рихарда Вагнера. Именно он в своих теоретических работах середины XIX в. призывал к созданию универсального произведения, которым должна была стать музыкальная драма. Основными теоретическими работами Вагнера, посвящёнными теме синтеза и «идеального» произведения искусства, являются «Произведение искусства будущего» («Das Kunstwerk der Zukunft», 1849 - 1852 гг.) и «Опера и драма» («Oper und Drama», 1852 г.). В них Вагнер провозглашал необходимость применения новых принципов в художественном творчестве.

По глубокому убеждению композитора, истинное искусство некогда представляло собой гармоничный синтез, а образцом подлинного искусства была древнегреческая трагедия. Кризис общества Древней Греции привёл к упадку трагедии, за которым последовал распад драмы на отельные виды искусства. Как было отмечено А.И. Жеребиным, такая философия Вагнера связана со свойственной модернизму моделью мирового процесса, который развивается от изначального единства Бога и мира в Золотом веке, приходя к их единству в Царстве Божьем[[18]](#footnote-18). Вагнер считал, что только тот вид искусства, который стремится к гезамткунстверку, может достичь «полноты своего существа»[[19]](#footnote-19). Вновь объединённые виды искусства, которые по отдельности ограничены и не обладают достаточной мощью воздействия, смогли бы выйти на уровень неограниченного искусства[[20]](#footnote-20). Здесь необходимо упомянуть, что для Вагнера синтетическое искусство было «эстетическим священнодействием»[[21]](#footnote-21), с помощью которого возможно преобразовать человека и мир, средством «глобального синтеза всех явлений жизни»[[22]](#footnote-22).

Так как Рихард Вагнер видел возможность будущего воплощения своих идей в жанре музыкальной драмы, он обращал особое внимание на оперу. Несмотря на то, что театр к середине XIX в. приобрёл статус пантеона всех искусств, а опера считалась одним из важнейших жанров, Рихард Вагнер резко критиковал её. Композитор видел в ней мёртвый жанр, который изначально в своём развитии пошёл по ложному пути: «ошибка в жанре оперы состояла в том, что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) – средством»[[23]](#footnote-23). При этом Вагнер не умалял значение музыки, а лишь обращал внимание на то, что музыкальная составляющая должна соответствовать ходу драматического действия. С этим убеждением связано недовольство композитора подчинённым положением либреттиста по отношению к автору музыки. Также Вагнер находил противоестественными отношения музыки, поэзии и танца в оперных произведениях современников. Он описывал эти отношения как конкуренцию, которая делает из оперы «соглашение между эгоизмами трёх искусств»[[24]](#footnote-24).

Таким образом, задачей искусства Вагнер видел возврат к синтезу в рамках произведения искусства будущего – гезамткунстверка. Такое произведение должно было объединять музыку, поэзию и танец, хотя большое значение для Вагнера имели также сценическое оформление действия и архитектурные особенности театра, которые должны были служить для лучшего восприятия художественного произведения. Последнее было учтено при строительстве оперного театра в Байройте (Фестивальный театр, Festspielhaus). Этот театр был задуман Вагнером как место, предназначенное для исполнения его музыкальных драм, являвшихся воплощением идей композитора о гезамткунстверке. Первым произведением, поставленным на сцене Фестивального театра в 1976 г., была тетралогия «Кольцо нибелунга».

1.3. Роль музыки в рамках синтеза искусств

Прежде чем рассматривать, какую роль играла мука в произведении, созданном с помощью синтеза искусств, необходимо определить, каким было отношение к музыке в начале и на протяжении XIX в. Если в XVIII в. музыкальные произведения имели практическое значение: сопровождали церковные ритуалы и события светской жизни, то к началу XIX в. музыка приобрела особенную и самостоятельную художественную ценность и стала самостоятельным искусством[[25]](#footnote-25).

Особое положение занимала музыка в эстетике немецкого романтизма. Её привлекательность заключалась для романтиков в том, что, не обладая наглядностью, музыка отсылает к чему-то, что не имеет конкретного содержания. Этим «чем-то», могут быть либо эмоциональные состояния, либо «чистые идеи», согласно Платону, помещённые в высший мир[[26]](#footnote-26). В первом случае музыка воспринимается как «универсальный язык эмоций»[[27]](#footnote-27), который способен выразить то, что неподвластно слову и который порой может быть более ясным, чем язык вербальный[[28]](#footnote-28). Во втором – музыка является средством связи человека с миром идей. Такие особенности музыки не могли не привлечь внимание романтиков, которые занимались поисками оснований для сближения разных искусств.

С идеей уподобления искусств друг другу связано проникновение музыкальных категорий в область словесного искусства в эту эпоху. Романтики обдумывали идею «словесного музицирования», подбирали среди музыкальных терминов аналогии к явлениям науки и искусства. Так, Новалис осмысляет в музыкальных категориях не только искусства, но также медицину и философию: «Каждая болезнь музыкальная проблема; излечение – музыкальное разрешение. Чем короче и полнее разрешение, тем значительнее музыкальный талант врача»[[29]](#footnote-29). Кроме того, поэт оценивает философские и литературные произведения с точки зрения их музыкальности: «Шиллер много музицирует философски, тоже Гердер и Шлегель. Иногда и Гёте в «Вильгельме Мейстере». Жан Поль поэтически преображает музыкальные фантазии. Песни Тика тоже вполне музыкальны»[[30]](#footnote-30).

Романтики сближают с музыкой не только отдельные области знания, но также на основе формальных признаков переосмысляют устройство художественных произведений, находя параллели, например, между романом и симфонией. Так, Э.Т.А. Гофман (1776-1822), в музыкальных терминах описывает устройство своего произведения «Эликсиры сатаны» как чередование разнохарактерных музыкальных эпизодов[[31]](#footnote-31). Также некоторыми романтиками осмысляются как полифонические произведения жанры романа и драмы[[32]](#footnote-32). Интерес романтиков к музыке с её «описанием неописуемого» и «называнием неназываемого» находит отражение в столь частых для романтической поэтики свойствах, как недосказанность и отрывочность[[33]](#footnote-33).

Следует отметить, что, несмотря на наличие логических и архитектонических параллелей между музыкальной и литературной формами, романтики,говоря о музыке, часто ориентировались на личное восприятие. Такая склонность к построению аналогии между литературными и музыкальными произведениями получила название «феномена личных музыкальных моделей»[[34]](#footnote-34). Он проявлялся, прежде всего, в высказываниях о музыке, которые никак не были связаны с музыкальной наукой, отличались субъективностью и импровизационностью[[35]](#footnote-35). Так романтики как бы заново и каждый по-своему создавали собственный образ музыки и воспроизводили музыкальную структуру[[36]](#footnote-36).

Особый статус имела музыка и в свете возможного синтеза искусств. Романтики по-разному определяли её место и роль среди искусств, вовлечённых в синтез, однако они неизменно удостаивалась особого внимания. Один из диалектиков немецкого идеализма, современник Шеллинга и Гегеля, Карл Вильгельм Фердинанд Зольдер (1780-1819), считал, что музыка способна объединить все виды искусства и «как бы растворить их в одной общей стихии». По мысли философа, это свойство музыки связано с её способностью сливать воедино восприятие с внутренним состоянием.[[37]](#footnote-37) По мнению писателя Вильгельма Генриха Вакенродера (1773-1798), музыка являлась «изумительным явлением духа»[[38]](#footnote-38), так как не только могла «описывать человеческие чувства сверхчеловеческим языком»[[39]](#footnote-39), но и сочетала в себе «и глубину содержания, и чувственную силу, и смутную, фантастическую значимость»[[40]](#footnote-40).

Выдающийся немецкий критик, драматург, поэт, новеллист Людвиг Тик (1773-1853) видел в искусстве и, прежде всего, в музыке «дыхание высшего начала», которое человек может лишь «чувствовать и предугадывать»[[41]](#footnote-41). Самым привлекательным свойством искусства звуков он находил «как бы объективное звучание музыки как таковой, своеобразный вариант космической музыки миров, претворённой в реальные звуки талантом великого композитора»[[42]](#footnote-42). Тик подчёркивал обособленность музыки от природы, её автономность. Так, живопись и скульптура, по мнению поэта, заимствуют формы из природы, тогда как музыка, пользующаяся звуками, с их помощью не подражает природе, не приукрашивает, а создаёт новый и особенный мир. Также свойственна Тику и вера в преображающую силу этого искусства: «Пока не появилась музыка, природа оставалась грубой, неприветливой, даже в самой прекрасной местности, даже в самом благословенном климате. […] Без музыки земля – пустой, недостроенный дом, в котором никто не живёт»[[43]](#footnote-43).

Немецкий поэт и теоретик раннего романтизма Новалис (Фридрих фон Гарденберг) (1772-1801) считал, что восприятие разных искусств недопустимо отдельно друг от друга: «Создания пластических искусств никогда не следовало бы рассматривать без музыкального сопровождения, музыкальные произведения – слушать иначе, нежели в прекрасно убранных залах. Поэтическими произведениями нельзя наслаждаться помимо пластики и музыки»[[44]](#footnote-44). Считал, что пластика, музыка и поэзия – «неразъединимые стихии». Однако их соотношение должно зависеть от характера произведения[[45]](#footnote-45).

Рассмотрев такие разные, но значимые мнения по вопросу музыки и синтеза искусств, можно сказать, что представители немецкого романтизма наделяли музыку рядом свойств. В первую очередь, к этим свойствам можно отнести уже упомянутую связь музыки с некими высшими сферами. С этим качеством связана ёмкость музыкального языка, способного выразить мельчайшие оттенки чувств, которые неподвластны словесному или пластическому искусствам. Музыка – автономное искусство и создаёт в художественном произведении собственный мир, отличный от природного. Во взглядах представителей романтизма не наблюдается единства и какой-либо системы, которая могла бы лечь в основу взаимодействия музыки и других видов искусства. Однако само представление об особой роли музыки среди искусств оказало влияние на последующие поколения мыслителей.

Романтическая философия в позднем варианте развивается в трудах Шопенгауэра (1788-1860). В эстетике этого философа искусства расположены в соответствии с определённой иерархией, в которой музыка занимает особое место. Она, по Шопенгауэру, ̶ «непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей»[[46]](#footnote-46).

Во взгляде Шопенгауэра на музыкальную гармонию прослеживается параллель с устройством мира как проявления воли: «В самых низких тонах гармонии, в ее басовом голосе, я узнаю низшие ступени объективации воли, неорганическую природу, планетную массу […] далее, в совокупности сопровождающих голосов, образующих гармонию, между басом и ведущим, исполняющим мелодию голосом, я узнаю всю лестницу идей, в которых объективируется воля […] наконец, в мелодии, в главном высоком голосе, который поет, ведет все целое […] я узнаю высшую ступень объективации воли, осмысленную жизнь и стремление человека»[[47]](#footnote-47). Таким образом, музыка для Шопенгауэра являет собой модель мира.

Взгляд романтиков и Шопенгауэра на музыку повлиял на творчество композитора Рихарда Вагнера (1813-1883) который был уверен в возможное изменение общества с помощью искусства. Вагнер стремился соединить драму и музыку в «произведении искусства будущего», которым, по его мысли, должна была стать музыкальная драма. От оперы она должна была отличаться тем, что разные искусства взаимодействовали бы закономерно развитию драматического действия. О философии немецкого композитора было написано ранее, см. раздел «Гезамткунстверк и синтез искусств во второй половине XIX в.», стр. 9.

С тем, какую роль отводил музыке Рихард Вагнер, был не согласен Фридрих Ницше (1844-1900). Для этого философа, в значительной мере повлиявшего на искусство как XIX, так и XX в., синтез искусств также имел большое значение. В своём эстетическом трактате «Рождение трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1872 г.) Фридрих Ницше переосмысляет античное искусство и роль, которую играла в нём трагедия. В основе искусства, по Ницше, лежит борьба двух противоположных начал, диониссийского (стихийного, неконтролируемого, хаотичного) и аполлонического (стройного, гармоничного). Аполлоническому началу Ницше относил «пластические», т.е. подражающие реальности, искусства. К ним относятся, например, живопись, графика скульптура и архитектура. К диониссийскому началу относились искусства непластические, прежде всего, музыка.

Именно синтез искусств, имеющих разную природу, и находившихся в противоборстве, позволял создать трагедию, «завершавшуюся разрешением борьбы Аполлона и Диониса»[[48]](#footnote-48). Как и Вагнер, Ницше считал необходимым реформирование театра и был убеждён, что искусство имеет силу для того, чтобы изменить человека, общество, действительность[[49]](#footnote-49), однако философ не мог простить композитору подчинение музыки драме. С точки зрения Ницше, для Вагнера первично сценическое действие и визуальные эффекты, тогда как музыка отодвигается на второй план.

Несмотря на критику, влияние концепции Вагнера на современников и потомков было огромным. Это влияние прослеживается в творчестве французских символистов. Французский поэт и предтеча символизма Шарль Бодлер (1821-1867) в 1861 г. посвятил Вагнеру статью «Рихард Вагнер и “Тангейзер“ в Париже». Из этой статьи о немецком композиторе стало известно теоретику французского символизма Стефану Малларме (1842-1898), который также посвятил ему статью «Рихард Вагнер – мечта французского поэта» («Richard Wagner, Rêverie d'un poète français», 1885). В 1885 году Эдуар Дюжарден (1861-1949) основал в Париже журнал «La Revue wagnerienne». Издание было посвящено творчеству немецкого композитора и сплотило вокруг себя многих символистов.

Также, как и Вагнер, а до него – романтики, символисты верили в возможность преобразования человека и мира посредством искусства. Особенно привлекала их идея театра, превращающегося в храм. Что же касается синтеза искусств, многие символисты были не согласны с тем, каким образом Вагнер подчинил одно искусство другому. Шарль Морис, например, установил другую иерархию искусств, в которой поэзия стояла выше музыки. Малларме же считал, что искусства должны оказывать друг другу «взаимную поддержку», а скреплять их должна поэзия[[50]](#footnote-50).

Можно с уверенностью утверждать, что идеи Шопенгаэура, Ницше и Вагнера повлияли на развитие синтетической концепции в театральной эстетике на рубеже XIX – XX вв. Идея гезамткунстверка Рихарда Вагнера имела огромный резонанс и дала импульс к началу важного этапа в развитии сценического искусства. Идея синтетического спектакля привлекла представителей таких разных эстетических направлений, как натурализм и символизм. Разные режиссёры находили подходы к осуществлению синтеза, причём наиболее важным фактором сценического воплощения нередко считали музыку[[51]](#footnote-51). Влияние в этом случае имела театральная концепция Ницше, популярная в т.ч. среди русских символистов Блока, Иванова, Белого, и предопределившая основополагающее место музыки в их эстетической системе. Театральные деятели, творившие на рубеже веков, вдохновлялись идеями синтеза искусств.

Идеи Вагнера находят отражение и в творчестве швейцарского театрального художника, архитектора и теоретика театра Адольфа Аппиа (1862-1928). Он предложил новые способы реализации сочинений композитора. Это должны были быть принципиально новые сценография и режиссура, представляющие собой «синтез искусств в соответствии с музыкальной формой, найденной самим Вагнером»[[52]](#footnote-52). При этом музыка воспринималась как особый язык, способный выразить то, что находится в «сокровенном мире нашей внутренней жизни»[[53]](#footnote-53). Таким образом музыка для Аппиа являлась основой синтеза. Позднее Аппиа положил в основу соединения различных искусств музыкальный ритм[[54]](#footnote-54).

Уильям Йейтс (1865-1939), ирландский поэт, драматург и театральный деятель считал, что слияние музыкальных и сценических средств является идеальной драматической формой. Он попытался на практике осуществить эту идею с помощью вокально-поэтических средств: актёры не говорили, а полу-пели в поэтическом спектакле «Графиня Кэтлин» («The Countess Kathleen», 1892). Под влиянием идей Вагнера немецкий режиссёр и теоретик театра Георг Фукс (1868-1949) предложил новое устройство сцены («рельефная сцена», которая напоминала древнегреческую). Она должна была быть обозрима со всех сторон и подчёркивала бы актёрскую пластику, идущую от музыкального ритма. Действие должно было быть подчинено с одной стороны музыкальному ритму, а с другой, - «колористическому ритму»[[55]](#footnote-55). Как средство соединения двух «ритмов» мыслился танец. По Фуксу, театр не мог бы достичь совершенства при равноправии всех искусств, так как сам он является самостоятельным искусством. Драма, по выражению режиссёра, «может представлять собой только ритмическое движение человеческого тела, обходясь без сцены, костюмов, слов и звуков»[[56]](#footnote-56). Английский театральный и оперный режиссёр Эдвард Гордон Крэг (1872-1966) считал музыку определяющей для организации сценического пространства, мизансцены, пластического решения, костюмов и декораций. Он искал пластический эквивалент для музыкальных тем композитора. Видел в синтезе средство для создания нового пространственного решения[[57]](#footnote-57).

Резюмируя многочисленные представления о роли музыки как вида искусства, можно сказать, что она играла значимую роль для многих деятелей искусства XIX в. Также музыка часто являлась одним из ключевых факторов для организации художественного произведения.

1.3.1. Применение музыки в художественном произведении и особенности взаимодействия музыки с другими видами искусства.

Естественно, что стремление соединить разные виды искусства в художественном произведении вылилось в попытки найти особые средства, которые помогли бы добиться поставленной цели. Поэтому, рассмотрев взгляды разных деятелей культуры XIX в. на такое явление, как комплекс представлений о синтезе искусств, стоит проанализировать, каким образом он отразился на произведениях, созданных в этот период. Особый интерес представляет при этом использование определённых приёмов и выразительных средств, ставших востребованными под влиянием этого комплекса представлений.

Стоит отметить некоторые закономерности в области музыки. Уже в начале XIX в. появляется тенденция к сопровождению музыкальных произведений так называемой программой. Программа – любое словесное пояснение к музыкальному произведению, которое может представлено как заголовком, так и кратким или развёрнутым эпиграфом. Программа позволяет сделать содержание музыкального произведения более наглядным и менее абстрактным для слушателя. Считается, что расцвет популярности программной музыки пришёлся именно на эпоху романтизма, хотя программная музыка была также распространена в более ранние периоды истории музыки. Именно в это время развиваются и набирают популярность такие жанры, как симфоническая поэма, например, «Прометей» и «Мазепа» Ференца Листа (1811-1886), миниатюры и циклы миниатюр: «Бабочки», «Карнавал» Роберта Шумана (1810-1856). Кроме того, становятся чрезвычайно популярны произведения, созданные на основе литературных произведений. Композиторы пишут циклы песен на стихи поэтов-романтиков. Примером могут служить знаменитые вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» Франца Шуберта (1797-1827) на стихи Вильгельма Мюллера (1794-1827) и «Любовь поэта» Роберта Шумана на стихи Генриха Гейне (1797-1856).

Рихард Вагнер наделил музыку особыми функциями. В ней он видел незаменимое средство для высказывания того, что нельзя напрямую выразить на сцене средствами драмы. Вагнер придумал для обозначения этого средства специальное понятие «бесконечная мелодия». «Поистине значительность поэта лучше всего узнаётся по тому, о чём он умалчивает, чтобы даже молча сказать нам то, чего нельзя высказать словами; но не высказанное поэтом громко звучит у композитора, а безошибочно верная форма его громко звучащего молчания – бесконечная мелодия», – писал Вагнер в своей статье «Музыка будущего»[[58]](#footnote-58). В новой драме Вагнера оркестр должен был выполнять ту же функцию, что и хор в античной трагедии. Музыка не просто сопровождала драматическое действие. Она была вовлечена в него, являлась комментатором, сопереживала героям, связывала воедино мотивы действий, связывая личность с миром[[59]](#footnote-59). Идеальная мелодия, по Вагнеру, обладает бесчисленными нюансами («бесконечное богатство нюансов»), которые может заметить и различить даже профан. Такая мелодия воздействует на чувства[[60]](#footnote-60).

Явление, которое также рассматривается в контексте сближения различных видов искусств в XIX в., - синестезия. Оно не теряет актуальности и в начале XX в. Термин «синестезия» изначально применялся в психологии, откуда был заимствован искусствоведением, культурологией и литературоведением. В психологии словом синестезия (от греч. synaisthesis — совместное чувство, одновременное ощущение) обозначается явление, «состоящее в том, что какой-либо раздражитель, действуя на соответствующий орган чувств, помимо воли субъекта вызывает не только ощущение, специфичное для данного органа чувств, но одновременно еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа чувств»[[61]](#footnote-61). Кандидат философских наук М.Б. Галеев в своей работе «Содружество чувств и синтез искусств» приводит следующее определение синестезии, которое свойственно для эстетики: синестезия – это взаимовлияние искусств, отличающихся способом восприятия[[62]](#footnote-62). Хотя проблема синестезии была поднята в последней четверти XIX века, исследователи данного явления вскоре обнаружили, что подобное «смешение чувств» встречалось и в поэтическом языке романтиков[[63]](#footnote-63). В их представлении, «гармонизация чувств сводилась к поискам конкретных, нарочито детализованных соответствий»[[64]](#footnote-64).

Основным средством выразительности, применяемым в литературе и указывающим на синестезию, можно назвать синестетические обороты, которые появляются в поэтическом языке романтиков. Многочисленные примеры тропов синестетического характера и подробные комментарии к ним приводят в своей статье «О синестезии романтизма: поэзия и музыка» исследователи И.Л. Ванечкина, Б.М. Галеев[[65]](#footnote-65). Позднее особую склонность к синестезии проявляли в своём литературном творчестве символисты: Шарль Бодлер (1821-1867), Артюр Рембо (1854-1891), а также Поль Верлен (1844-1896) и Стефан Малларме (1842-1898); в России – К. Д. Бальмонт (1867-1942), В. Я. Брюсов (1873-1924), А. А. Блок (1880-1921), А. Белый (1880-1934).

Именно поэзия символизма с её синестетическими экспериментами пробудила интерес к различным межчувственным аналогиям и, в первую очередь, к одному из наиболее распространенных проявлений синестезии в музыке, «цветному слуху» или синопсии. Особенность «цветного слуха» заключается в том, что вместе с привычным слуховым ощущением звук вызывает и устойчивую цветовую ассоциацию. Эта особенность восприятия была у некоторых композиторов. В XX в. она повлияла на творчество А. Н. Скрябина (1872-1915), стремившегося к созданию цветомузыки, а позднее – мистерии, в исполнении которой должны были быть задействованы не только звуковые и визуальные образы, но и запахи.

Важным принципом, который имел особое значение для символистов, стала суггестия, т.е. внушение определённых образов, чувств, на которое способно произведение искусства. Суггестия также связана с синестетичностью поэтических образов. Профессор В.В. Бычков считает, что суггестия принадлежала к главным категориям эстетики символизма[[66]](#footnote-66), и так описывает принцип её действия: «Символический образ как бы исподволь внушается субъекту восприятия системой художественных средств, неясных намёков, туманных ассоциаций, полисемией смысловых ходов»[[67]](#footnote-67). Именно суггестия, по мнению исследователя, является причиной столь ярко выраженной синестетичности символических образов и метафор, «когда аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха становятся предметами особого внимания поэзии»[[68]](#footnote-68). Представитель французского символизма Шарль Морис (?) писал в статье «Литература нынешнего дня» в 1889 г. о том, насколько важен эффект суггестии для поэзии. По его словам, «суггестия способна на то, на что не способна выразительность. Суггестия – это язык соответствий, сродства души и природы. Она не стремится передать образ предмета, она проникает внутрь его естества, становится его голосом. Суггестия не может быть бесстрастной, она всегда нова, поскольку в ней заключается сокровенное, неизъяснимое, невыразимая суть вещей, к которым она прикасается. Давно затвержённые слова благодаря ей как будто звучат впервые (…)»[[69]](#footnote-69). Это развёрнутое высказывание позволяет понять, что в суггестии символисты видели уникальное и универсальное средство для того, чтобы передать суть состояния, чувства, избегая его называния. Если для романтиков музыка была способна отражать то, что не подлежит словесному формулированию, то символисты с помощью суггестии, опирающейся на синестезию, нашли способ запечатлеть несказанное в слове.

1.4. Синтез искусств в начале XX в.

Общекультурная ситуация в начале XX в. располагала к проработке, дальнейшему осмыслению и развитию комплекса идей о синтезе искусств. Предчувствие мощных потрясений и новых возможностей на рубеже XIX – XX вв., Первая мировая война и духовный кризис, последовавший за ней, вылились в прогностические концепции художественного синтеза, предопределили появление новых движений, поиск выхода к тотальному единству искусств. Ощущение несоответствия старых форм искусства новым реалиям жизни породило стремление создать новый язык искусства со своими символами и обозначениями. Неслучайно литераторы и художники переосмысляли простейшие элементы языка и графических форм[[70]](#footnote-70), искали возможности выйти за рамки привычного восприятия: за пределы предмета, звука, слова. Результатом таких исканий можно назвать «создание новых, отвлечённых от реально существующих и исчерпанных искусством прошлого, семиотических систем и форм»[[71]](#footnote-71). В театральном искусстве начала XX в. всё больше набирает популярность идея о замене традиционного спектакля соборным действом. Мысль о возвращении к мистерии, для которой находили самые разные основания, связана со стремлением преобразить общество, а идея о синтезе искусств оборачивается идеей ещё одного синтеза - искусства и жизни[[72]](#footnote-72). В 1900-1910-е гг. не угасает интерес к теории синтеза искусств Рихарда Вагнера. Среди элементов символистского мировосприятия, которые присутствовали и в концепции искусства этого немецкого композитора, А.И. Жеребин выделяет жажду духовного обновления, представление о гибели и возрождении личности, веру в способность художника через своё призвание спасти материальный мир от разрушения, «включив его осколки в мифологический Gesamtkunstwerk абсолютной реальности»[[73]](#footnote-73). Можно сказать, что во многом эти идеи были определяющими не только для символистов, но и для искусства начала XX в. в целом.

1.4.1. Комплекс представлений о синтезе искусств в начале XX в.

В контексте синтеза искусств в начале XX в. следует упомянуть художника и теоретика искусства В.В. Кандинского (1866-1944). Его идеи, сформулированные в статьях об искусстве, в значительной степени повлияли на многих представителей авангарда. Такие произведения художника, как сценическая композиция «Жёлтый звук» («Der gelbe Klang»), датированная 1912 годом, а также графически оформленные стихотворения в прозе «Звуки» 1912 г. свидетельствуют о том, что он искал возможности воплощения художественного синтеза. В более поздней теоретической работе «О сценической композиции», написанной в 1918 г., Кандинский обосновывает возможность и необходимость создания синтетического произведения искусства. В своей статье Кандинский приводит разные искусства к общему знаменателю, не нивелируя при этом их особенностей. Ему свойственна вера в преображающую силу искусства, которая прослеживается и в философии романтиков, и в идеях о реформировании общества с помощью гезамткунстверка немецкого композитора Рихарда Вагнера, и в опытах французских символистов с их суггестивными образами.

Кандинский, как и другие представители авангарда «вглядывался» в язык различных искусств. С точки зрения художника, для того, чтобы предмет обнаружил новые скрытые качества, следует посмотреть на него «непривычными глазами». Так, буква приобретает отличное от традиционного значение, «становится существом и обнаруживает свою внутреннюю сущность»[[74]](#footnote-74), являясь «как бы маленькой композицией, состоящей из отдельных частей»[[75]](#footnote-75). При этом она обладает общим «звучанием», и, состоя из отдельных «движущихся чёрточек», включает в себя ещё и их отдельные звучания. Так простейший элемент письменности обнаруживает многосоставность. В.В. Кандинский пытался также разработать «цветовой язык». В качестве элементарного знака Кандинский избрал цвет, а не графическое изображение, что свидетельствует о его связи с традицией символистов, которые считали, что в системе изобразительных искусств цвет играет особую роль.[[76]](#footnote-76)

Чрезвычайно актуально для Кандинского такое понятие, как синестезия. Ранее в работе приводилось определение этого термина и рассматривалась роль синестезии в искусстве XIX в. см. раздел «Применение музыки в художественном произведении и особенности взаимодействия музыки с другими видами искусства», стр. 20. Как пишет исследовательница Н. И. Лазарева, Кандинский, как и композитор А. Н. Скрябин, «обладал ярко выраженной синестезийной способностью»[[77]](#footnote-77). Н. И. Лазарева проводит параллели между творчеством художника-авангардиста и композиторскими экспериментами А.Н. Скрябина, значительно расширившего арсенал гармонических средств музыкального языка. Так, Кандинский неоднократно говорил об изобразительном искусстве, пользуясь музыкальной терминологией, ассоциировал цвета со звучанием определённых музыкальных инструментов[[78]](#footnote-78). Что же касается Скрябина, то он неоднократно упоминал в беседах о своём стремлении облечь музыкальное произведение в определённую геометрическую форму[[79]](#footnote-79), также широко известна его синоптическая таблица, отразившаяся в световой партитуре «Поэмы огня».

Известно, что Скрябин и Кандинский стремились к созданию синтетического произведения искусства, в котором могли бы органично соединиться виды искусства. Для Скрябина таким произведением была Мистерия, замысел которой стал главной идеей последних лет жизни композитора. Художник же частично реализовал свою идею синтеза в сценической композиции «Жёлтый звук». При этом и Скрябин и Кандинский считали очень важным взаимодействие цвета и звука.

Теория синтеза В. В. Кандинского имеет большое значение для экспрессионизма. Это течение в искусстве, возникшее как реакция на натурализм, отказывалось от подражания природе и большое значение придавало погружению художника в собственный внутренний мир. Произведение искусства для экспрессионистов было, в первую очередь, выражением «глубинного Я художника». В своём искусстве экспрессионисты старались выразить «мир духа, […] воспроизвести не то, чем кажутся вещи, а выявить их внутренне значение»[[80]](#footnote-80). Такой подход нашёл отражение в тяготении искусства экспрессионистов к абстракции и символике[[81]](#footnote-81). Как отмечает специалистка в области литературы экспрессионизма Н.В. Пестова, в основе довоенного экспрессионизма в немецкоязычных странах лежала идея синтеза искусств и универсализации науки. Характерным было и представление о том, что искусство, в частности, литература, способно взять на себя многие функции философии, решать этические проблемы[[82]](#footnote-82). Композиторы, которых принято причислять к экспрессионистам[[83]](#footnote-83), осмысляли связь словесного искусства и музыки. Так, Арнольд Шёнберг опубликовал в 1912 г. в альманахе «Синий всадник» своё эссе «Отношение к слову», где он размышляет об отношении музыкального и литературного текстов в истории музыки. Шёнберг разделял идеи о новом человеке, нашедшие отражение в его «Учении о гармонии» («Harmonielehre» 1910)[[84]](#footnote-84). Если для поэзии экспрессионизма характерен мотив крика, то аналогом крика в музыке является, по мысли Ришара, преодоление тональной системы, появление новых технических приёмов[[85]](#footnote-85).

Тяготение к синтезу искусств прослеживается и в работах представителей футуризма, существовавшего с экспрессионизмом в одной временной плоскости. По мнению Е.А. Бобринской, одной из основных своих задач футуристы видели создание синтетического произведения искусства, которое бы воздействовало одновременно на несколько чувственных анализаторов. Поиск путей к тотальному искусству, аналогу реальности проходил по нескольким направлениям. Во-первых, они были связаны с синестетическими опытами. Поиском живописных эквивалентов для звуков занимался художник-футурист Джино Северини (1883-1966), видевший посредником между музыкой и живописью танец[[86]](#footnote-86). Для Карло Карры (1881-1966), опубликовавшего в 1913 г. манифест «Живопись звуков, шумов и запахов», в отличие от Северини, звуковая гамма не ограничивалась музыкой, а распространялась на всю звучащую городскую среду[[87]](#footnote-87). Ещё один художник Джакомо Балла (1871-1958) известен тем, что отказался при изображении движущихся объектов от всякой фигуративности, воспроизводя, по выражению Е.А. Бобринской, «не сам материальный объект, но его синтетическую траекторию движения, его энергетический след в пространстве»[[88]](#footnote-88). К такому следу относился, например, и звук автомобильного мотора, сначала интенсивный, а затем постепенно рассеивающийся в воздухе, что было отображено и на живописном полотне.

В поэтических исканиях футуристы уходили всё дальше от денотативной функции языка, что открывало им возможность включать в тексты средства, традиционно не свойственные поэтической форме. Если в стихах Маринетти, появившихся то же время, что и первые футуристические манифесты (1909 г.), присутствуют темы, связанные с урбанизацией, техническим прогрессом, войной, то позднее они заменяются на более абстрактные: скорость, динамизм, симультанность. Такие абстрактные «объекты» могли быть отражены во внешнем облике поэтического произведения[[89]](#footnote-89). Тяготение футуристической поэзии к абстрактности позволяло ей «синтезировать в себе элементы нескольких видов искусств, что не только расширяло её границы, но, фактически, приближало к «совокупному произведению искусства» — Gesamtkunstwerk»[[90]](#footnote-90).

С момента появления футуризм формирует собственную театральную концепцию[[91]](#footnote-91). Театровед В.И. Максимов видит одной из причин этому «театрализованную манеру художественной жизни футуристов»[[92]](#footnote-92) и стремление к реформированию театральных форм. В своих театральных манифестах, таких, как «Театр Варьете» 1913 г., «Наслаждение быть освистанным» 1913 г., «Манифест футуристического синтетического театра» 1915 г., футуристы изложили основные принципы этой концепции. Футуристы стремились к тому, чтобы сделать театр менее возвышенным и торжественным. Он не должен быть «фотографией» жизни, но в то же время воспринимается как сама жизнь. Маринетти стремится к созданию особой театральной атмосферы. Особую роль он отводил зрителям, которые должны были активно участвовать в спектакле. К участию в спектакле публику должна была побуждать провокация. По мысли Маринетти, действие должно было продолжаться даже после окончания спектакля. Таким образом, спектакль «выплёскивается в зал и на улицы»[[93]](#footnote-93).

Приведённые примеры поисков путей для соединения в одном художественном произведении разных видов искусств, позволяют составить представление о том, насколько сильно было взаимное влияние разных искусств в начале XX в.

Выводы

Обзор истории возникновения и развития комплекса представлений о синтезе искусств позволяет сделать ряд выводов. Начиная с XIX в. и в начале XX в. идея о слиянии разных искусств в одном произведении не теряет актуальности. Это связано с попытками компенсировать распад привычной картины мира в ходе истории. В синтетическом искусстве видят ключ к изменению реальности, средство познания и совершенствования природы и человека. Можно сказать, что за время, прошедшее от эпохи романтизма до расцвета авангарда, искусства сделали шаг к взаимопроникновению. Об этом свидетельствуют применение синестетических оборотов и иных средств выразительности, связанных с особенностями чувственного восприятия произведений разных видов искусства. Также важным аспектом сближения музыкального и литературного языков можно назвать реализацию суггестивного потенциала языка. В XIX в. философы, художники, поэты и композиторы старались составить иерархию видов искусств, с чем связана, например, особая роль, которую нередко отводили музыке. Для представителей искусства XX в. характерно уравнивание выразительных средств различных искусств между собой, а также стремление к тому, чтобы расширить спектр этих средств за счёт более детального их изучения и комбинирования.

ГЛАВА II: ТВОРЧЕСТВО КУРТА ШВИТТЕРСА

2.1. Мерц-искусство и дадаизм

2.1.1. Краткая история дадаистского движения. Основные центры дадаизма

С дадаизмом в немецкоязычном пространстве связаны названия нескольких городов. Это швейцарский Цюрих и такие центры дадаизма в Германии, как Берлин, Ганновер и Кёльн. Дадаизм зародился во время Первой мировой войны в нейтральной Швейцарии. В то время многие художники и поэты, настроенные антимилитаристски, скрывались именно там. Среди них были поэт и драматург Хуго Балль (1886-1927) и его подруга, писательница и кабаретистка Эмми Хеннингс (1885-1948). Они приехали в Цюрих в мае 1915 г. и через некоторое время решили основать кабаре, где могли бы собираться близкие им по духу деятели искусства. Это знаменитое впоследствии «Кабаре Вольтер» было открыто на улице Шпигельгассе в доме номер один пятого февраля 1916 г[[94]](#footnote-94). и стало местом, где устраивали свои сенсационные выступления первые дадаисты: Тристан Тцара (1896-1963), Марсель Янко (1895-1984), Ханс (Жан) Арп (1886-1966), Рихард Хюльзенбек (1892-1974) и другие художники и поэты. Репертуар кабаре был очень разнообразен: участники пели французские песни, читали стихи Артюра Рембо (1854-1891) и отрывки из Вольтера, играли музыку П. И. Чайковского (1840-1893), Макса Регера (1873-1916), Арнольда Шёнберга (1874-1951), Клода Дебюсси (1862-1918)[[95]](#footnote-95). Устраивались также тематические вечера: известно, например, о русском суаре 4 марта 1916 г., где звучали фрагменты произведений А. Н. Апухтина (1840-1893), И. С. Тургенева (1818-1883), Н. А. Некрасова (1821-1877), А. П. Чехова (1860-1904), Л. Андреева (1871-1919). В. В. Кандинского, играли клавирную музыку С. В. Рахманинова (1873-1943) и А. Н. Скрябина, в исполнении Дягилева (1872-1929) звучали русские народные песни[[96]](#footnote-96). Все эти тематические вечера и разнообразные выступления ещё не имели одного названия и не были похожи на оформившееся течение в искусстве. Слово, которым стали обозначать себя все, причастные к происходившему в «Кабаре Вольтер», впервые появилось в дневнике Хуго Балля в апреле 1916 г. Он предлагал назвать этим словом журнал, который собирались выпускать кабаретисты[[97]](#footnote-97).

Вокруг слова «дада» сформировался миф, созданию которого старательно способствовали сами дадаисты, сделав из него своеобразный «артефакт»[[98]](#footnote-98). В своём «Манифесте к первому вечеру «дада» в Цюрихе» Хуго Балль писал о значении этого слова так: «Дада вышло из словаря. Это просто как дважды два. По-французски слово означает детскую лошадку, по-немецки – „пока“, „мотай отсюда, до следующей встречи!“. По-румынски: „Да, в самом деле, вы правы, так и есть. Ладно, договорились“ т.д. Интернациональное слово»[[99]](#footnote-99).

Основные принципы дада были предопределены окружающей действительностью. «Грандиозным праздничным бойням и людоедским подвигам»[[100]](#footnote-100) военного времени дадаисты противопоставляли случайность, иррациональность, отрицание признанных канонов и стандартов в искусстве, цинизм, разочарованность и бессистемность. Рихард Хюльзенбек писал о только что появившемся дадаизме: «В слове Дада для нас сосредоточились ярость, презрение, превосходство и революционный протест, то есть всё то, что нас переполняло… Во всяком случае, слово Дада дошло до слуха многих миллионов людей, и, наверняка, несколько десятков тысяч поняли, что дадаизм означал ироническое отрицание и осмеяние культуры, действовавшие не хуже огнемётов и пулемётов»[[101]](#footnote-101). В творчестве дадаистов к абсурду должно было быть сведено всё, что привычно ассоциировалось с искусством: эстетическая форма, законы композиции, размер и стиль. В своей работе «Дадаизм и дадаисты» В.Д. Седельник отмечает, что, несмотря на то, что в искусстве дадаистов и отразились основные системообразующие принципы культуры авангарда, представители этого движения принципиально избегали фиксации каких-либо творческих установок. Исследователь выделяет в поэтике дада особенно значимые принципы: обращение к случайному и бессмысленному, обращение к тривиальному, банальному, вырванному из привычных взаимосвязей, включение его в причудливые игровые связи, актуализация мистико-магического начала, делающая акцент на процессуальности акта творения. Также дадаизму свойственны детскость, эклектизм, динамизм, нарочитая примитивность, фрагментарность[[102]](#footnote-102).

Печатные издания, выпускаемые цюрихскими дадаистами, свидетельствовали об открытости, готовности дадаистов ставить себя в общий контекст с другими авангардистскими течениями. Тон этому задала газета «Cabaret Voltaire», издаваемая Хуго Баллем и Тристаном Тцара. В её первый номер были включены не только литературные и графические произведения дадаистов, но и тексты Аполлинера (1880-1918), Якоба ван Ходдиса (1887-1942), Кандинского и Маринетти (1876-1944), а также работы Пикассо (1881-1971) и Модильяни (1884-1920)[[103]](#footnote-103). Позднее появились такие издания, как «Коллекция дада», выпускаемая Тристаном Тцара и журнал «Dada».

После закрытия «Кабаре Вольтер» в июле 1916 г. дадаистские представления начали устраивать в других местах. В 1917 году была открыта «Галерея дада», куда помимо любителей скандалов и увеселений стекалась и публика иного рода: люди, интересующиеся авангардным искусством. Если появление дадаизма сопровождалось скандалами, то к 1919 году он институционализировался: стал вполне привычным и вошёл в число остальных «измов», причисляемых к авангарду. По оценке В.Д. Седельника, уже после войны интерес к швейцарскому движению упал. Постепенно дадаисты покинули Цюрих, который перестал быть основным центром этого движения. На смену ему пришёл Берлин.

Главное отличие берлинского дадаизма от цюрихского было сформулировано художником Раулем Хаусманом: «В Швейцарии дада был скорее «артистической игрой», в то время как Берлин вынужден был непосредственно выступать против конфликтов, вызванных войной и позднее c распространением большевизма»[[104]](#footnote-104). Если цюрихские дадаисты были по большей части аполитичны, то представители движения дада в Берлине были, напротив, известны своими высказываниями в поддержку революции 1918 г.[[105]](#footnote-105) После Первой мировой войны Берлин представлял собой оживлённый центр событий, где люди, в отличие от жителей Швейцарии, постоянно сталкивались с проблемами голода и безработицы.

Считается, что берлинский дадаизм начинается с приезда в Берлин в 1918 г. Рихарда Хюльзенбека, который привёз с собой из Цюриха это слово «дада». Исследователи отмечают, что в берлинских кругах уже были готовы к появлению нового революционного течения[[106]](#footnote-106). Среди тех, кто составил впоследствии ядро объединения берлинских дадаистов под названием «Клуб Дада» («Club-Dada»), помимо Хюльзенбека, были Рауль Хаусман (1886-1971), Джон Хартфилд (1891-1968), Виланд Херцфельде (1896-1988), Ханна Хёх (1889-1978), Вальтер Меринг (1896-1981), Иоганнес Баадер (1875-1955), Георг Гросс (1893-1959).

Дадаисты Берлина придерживались революционных взглядов, не были аполитичны, в отличие от своих швейцарских предшественников. Многие вечера и утренники, устраиваемые дадаистами, сопровождались громкими скандалами, что вызывало ещё больший интерес со стороны публики. Об одном из таких утренников в одном из городских театров 7 декабря 1918 г. Вальтер Меринг вспоминал: «Как бы там ни было, но утренник получил такую скандальную известность, что нам пришлось повторить его ещё раз; при таком стечении желающих повозмущаться, что полиции пришлось перегородить тротуар перед главным входом, чтобы сдержать натиск желающих попасть на представление»[[107]](#footnote-107). Такая шумиха быстро сделала представления берлинских дадаистов, не устававших эпатировать публику, популярными. Их деятельность сопровождалась саморекламой запоминающимися лозунгами.

Если дадаисты в Цюрихе были настроены открыто и дружественно по отношению к другим течениям авангарда, то берлинские дадаисты с самого начала противопоставляли себя экспрессионизму. Экспрессионизм, с их точки зрения, не оправдал возложенных на него надежд. Представители экспрессионизма для членов «Клуба Дада» – закрытое сообщество тех, кто рассуждает в духе мелиоризма, веря в положительные последствия прогресса, и претендует на почёт и признание в буржуазной среде, ожидая чествования за вклад в искусство[[108]](#footnote-108).

Для берлинских дадаистов, как и для цюрихских, был характерен способ организации произведений по принципу коллажа. Особое место занимала техника монтажа и фотомонтажа. Многочисленные дадаистские издания того времени привлекали внимание своей кричащим оформлением, похожим на рекламу. Вообще рекламное объявление дадаистского характера вскоре стало особым жанром в прессе[[109]](#footnote-109). Стремясь донести свои взгляды до публики, берлинские дадаисты применяли плакаты, листовки, рекламные объявления, пользуясь достижениями рекламного типографского дела.

Уже в начале 20-х гг. предпринимались попытки осмыслить роль и место дадаизма в контексте авангардного искусства. Так, в 1920 г. появилось сразу несколько книг Рихарда Хюльзенбека «Дада побеждает», «Германия должна погибнуть. Воспоминания старого революционера-дадаиста», «Вперёд дада. История дадаизма» и «Альманах дада». В этих книгах он подводит итоги проделанного дадаистами за время существования движения. Кульминационной точкой и одновременно началом спада активности деятельности дадаистов в Берлине стала Дада-ярмарка, организованная в 1920 году.

Говоря о дадаизме в Кёльне, необходимо отметить, что существуют разные мнения относительно того, стоит ли считать этот город отдельным центром дадаизма, ведь движение не было развито там в той же мере, что и в Цюрихе и Берлине. Также в творчестве дадаистов в этом центре не было единства[[110]](#footnote-110). Дадаизм в Кёльне связывают, в первую очередь, с именем Макса Эрнста (1891-1976). Его соратником был Иоганнес Бааргельд (1882-1927), начиная с 1919 г. в Кёльн временами приезжал Ганс Арп, известный по деятельности в «Кабаре Вольтер».

Макс Эрнст, художник испытывавший на себе в разные годы влияние экспрессионизма и футуризма, входил в кружок художников-нонконформистов сформировавшийся в ноябре 1918 года. К 1919 году он перешёл к дадаизму. В ноябре 1919 г. в Кёльне прошла первая дадаистская выставка, участники которой назвали себя «Группой Д» и выпустили каталог под названием «Бюллетень Д». Этот каталог стал первой дадаистской публикацией в Кёльне. Примечательно, что в этом в нём, наряду с привычной, например, для берлинских дадаистов резкой критикой экспрессионистов, содержались и нападки на самих членов «Клуба Дада»[[111]](#footnote-111).

Макс Эрнст известен своими коллажами. Отличительной чертой его работ является использование лишь того, что имело какое-либо отношение к искусству[[112]](#footnote-112). Принципы своего коллажа Макс Эрнст объяснял следующим образом: «Техника коллажа – это систематическое объяснение случайных и искусственно спровоцированных встреч двух и более чуждых друг другу предметов на абсолютно неподходящем для этого в данный момент уровне – плюс искорка поэзии, которая проскакивает при сближении этих реальных предметов»[[113]](#footnote-113). Особую роль в коллажах Эрнста играют развёрнутые названия, сами иногда словно представляющие собой «коллажи» из надписей и составляющие с произведением единое целое. Макс Эрнст нашёл признание во Франции у поэтов Андре Бретона, Луи Арагона и Поля Элюара, и, переехав в Париж после 1923 года, примкнул к сюрреалистам.

Наряду с Цюрихом, Берлином и Кёльном к основным дадаистским центрам относят и Ганновер. В следующем разделе хотелось бы более подробно коснуться творчества Курта Швиттерса, благодаря которому его родной город попал на карту дадаизма в немецкоязычном пространстве.

2.1.2. Творческий путь Курта Швиттерса

Курт Швиттерс (1887-1948) родился в Ганновере 20 июня 1887 года и был выходцем из бюргерской семьи. Его родители Эдуард и Генриетта Швиттерс были владельцами магазина готового дамского платья, который они в последствии продали. Вырученные деньги были вложены в пять доходных домов. Это давало финансовую поддержку семейству Швиттерсов вплоть до прихода к власти национал-социалистов.

 Курт Швиттерс был болезненным ребёнком, подверженным меланхолии и депрессии. Будучи подростком, он пережил приступ хореи, также именуемой пляской святого Витта. Это синдром, сопровождающийся непроизвольным судорожным передергиванием мускулов лица или какой-либо части тела. От перенесённого приступа Швиттерс долго не мог оправиться[[114]](#footnote-114). Именно болезнь, по словам художника, стала толчком к увлечению искусством: «Из-за болезни мои интересы изменились. Я начал любить искусство. Сначала я сочинял куплеты подобно тем, что поют комики в варьете. Однажды осенним вечером во время полнолуния я увидел ясную холодную луну. С тех пор стихи мои были лирически-сентиментальны. Потом музыка показалась мне *тем* самым искусством. Я учил ноты и играл весь день. В 1906 году в Изернхагене я впервые увидел лунный пейзаж и начал рисовать. 100 лунных пейзажей акварелью. При свете стеариновой свечи. Так я решил стать художником»[[115]](#footnote-115)*.*

После окончания школы в 1908 году Швиттерс поступил в Ганноверское училище искусств и ремёсел (Kunstgewerbeschule- und Handwerkerschule Hannover). В апреле 1909 года Курт Швиттерс, вдохновлённый учителем, поступил в Королевскую академию искусств в Дрездене, где учился под началом художника-импрессиониста Карла Банцера. Примечательно, что в ранних работах Швиттерса, выполненных в годы учения в академии не прослеживается влияние известных объединений художников, «Синий всадник» и «Мост». Возможно, такая невосприимчивость связана с тем, что Курт Швиттерс во время обучения в Дрездене всё ещё оставался закрытым депрессивным молодым человеком, был поглощён изучением академической живописи и находился под влиянием консервативно настроенных педагогов, резко осуждавших экспрессионизм и абстрактное искусство[[116]](#footnote-116). Однако ранние теоретические работы «Проблема абстрактного искусства» («Das Problem der abstrakten Kunst») и «Об абстрактном искусстве» («Zur abstrakten Kunst»), написанные Швиттерсом в 1910 г., доказывают, что молодой художник всё же задавался вопросами актуального искусства.

После окончания академии Курт Швиттерс вернулся в родной город, где женился на Хельме Фишер и был призван в армию. Вскоре он был освобождён от военной службы по состоянию здоровья и до конца Первой мировой войны работал чертёжником на металлургическом заводе. При внешне обычном бюргерском укладе жизни, которую вёл Швиттерс, именно в период с 1915 по 1917 г. в его живописных работах появились черты экспрессионизма, с 1918 г. художник, реагируя на события Первой мировой войны и Ноябрьской революции, начал создавать и абстрактные работы.

В послевоенные годы Курт Швиттерс сблизился с литераторами и художниками, связанными с журналом «Der Sturm» («Штурм»), а также попытался войти в берлинский «Клуб Дада». «Штурм» – один из самых больших авангардистских журналов, выходивший в Берлине с 1910 по 1932 г., выпускавшийся под руководством издателя, галериста и мецената Герварта Вальдена (1878-1941). В 1918 году Швиттерс, приехав в Берлин, познакомился с Вальденом, и очень скоро его ранние стихи, и графические работы стали появляться на страницах журнала. Первая литературная публикация Курта Швиттерса состоялась в июле 1919 года. Опубликованы были пять стихотворений, написанных в духе поэта-экспрессиониста Августа Штрамма (1874-1915).

Помимо возможности публиковаться, которую Герварт Вальден предоставил Швиттерсу, он также познакомил молодого художника с другими направлениями деятельности «Штурма», к которым относились галерея (Sturm-Galerie), театр (Sturm-Bühne) и издательство (Sturm-Verlag). Курт Швиттерс также получил возможность брать уроки у актёра и декламатора Рудольфа Блюмнера, входившего в круг журнала «Штурм». Кроме того, Швиттерс представлял работы на выставках, которые журнал организовывал в Берлине. Так, в июле 1919 г. художник продемонстрировал на одной из выставок свою первую мерц-картину. Именно 1919 год можно считать годом рождения мерц – направления в искусстве, изобретателем и одновременно единственным представителем которого являлся Курт Швиттерс. Одним из основных принципов мерц было применение при создании произведения искусства самых разнообразных материалов, а также равноценность этих материалов для художника. В 1919 году вышло в свет стихотворение Швиттерса «К анне Блюме» («An Anna Blume»), помеченное как первое мерц-стихотворение, а также сборник «Anna Blume Dichtungen» которое привлекло внимание критиков и явилось стимулом для появления многочисленных критических статей, на которые Швиттерс не уставал отвечать.

Если деятели, связанные с журналом «Штурм», охотно приняли Швиттерса в свой круг, то с представителями «Клуба Дада» ситуация сложилась иначе. Берлинские дадаисты во главе с Рихардом Хюльзенбеком, а возможно – под давлением с его стороны[[117]](#footnote-117), отвергли ганноверца как слишком романтичного и аполитичного[[118]](#footnote-118). С момента неприятия в клуб Курт Швиттерс начал противопоставлять своё мерц-искусство тому, что делали дадаисты, указывая на отличия между мерц и дада в многочисленных теоретических работах. Резюмируя сказанное Швиттерсом о мерц и дада, В.Д. Седельник приходит к выводу, что мерц - это вариант дадаизма, нацеленный не на разрушение, а на трансформацию. Деструкция или, как это называл Швиттерс, «раз-оформление», с точки зрения мерц, – этап на пути создания новой формы[[119]](#footnote-119).

С появлением мерц Швиттерс стал более независимым от «Штурма», но ещё несколько лет продолжал сотрудничать с журналом. Художник часто ездил в столицу, где жили многие его знакомые и друзья. Сам же Швиттерс никогда не помышлял о переезде из родного Ганновера, слывшего провинциальным и бюргерским городом. В своей книге воспоминаний Рихард Хюльзенбек писал о неблагоприятной для художников атмосфере, царящей в Ганновере[[120]](#footnote-120). На фоне мнения главы «Клуба Дада» интересной представляется оценка, которую давал деятельности Швиттерса исследователь его литературного творчества Фридхельм Лах. Он не без иронии отмечал, что за всю историю существования у немецкого города Ганновера было два звёздных часа, касавшихся культурной и общественной жизни: первый пришёлся на начало XVIII века и был связан с пребыванием при дворе философа Готфрида Вильгельма Лейбница, второй же выпал, по мнению Фридхельма Лаха, на 20-е годы XX века и был связан с расцветом культуры[[121]](#footnote-121). Об активизации культурной жизни в Ганновере того периода пишет в своей статье и Дитмар Элгер. Он видит причину столь бурного развития в поддержке меценатов и активной деятельности историка искусств Александра Дорнена, который с 1923 по 1937 г. являлся руководителем картинной галереи «Provinzialmuseum». Также исследователь отмечает мощную поддержку авангардного искусства со стороны выходивших в тот период журналов «Merz», «Das hohe Ufer», «Die Silbergäule», «Die Kathedrale» и активную деятельность Курта Швиттерса, не только выпускавшего собственный журнал, но и наладившего контакты со множеством художников-авангардистов, среди которых были Марсель Дюшан (1887-1968), Ханс Арп, Рауль Хаусман, Тео ван Дусбург (1883-1931)[[122]](#footnote-122). В середине 1920-х годов Швиттерс сблизился с конструктивистами. Кроме того, Швиттерс являлся основателем, сооснователем, президентом, председателем и просто членом множества объединений и обществ художников[[123]](#footnote-123). Помимо активной деятельности в родном Ганновере, Курт Швиттерс совершал множество путешествий, например, дада-турне по Голландии, Швейцарии и Франции совместно с художником Тео ван Дусбургом и его женой, поездки в Лейпциг и Прагу с Раулем Хаусманом, многочисленные выступления в разных городах Германии. Каникулы художник проводил в Норвегии. Именно 1920-е годы были пиком его деятельности.

Почти все, кто когда-либо писал о личности Курта Швиттерса, подчёркивают, что он был удивительно энергичным и деятельным человеком, чрезвычайно общительным, обладал особенным чувством юмора. Дадаист Ханс Рихтер, лично знавший художника, так описывает его насыщенные будни: «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 (имеется в виду мерц-колонна, прим. Д. Б.), мыл ноги в той же воде, в которой купал своих морских свинок, согревал горшок с клейстером у себя в постели, кормил черепах в ванной, редко используемой по прямому назначению, декламировал, издавал, печатал, резал журналы, принимал друзей, издавал «Мерц», писал письма, любил, делал для Гюнтера Вагнера 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 Хельмхен, чтобы присмотрела за сыном Леманом, приглашал друзей на очень скудные обеды и среди всего этого никогда не забывал, куда бы ни шёл и где бы ни находился, поднимать выброшенное и рассовывать по карманам… всё это с инстинктивным горением духа, с никогда не ослабевающей интенсивностью»[[124]](#footnote-124).

В начале 1930-х гг. в условиях ужесточившейся цензуры Курт Швиттерс сузил круг деятельности. Творческие поездки для участия в выставках и концертах, которые он совершал прежде, теперь всё больше принимали характер частных визитов. Летом художник стал подолгу бывать в Норвегии, а в зимнее время дополнял и достраивал свою мерц-колонну (Merzbau). Отношение художника к установившейся в 1933 году власти было однозначно негативным. Об этом косвенно свидетельствуют написанные им тексты. Известен случай, когда Швиттерс продемонстрировал на одном из собраний художников портреты Гитлера и Геббельса, предложив собравшимся решить, следует их «повесить или поставить к стенке»[[125]](#footnote-125). В 1934 году в Берлине на приёме, устроенном Маринетти, где присутствовали многие партийные функционеры, Швиттерс громогласно прочитал своё стихотворение «К Анне Блюме», которое было его визитной карточкой.

Два года спустя Швиттерс, сильно рискуя, отправил Тристану Тцара в Париж альбом, в обложке которого была спрятана фотоплёнка со снимками антифашистского характера. Уезжая в Норвегию в 1937 году, Курт Швиттерс рассчитывал, что это лишь временно, но вскоре ему пришлось отказаться от мысли о возвращении: в Ганновере художника разыскивало гестапо. Оказавшись в Норвегии, Курт Швиттерс вынужден был постоянно беспокоиться о получении разрешения на работу. Несмотря на затруднения, художник смог найти себе место при небольшом отеле: он писал портреты постояльцев. По разным причинам к Швиттерсу не могли приехать друзья, рядом не оказалось людей, которые были бы заинтересованы в абстрактном искусстве. Это подавляюще действовало на художника, привыкшего к интенсивному общению с единомышленниками. В письме к американской художнице и коллекционеру искусства Кэтрин Дрейер (1877-1952) он признавался, что чувствует себя одиноким и забытым[[126]](#footnote-126).

В 1940 году незадолго до вторжения Гитлера в Норвегию Курт Швиттерс успел бежать в Англию, где 17 месяцев находился в лагере для интернированных. В лагере он продолжал писать портреты, а также смог получить под мастерскую отдельное помещение, что позволило ему создавать произведения мерц-искусства. Некоторое время после освобождения он жил в Лондоне, а затем перебрался в Эмблсайд, местечко неподалёку. После переезда в Англию его поддерживала подруга, Эдит Томас.

Как художник Швиттерс остался в Англии практически незамеченным. За восемь лет пребывания в этой стране у него состоялась лишь одна выставка. После переезда его здоровье сильно ухудшилось. Дальнейшая работа требовала от художника всё больше сил, однако Швиттерс продолжал создавать небольшие скульптуры, с помощью друзей возводил мерц-постройку (Merz Barn). Над этим произведением он работал практически до последнего дня. 8 января 1948 г. Курт Швиттерс ушёл из жизни в возрасте шестидесяти лет.

2.1.3. Мерц-искусство Курта Швиттерса

Известно, что творчество ганноверского художника Курта Швиттерса испытывало на себе влияние многих течений авангарда, несмотря на то, что он сам не причислял себя ни к одному из них. Для своего искусства он разработал обозначение «мерц» (Merz), принципы которого охотно комментировал во множестве теоретических работ. Некоторые такие объяснения нередко сами являлись мерц-произведениями с вкраплениями различных цитат, фрагментов разговоров, тривиальных реплик, похожих на рекламные слоганы. К таким текстам относятся, например, «Tran 1», где в форме диалога с врачом объясняется возникновение слова «мерц», или «Aus der Welt Merz» («Из мира мерц»), представляющий собой разговор художника с публикой театра.

Понятие «мерц» постоянно совершенствовалось и дополнялось Швиттерсом. В новых манифестах он углублял определение этого термина. Вместе с тем основные принципы мерц оставались неизменными. Изначально согласно Швиттерсу, мерц – это равнозначность и равноправие всех используемых материалов, а также «Verwischung der Kunstarten» - размывание границ между видами искусств. С этим связана и идея мерц-гезамткунстверка (Merzgesamtkunstwerk). Швиттерс писал о значении слова и возможности изменения этого значения в 1920 г.: «У слова „мерц“ не было значения, когда я его сформулировал. Теперь у него есть значение, которое я в него вложил. Значение понятия меняется закономерно тому, как меняется опыт тех, кто продолжает работать в рамках этого понятия»[[127]](#footnote-127) (перевод мой, Д. Б.). Как видно из высказывания, художник предполагал, что значение слова «мерц» может изменяться, причём не исключено, что это значение будет дополнено уже не самим Швиттерсом, а теми, кто в дальнейшем будет работать по его принципам.

 Первый манифест Курта Швиттерса, посвящённый мерц-живописи («Die Merzmalerei») и написанный в 1919 г., позволяет выявить основные черты только что зародившегося мерц-искусства. В манифесте говорится о том, что мерц-произведения абстрактны[[128]](#footnote-128), предполагают использование всех мыслимых материалов, которые принципиально равноценны для художника[[129]](#footnote-129), при этом неважно, использовались ли они ранее для каких-либо других целей. Художник создаёт произведение, выбирая материалы, распределяя их и меняя их форму. Мерц искусство стремится к непосредственной выразительности, сокращая путь от идеи к зримому воплощению произведения искусства[[130]](#footnote-130). Таким образом, художник и поэт выстраивает отношения не только с материалом, но и с миром, так как при такой равноценности материалов как потенциальное сырьё для произведения искусства может рассматриваться всё, что угодно.

Это подтверждается в следующем манифесте, посвящённом мерц-искусству в театре «Ко всем театрам мира» («An alle Bühnen der Welt», 1920), датированном тем же годом. Здесь Швиттерс впервые говорит о гезамткунстверке, щедро перечисляя многочисленные материалы, которые можно задействовать при постановке театрального мерц-произведения, развивая мысль о равноправии используемых материалов теперь уже в рамках сценического воплощения. По мысли Швиттерса, материалы не должны соотноситься друг с другом по привычным законам логики. Все использованные материалы взаимодействуют в соответствии с особой логикой произведения.

Интерес представляет пример музыкального сопровождения этого сценического действа, из которого становится понятно, что в рамках гезамткунстверка Швиттерс классифицирует как музыку любые звуки: стук швейной машины, случайные фразы, капающую из трубы воду, пение, мелодию, сыгранную на скрипке. Эту же мысль он развивает в следующем манифесте о мерц-театре «1 Die Merzbühne», говоря, что материалами для партитуры могут служить как музыкальные звуки, так и шумы[[131]](#footnote-131). Хотя Швиттерс разделяет шумы и музыку (Die Bewegung des Bildes vollzieht sich stumm, oder begleitet von Geräuschen oder Musik), но они всё же входят в партитуру произведения на равных правах.

Ещё одна важная деталь в определении мерц-искусства появляется в манифесте «Merz» 1924 г. Швиттерс продолжает углублять философию отношений художника, материала и готового произведения. Художник подчёркивает, что суть мировоззрения мерц составляют абсолютная непосредственность и полная непредвзятость («absolute Unbefangenheit und vollständige Unvoreingenommenheit»). Дело в том, что при создании мерц-произведения не преследуется никакая цель кроме одной. Она обозначена как «Konsequenz des Gestaltens»[[132]](#footnote-132), т.е. последовательность формирования, изготовления произведения. При этом на каждом этапе конструирования произведение является лишь материалом для дальнейшего конструирования. Процессуальность акта творения, не стремящегося к конечной точке, полностью ликвидирует иерархические отношения между готовым произведением, и тем, что ещё создаётся.

Такое отношение художника к процессу соотносится с особенностью восприятия музыкального произведения, отмеченной ещё в XIX в. За счёт временной протяжённости звучания и исполнения музыкальное произведение, воспринимается слушателем только в процессе игры. Данный принцип неоднократно находил отражение в творчестве художника. Процесс изменения и доработки являлся у Швиттерса практически бесконечным. Так, он постоянно модифицировал свои мерц-картины, прибавляя к ним новые элементы. Примером может служить и знаменитое мерц-сооружение (Merzbau): начатое как колонна, оно постепенно заняло несколько комнат в доме художника.

Произведения Швитерса, несомненно, имеют сходство с произведениями дадаистов. Прежде всего, оно прослеживается в применении техники коллажа и использовании материалов, имеющих к искусству лишь посредственное отношение. Совпадают и многие принципы мерц и дада, такие, как обращение к предметам, вырванным из привычных взаимосвязей, включение материалов в причудливые игровые связи, актуализация мистико-магического начала, делающая акцент на процессуальности акта творения. Выбор Швиттерсом такого материала, как случайно найденные предметы, обломки, фрагменты афиш, кусочки бумаги, трамвайные билеты, колёса, проволока и др., соотносится с принципом использования тривиального и банального материала, вырванного из привычного контекста. Несмотря на эти совпадения, Курт Швиттерс не уставал подчёркивать различия между мерц и дада.

Широко известно о разногласиях между Швиттерсом и берлинскими дадаистами (Рихардом Хюльзенбеком и Георгом Гроссом) вызванного с неприятием последними творчества ганноверца. В 1918 году манифест возглавляемого Рихардом Хюльзенбеком «Клуба Дада», провозгласил, что в состав клуба «может войти каждый, не беря на себя никаких обязательств»[[133]](#footnote-133). При этом «каждый является председателем и имеет право высказываться по всем вопросам, касающимся искусства»[[134]](#footnote-134). Такая демократичная установка на практике действовала, не для всех. Именно Курту Швиттерсу было отказано во вступлении в клуб. Это, скорее всего, было связано с личными мотивами, двигавшими главой берлинских дадаистов, находивших Швиттерса слишком романтичным и, что было важнее, аполитичным. Так ситуацию со вступлением Швиттерса в Клуб Дада описывает Рауль Хаусман: «В конце концов, этот человек, назвавшийся Швиттерсом, сказал: «Я хотел бы вступить в «Клуб Дада». Разумеется, я один 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»[[135]](#footnote-135).

По мнению некоторых современников, именно этот отказ стал причиной того, что Курт Швиттерс открыл «собственную лавочку»[[136]](#footnote-136) под названием «Merz». Известны высказывания Курта Швиттерса относительно «сердцевинных» и «оболочных» дадаистов (Kerndadas und Hülsendadas). В своей статье Merz, вышедшей в журнале Ararat в январе 1921 года, он писал о дадаистах следующее: «Существует две группы дадаистов: сердцевинные и оболочные дада[[137]](#footnote-137), последние живут преимущественно в Германии. Изначально существовали только сердцевинные дадаисты, а оболочные дадаисты отшелушились от этой первичной сердцевины под началом своего предводителя Хюльзенбека (Huelsenbeck) и при отделении увлекли за собой и части сердцевины. […] Дадаизм под влиянием Хюльзенбека стал делом политическим. […] Итак, оболочный дадаизм ориентирован политически, против искусства и против культуры. Я терпим и допускаю, что у каждого своё мировоззрение, но я должен отметить, что такие воззрения чужды Merz»[[138]](#footnote-138) (перевод мой, Д. Б.).

В приведённой цитате из статьи «Merz» Швиттерс обвиняет членов Клуба в излишней политизированности и направленности против культуры и искусства и противопоставляет мерц дадаизму в том его виде, который был свойственен деятельности некоторых членов «Клуба Дада», прежде всего, Рихарда Хюльзенбека. Однако если не учитывать принципиальных разногласий относительно аполитичности и отношения к искусству, мерц и дада обнаруживают, как уже было отмечено, множество точек соприкосновения. Кроме того, Курт Швиттерс сотрудничал и поддерживал дружеские отношения с некоторыми членами клуба, Ханной Хёх и Раулем Хаусманом. Известно, что с Рихардом Хюльзенбеком он также общался, поэтому было бы неверно считать принципиальное противопоставление мерц и дада резким неприятием последнего. Их следует воспринимать, скорее, как игру или жест.

2.2. **Мерц-скусство Курта Швиттерса в контексте авангардного движения**

Как уже отмечалось, Курт Швиттерс поддерживал контакт и сотрудничал со многими представителями разных течений авангарда. Такая совместная работа несомненно повлияла на творчество ганноверца. Поэтому необходимо хотя бы контурно обозначить основные моменты, связанные с влиянием на Швиттерса представителей экспрессионизма, с которыми он активно сотрудничал в ранний период своего творчества, а также художников- конструктивистов, с которыми мерц-художника связывали не только совместные проекты, но и дружеские отношения[[139]](#footnote-139).

2.2.1. **Мерц и экспрессионизм**

Курт Швиттерс широко известен, прежде всего, как художник и автор знаменитых мерц-коллажей в то время, как его литературное наследие весьма обширно. Оно насчитывает пять томов: лирика, два тома прозы, пьесы и зарисовки, манифесты и критика. Именно в литературном наследии Швиттерса, а точнее, в ранних его стихах, прослеживается влияние экспрессионизма.

Курт Швиттерс признавался, что начал писать стихи с 1917 года[[140]](#footnote-140), однако известны его работы 1909, 1912, 1913, 1914 годов[[141]](#footnote-141). Это стихотворения часто меланхолического характера. Основными их мотивам являлись осень, бренность жизни, гроза, странствие. Стихотворение «Под цветущими деревьями» («Unter Blütenbäumen», 1913) года напоминает о стихах Гейне и содержит иронию, которая станет неотъемлемой частью произведений Швиттерса. Все рифмы самых ранних стихотворений полностью традиционны[[142]](#footnote-142). Сравнение этих работ Швиттерса с более поздним его поэтическим наследием показывает, как от сознательной как можно более точной передачи чувств в традиционных образах и символах он переходит к переработке языка в мерц-стихотворении[[143]](#footnote-143).

Влияние экспрессионистской поэзии заметно, прежде всего в стихотворениях Курта Швиттерса, написанных до 1919 года, а также во время его сотрудничества с журналом «Штурм» («Der Sturm»), главой которого был меценат Герварт Вальден. Как отмечает Фридхельм Лах[[144]](#footnote-144) и другие исследователи[[145]](#footnote-145), некоторые поэты-экспрессионисты, публиковавшиеся в «Штурме» находились под влиянием футуризма. Это отразилось, например, в отрывочном синтаксисе, свойственном Августу Штрамму. Особенности подобных синтаксических построений заметны и в подражательных стихотворениях Швиттерса. Таким образом, говоря о чертах экспрессионистской поэтики в творчестве поэта, следует иметь в виду и косвенное влияние, оказанное итальянскими футуристами.

Влияние таких поэтов, как Август Штрамм и Якоб ван Ходдис (1887-1942) наиболее заметно в структуре и тематике стихотворений Швиттерса. Фридхельм Лах указывает на то, что Швиттерс сам называл своим учителем Августа Штрамма. Лах отмечает свойственное Швиттерсу, и обилие местоимений, вызванное, очевидно, влиянием Штрамма, как, например, в стихотворении «Ты» («Du», 1917-1918)[[146]](#footnote-146).

Первая литературная публикация Курта Швиттерса состоялась в «Штурме» в июле 1919 года. В этом номере вышли 5 стихотворений, написанных в стиле Августа Штрамма. В них Швиттерс обходился очень малым количеством языковых средств. Подобно Штрамму, Швиттерс пытался уплотнить язык, используя как бы вжатые друг в друга языковые единицы, которые не следуют традиционной логической структуре[[147]](#footnote-147). Разложение синтаксиса достигалось с помощью редукции стихотворных строчек до отдельных глаголов, прилагательных и существительных. Так значения в этих стихотворениях могли быть считаны на смысловом уровне, а не на уровне формы слова. Эти тексты соответствуют общепринятой практике литературного творчества тех, кто входил в круг журнала «Штурм».

 То, что Швиттерс проделал достаточно долгий путь, прежде, чем прийти к форме мерц-поэзии, Фридхельм Лах объясняет тем, что он «постоянно, неустанно и терпеливо изучал традиционные и новые техники в искусстве»[[148]](#footnote-148). Это касается и его живописных работ: как известно, Швиттерс долгое время писал в классической манере, а затем – в духе экспрессионизма. В более поздние годы Швиттерс освободился от влияния Штрамма. Согласно Вернеру Шмаленбаху, при переходе Швиттерса от экспрессионистских опытов к мерц-поэзии, оба эти стиля какое-то время дополняли друг друга в его творчестве, впрочем, как и в его живописных работах, т.к. «уже в его экспрессионистских картинах в 1918 г. появляются признаки дада и наоборот некоторые его мерц-рисунки и, прежде всего, мерц-картины написаны с экспрессивным пафосом»[[149]](#footnote-149) (перевод мой, Д. Б.). Ноэль Рёймкенс отмечает, что в стихотворении «К Анне Блюме» также присутствуют ряды местоимений, которые, доводя до абсурда обилие местоимений у Августа Штрамма, звучат иронично и пародийно[[150]](#footnote-150) (Du, Deiner, Dich, Dir, ich Dir, Du mir, ---- wir?).

Близость Швиттерса к кругу экспрессионистов отражается в некоторых стихах и тематически, например, в стихотворениях «Герварт Вальден» («Herwarth Walden», 1919) и «Портрет Герварта Вальдена» («Porträt Herwarth Walden», 1919), которые посвящены главе группы «Der Sturm». Эти стихотворения также близки по форме к лирике Августа Штрамма. Типичным для неё является выстраивание цепочек из рифмующихся слов, а также частые лексические повторы, например, «Torheit, Torheit», у Швиттерса и «Welten, Welten» у Штрамма в стихотворениях «Герварт Вальден» («Herwart Walden», 1919) Курта Швиттерса и «Воспоминание» («Erinnerung») Августа Штрамма. Также известно стихотворение «К Францу Марку» («An Franz Marc», 1921) посвящённое Францу Марку. Если в стихотворении «Герварт Вальден» Швиттерс создаёт портрет, то в стихотворении, посвящённом художнику можно найти образы с его картин, которые видятся как бы сквозь призму[[151]](#footnote-151).

Подводя итог, можно сказать, что экспрессионизм глубоко повлиял на мерц-поэзию, и это влияние заметно не только в ранних произведениях, написанных в период, предшествовавший возникновению мерц-искусства, но и в более поздних работах. Экспрессионизм представлен в лирике Швиттерса тематически: с одной стороны, в стихотворениях, связанных, с представителями экспрессионизма, а с другой – с их творчесвтом. Также влияние прослеживается на уровне синтаксической организации произведений и интертекстуальной связи работ Швиттерса с текстами экспрессионистов.

2**.2.2. Мерц и конструктивизм**

С 1918 г. Швиттерс общался с художниками из берлинских творческих кругов. В основном это были выходцы из-за границы, переехавшие в Германию по политическим причинам после окончания Первой мировой войны. Большинство художников, с которыми Швиттерс имел контакт, принадлежали к такому течению, как конструктивизм. Конструктивисты считали необходимым организовывать художественные формы на основе простых геометрических фигур и базовых цветов и стремились к объединению искусства и технологии[[152]](#footnote-152).

К 1922 г. конструктивисты составили Международное творческое конструктивистское объединение. Швиттерс принял активное участие в формировании этого общества[[153]](#footnote-153). Так, он работал совместно с Элем Лисицким над издательскими проектами, например, над 8 и 9 номерами журнала «Мерц», вышедшими в 1924 г. В 1922 году соседом Швиттерса по ателье в Берлине стал художник венгерского происхождения Ласло Мохой-Надь (1895-1946), который в 1923 г. взял на себя руководство вводным курсом в Высшей школе строительства и художественного конструирования Буаухауз. Изначально настроенный по отношению к творчеству ганноверца скептически, после личного знакомства Мохой-Надь сблизился со Швиттерсом. С этого знакомства началось сотрудничество Швиттерса с Баухаузом. Его приглашали читать доклады, иногда публиковали его работы, а он, в свою очередь, устраивал в своём родном городе лекции и выставки с участием преподавателей этой школы[[154]](#footnote-154).

К периоду сотрудничества Курта Швиттерса с конструктивистами относится появление i-стихов (i-Gedichte). В манифесте, носящем название «i» 1922 г. художник провозглашает «i» одной из особых форм искусства[[155]](#footnote-155). Эта форма порождена представлением о том, что идея, материал и произведение искусства – одно и то же[[156]](#footnote-156). Процесс создания произведения сводится к обнаружению ритма и экспрессии в уже существующем элементе природы[[157]](#footnote-157). Рёймкенс интерпретирует «Das i-Gedicht» Курта Швиттерса, прдставляющее собой одну единственную букву i, как воплощение единства разных искусств в этой букве. Знак i, представляющий собой линию и точку, включает в себя базовые элементы рисунка и письма. При этом линия состоит из множества точек, что делает последнюю как бы зародышем искусства в целом[[158]](#footnote-158). Это стихотворение при своей лаконичности говорит о процессе творчества. Подпись, данная под стихотворением «Читай: вверх, вниз, вверх, и сверху точка» («Lies: rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf»), описывает процесс чтения знака, но не только, ведь именно так знак создаётся. В то же время, при таком акценте на процесс, перед нами готовое произведение[[159]](#footnote-159).

Отмечается, что с началом 20-х гг. мерц-произведения Курта Швиттерса в целом приобрели черты конструктивизма: он начал применять различные шрифты, располагая при этом особым способом текст на странице, включал в тексты всё больше визуальных элементов[[160]](#footnote-160). Ярким примером этому также могут служить произведения, которые Швиттерс посвящал критикам – траны (Tran), и так называемые картины-стихотворения («Bildgedichte»)[[161]](#footnote-161), которые состояли из расположенных на листе букв, не складывавшихся в слова, и даже стихи из одной буквы, например, «i-стихотворение» («Das i-Gedicht», 1922). Такие стихи были предназначены скорее для визуального восприятия, нежели для чтения и были к близки мерц-картинам. В этот же период Швиттерс начинает создавать стихи, полностью состоящие из цифр[[162]](#footnote-162). Исследователь Ноэль Рёймкенс усматривает связь между линиями этих картин-стихотворений с картинами Пита Мондриана (1872-1944), Тео ван Дусбурга, Мохой-Надя и представителей Баухауза. Также он проводит параллель между тем, как Швиттерс применяет отдельные буквы и основные цвета, и тем, как используются цвета у голландских конструктивистов[[163]](#footnote-163).

Выводы

Несмотря на постоянные тесные контакты между представителями течения, дадаизм не был однороден: в каждом центре дадаизма наблюдаются локальные особенности, как, например, применение фотомонтажа при создании политических коллажей берлинских дадаистов. На фоне этого факта не выглядит удивительным, что даже художники-одиночки, как Макс Эрнст и Курт Швиттерс, вписываются в контекст этого движения. Хотя некоторые исследователи и делают акцент на конфликте Швиттерса и берлинских дадаистов, его критику в их адрес следует воспринимать, прежде всего, как иронию и художественный жест.

Главные принципы мерц-искусства соответствуют основным чертам дадаизма, выделенным В. Д. Седельником. Среди них особняком стоит принцип равноценности художественных материалов, являющийся основополагающим для творчества Швиттерса. Особенность отношения художника к процессу конструирования как к единственной цели искусства и к произведению во всех стадиях этого процесса как к материалу определяет особенности творческого метода Курта Швиттерса. Именно процессуальность как одна и черт авангардистского искусства выходит в творчестве Швиттерса на передний план. В целом мерц-поэзия осмысляет процессы, происходящие в литературе и устанавливает интертекстуальные связи с произведениями других авангардных течений, а также скрыто или явно содержит высказывание об искусстве.

ГЛАВА III: МУЗЫКА И СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КУРТА ШВИТТЕРСА

3.1. Роль музыки в синтезе искусств в начале XX в.

3.1.1. Применение музыки и особенности её взаимодействия с различными видами искусства в рамках художественного произведения

В начале XX в. представления о музыке расширяются. Специалистка в области музыкальной формы Т. С. Кюрегян, проводя обзор изменений, произошедших в музыке в этот период, подчёркивает, что процессы развития, которые в целом характерны для каждой эпохи, проходили в начале века особенно ускоренно и интенсивно[[164]](#footnote-164). Наблюдалась общая тенденция к индивидуализации, пересматривались существовавшие нормы, что привело к расширению выразительных возможностей и формированию новых методов. Новое эстетическое и философское мышление обусловило преобразование музыкального языка, появление новых гармонических средств, изменения ритмики, ладовых звукорядов, тематизма. Впоследствии важную роль в расширении звуковой палитры также сыграли технические достижения, многократно расширив выбор характеристик звука и арсенал методов работы со звуковым материалом[[165]](#footnote-165). Одним из таких сенсационных изобретений стал терменвокс, созданный в 1920 г. Л. С. Терменом (1896-1993). В целом, в начале XX в. произошло «необозримое расширение»[[166]](#footnote-166) границ восприятия звуков относительно их принадлежности к музыкальным или немузыкальным.

Такие изменения были заметны не только в области академической музыки. Поиском новых выразительных средств наряду с композиторами занимались и представители других искусств. Со временем этот поиск привёл к восприятию шума как одного из главных средств для обновления музыки. В первые три десятилетия XX в. появляется и расцветает «шумовая культура»[[167]](#footnote-167) – звуковая практика, связанная с созданием и исполнением произведений на основе шумов. Свой расцвет она переживает в 20-е гг., хотя опыты создания «шумовых оркестров», а также сопровождение театральных произведений как традиционной музыкой, так и шумами имели место значительно раньше. Исследователь культуры авангарда К. В. Дудаков-Кашуро подчёркивает, что интерес к подобным экспериментам в начале XX в. проявляли в первую очередь режиссёры и художники. Так, широко известен балет «Парад» («Parade – Ballet réaliste» 1917). Автором либретто к нему был французский поэт, писатель и художник Жан Кокто (1889-1963). Несмотря на то, что музыка к балету была написана известным эксцентриком и композитором-экспериментатором Эриком Сати (1866-1925), именно Кокто предложил ввести в звуковое оформление постановки шумы динамо-машины, пишущей машинки и трещоток. Эта идея была полностью реализована, хотя и не в первой постановке 1917 г.

Вообще, в начале XX в. музыка мыслится как один из ключевых элементов театрального действия. Так, в сценической композиции «Жёлтый звук» В.В. Кандинский предусмотрел музыкальную составляющую. Всё действо сопровождается музыкой определённого характера: бравурной, крикливой, бурной. Все изменения музыкального сопровождения тщательно прописаны художником. Было предусмотрено участие в действе оркестра и хора. Интерес представляют характеристики хорового пения, которое должно было звучать то размеренно и бесстрастно, то деревянно и механически[[168]](#footnote-168). Неизвестно, насколько традиционным представлялось Кандинскому музыкальное сопровождение композиции, но последние два определения особенно необычны и дают возможность предположить, что для достижения именно такого эффекта могли применяться нетрадиционные вокальные техники.

Экспериментами со звуком занимались также представители футуризма. Одним из самых известных их изобретений в этой области явились шумовые модуляторы, сконструированные художником, композитором и поэтом Луиджи Руссоло (1885-1947) и имевшие название intonarumori. Их появлению предшествовал манифест 1913 г. «Искусство шумов» авторства Руссоло. В нём художник предлагал «вырваться из ограниченного круга звуков и завоевать бесконечное разнообразие звуков-шумов»[[169]](#footnote-169). Спектр шумов, которые могли издавать внешне похожие друг на друга шумовые модуляторы, был чрезвычайно широк: от звуков природы и криков животных до механических шумов городской среды. Руссоло считал, что, умело сочетая шумы между собой, можно избежать подражательности и сделать подобные звуки «абстрактными элементами искусства»[[170]](#footnote-170). Известно также об опытах по созданию звучащих пластических комплексов итальянского футуриста Фортунато Деперо (1892-1960). Они представляли собой созданные из разнообразных материалов скульптуры, которые издавали шум и предполагали взаимодействие с публикой.

Если у футуристов обогащение музыкальных средств происходило с помощью разнообразных шумов, то сказать об однозначной музыкальной тенденции творчестве дадаистов сложно. В этом вопросе невозможно опираться на определённую теорию или положения многочисленных манифестов. Впрочем, восприятие жизни как пёстрой смеси шумов, цветов и духовных ритмов, выраженное в одном из них[[171]](#footnote-171), не могло не отразиться на искусстве дадаистов, в котором применялись самые разные средства различных видов искусства. Ярким примером синтетического произведения искусства, является «Вертепное действо» («Ein Krippenspiel») одного из родоначальников цюрихского дадаизма Хуго Балля, написанное им и поставленное в «Кабаре Вольтер» в 1916 году[[172]](#footnote-172). Постановка этой пьесы носила характер мистерии, особое внимание в ней уделялось музыке. По воспоминаниям Эмми Хеннингс, Хуго Балль сам изготовил некоторые инструменты для музыкального сопровождения пьесы. Среди них были «идеально настроенные колокольчики, струнные инструменты с глухими и звонкими голосами, детские трещотки и погремушки, гонги, барабаны»[[173]](#footnote-173). Хеннингс указывает на то, что все эти названия не совсем точно соответствуют действительности, так как речь идёт о совершенно новых инструментах. Всего в исполнении участвовало около 20 человек. Музыканты находились за белым занавесом и были укутаны в куски чёрной материи, которая лишь контурно обозначала их силуэты, так, что публика не могла увидеть играющих. Любопытно, что в сценической композиции «Жёлтый звук» В. В. Кандинский предусмотрел такую расстановку хора, которая не позволяла бы зрителям понять, где находится источник звука. Хотя музыка, звучавшая в постановке «Вертепного действа», была шумовой, по мнению Хеннингс, она очень сильно отличалась от звуковых опытов итальянских футуристов: «композиция Балля была нежной, и Рождественская ночь была подобна гармоничной песне»[[174]](#footnote-174).

Ещё одним примером применения музыкальных средств в творчестве дадаистов могут служить ранние стихи Рихарда Хюльзенбека, который уделял особое внимание не стихотворному, а именно музыкальному ритму. По воспоминаниям Хуго Балля, во время исполнения стихов Хюльзенбек бил в барабан, а также использовал при выступлении бубенцы, свистки, колокольчики и другие шумовые инструменты. «Он бы предпочёл вбить литературу в землю», - писал о нём Балль в своём дневнике[[175]](#footnote-175). В таком исполнении можно, с одной стороны, увидеть стремление к синтезу различных искусств, проявляющееся в симультанности, столь распространённой в творчестве футуристов и дадаистов. С другой стороны, с помощью ритма дадаисты обращались к искусству народов Африки, пытаясь «разрушить сытую интеллектуальность бур­жуазных литераторов»[[176]](#footnote-176). Помимо упомянутых экспериментов с шумами, диковинными инструментами и ритмами, следует указать на то, что форма существования раннего дадаизма в рамках кабаре предполагала задействование в дада-вечерах различных музыкальных жанров: песен, шансонов, исполнение музыкальных номеров, о чём было упомянуто в данной работе (см. с. 34-35).

Приведённые примеры экспериментов в области звука, а также поисков путей для соединения в одном художественном произведении разных видов искусств очень показательны. Они позволяют составить представление о том, насколько уже в начале XX в. расширилось восприятие музыки по сравнению с предыдущими эпохами. Также опыты художников начал XX в. подтверждают актуальность стремлений расширить палитру выразительных средств и объединить разные виды искусства в синтетическом произведении.

Для творчества Курта Швиттерса ключевым является понятие гезамткунстверка, предложенного Рихардом Вагнером, а в творчестве ганноверского художника преобразованного в мерц-гезамткунстверк. Известно, что музыка играла очень важную роль в творчестве Курта Швиттерса. В следующем разделе работы будет рассмотрено, каким образом он использовал музыку в тех произведениях, которые максимально близки к мерц-гезамткунстверку.

3.2. Музыка в произведениях Курта Швиттерса

3.2.1. Музыкальная природа «Сонаты в первобытных тонах»

«Соната в первобытных тонах» или «Прасоната» («Sonate in Urlauten», «Ursonate») является центральным произведением в литературном наследии Курта Швиттерса. Это масштабное развёрнутое звуковое полотно, организованное по принципам музыкальной формы: отсюда происходит её название, соната. Произведение было задумано в 1921 году во время анти-дада-мерц-тура, который Швиттерс совершал со своим другом, берлинским дадаистом Раулем Хаусманом. Первого сентября в Праге состоялось их совместное выступление, в ходе которого Хаусман читал одно из своих графических стихотворений. Впечатление, которое оно произвело на Курта Швиттерса, было, по-видимому, очень сильным, так как, по воспоминаниям Хаусмана, в течение следующего дня он почти непрерывно повторял его[[177]](#footnote-177). В последствии из одной этой строчки Швиттерс вырастил четырёхчастное произведение. Этот процесс занял около десяти лет, однако «Соната» или её фрагменты были несколько раз опубликованы ещё до окончания работы. Так, примерно через год после тура по Чехии в журнале «Штурм» появился первый вариант произведения под названием «Портрет Рауля Хаусмана». Позднее под разными названиями и в разных изданиях публиковались отдельные части «Сонаты». По свидетельству Ханса Рихтера, первое авторское исполнение произведения проходило в Потсдаме между 1924-1925 гг. К 1926 г. была готова предварительная рукопись текста, но работа над «Сонатой» не прекращалась до 1932 г., когда окончательная редакция появилась в 24 номере журнала Merz[[178]](#footnote-178).

Ещё во время работы над «Сонатой» Швитерс написал пояснение к ней. Оно появилось в 1927 г. и напоминало инструкцию для того, кто захочет интерпретировать это произведение. В этом комментарии были приведены все буквы и буквосочетания, встречающиеся в тексте, объяснялось, каким образом следует озвучивать те или иные комбинации букв. Также художник давал указания, как может быть помечено изменение динамики[[179]](#footnote-179), рассматривал возможные варианты интерпретации: со строго регламентированным и свободным ритмом. При этом Швиттерс подчёркивал, что, как и при исполнении любого музыкального сочинения, возможны самые разные варианты интерпретации «Сонаты». В разделе «общие объяснения» Швиттерс указывал на строгую и чёткую внутреннюю логику произведения.

Швиттерс также упоминал в своём комментарии тексты, процитированные в сонате, объяснял значение некоторых буквосочетаний, которые легли в основу четырёх основных тем, изложенных в первой части произведения. Так, буквосочетания, составившие основу первой темы, «Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee», как известно, были взяты из графического стихотворения Рауля Хаусмана, в оригинале состоявшего из следующих букв и символов: *fmsbwtözäu pggiv - ..?mü* . Дополнительные гласные, которых нет в оригинальном стихотворении, Швиттерс добавил сознательно, чтобы сымитировать акцент Рауля Хаусмана, происходившего из Богемии. Добавленное Швиттерсом в конце темы «kwii Ee» также связано с берлинским дадаистом. Сам Швиттерс писал, что «Kwiiee в первой теме происходит от Хаусмановского „QIE“», однако, не пояснял, что именно означает „QIE“ и является ли оно частью какого-либо произведения[[180]](#footnote-180). Помимо цитаты из Хаусмана, в виде сочетаний букв появляются имя художника и поэта Ханса Арпа (буквосочетание «PRA»). В окончательной редакции в 1932 г. этого буквосочетания уже нет (прим. Д.Б.). В основу второй темы легло сочетание букв DDSSNNR, в тексте сонаты оно встречается в виде «Dedesnn nn rrrrrr», которое представляет из себя модифицированное название города Дрезден. Третья тема «Rinnzekete bee bee nnz krr müü?» основана на изменённом слове «Rakete» и буквосочетании «müü», уже известном по стихотворению Хаусмана. Звучание 4 темы «Rrummpff tillff toooo» напоминает написанное Швиттерсом в 1926 г. стихотворение «naa», где также есть сочетание букв «tilff too». В пояснении упоминается алфавит, прочитанный задом наперёд, который уже существовал в виде самостоятельного стихотворения «ZA [elementar]» 1922 г. («zätt üpsiilon iks wee fau uu …»). Это стихотворение стало основой финала «Сонаты». Все другие сочетания звуков в сонате, согласно Швиттерсу, появились либо в результате свободного проговаривания звуков, или возникли неосознанно под впечатлением от различных надписей, рекламных заголовков и т.д. Соната состоит из вступления, и четырёх частей, последняя из которых содержит каденцию и финал.

Многие исследователи стремились осмыслить жанровую природу «Сонаты в первобытных тонах», ответить на вопрос, является ли она музыкой. В своей книге «Kurt Schwitters’ Merz-Ästhetik» исследовательница Зигрид Франц указывает на трудности, которые возникали при попытке отнести это произведение к литературе или к музыке. Эти сложности вязаны именно с жанровым своеобразием «Сонаты», необычным даже для произведения экспериментальной поэзии. Франц приводит в пример разные точки зрения на этот счёт. В целом, все они сводятся к тому, что чёткое определение жанровой принадлежности невозможно в силу возникающих противоречий. С одной стороны, попытки исследовать «Сонату» в рамках музыковедческих категорий приводят к выводу, что она всё же не может считаться музыкой. C другой стороны, – даже такая категория, как звуковая поэзия, оказывается слишком узкой для такого масштабного произведения[[181]](#footnote-181). Самого Швиттерса едва ли занимал вопрос о том, каким образом будут классифицировать его «Сонату», так как ещё в своей инструкции к ней он заметил, что все его собственные объяснения – «только лишнее подтверждение необъяснимости произведения искусства…»[[182]](#footnote-182).

Известно, что не все современники Швиттерса оценили его эксперимент. Так, автор стихотворения, которое легло в основу «Сонаты в первобытных тонах», Рауль Хаусман считал её ошибкой. Берлинского дадаиста не устраивало именно то, что она была построена по правилам музыкального произведения и походила, по его мнению, на «имитацию классической сонаты, сделанную в соответствии с законами классической гармонии»[[183]](#footnote-183). Очевидно, Хаусмана не устраивала именно устоявшаяся, складывавшаяся в течение долгого времени форма, которая не ассоциировалась с современным ему искусством. В связи с этим стоит более подробно коснуться понятия музыкальной формы и попытаться ответить на вопрос, почему Курт Швиттерс мог обратиться именно к ней.

Согласно определению специалиста по теории музыки И. В. Способина, музыкальной формой называется строение музыкального произведения. Форма «создаётся в единстве с содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределённых во времени»[[184]](#footnote-184). Музыкальная форма обладает необычайной устойчивостью. Даже в начале XX в., в эпоху изменений и экспериментов, когда изменились элементы музыкального языка, а также их соотношение в пределах формы, сами музыкальные формы, к которым обращались композиторы, оставались прежними[[185]](#footnote-185). И. В. Способин связывает особую стойкость традиции в области формы музыкальных произведений с абстрактностью музыки. Он также подчёркивает сходство музыки с искусством слова с точки зрения их развёртывания во времени. Способ восприятия музыкального произведения предопределяется «сущностью музыкальной формы, которая представляет собой процесс, т.е. развитие с той или иной степенью интенсивности»[[186]](#footnote-186). Такие свойства музыкально формы, организующие абстрактный материал в целое и позволяющие разворачивать его во времени, несомненно, импонировали мерц-художнику. Кроме того, стремление авангардного искусства к обогащению выразительных средств одного вида искусства с помощью другого, а также установка Швиттерса на создание «сливающихся воедино слияний»[[187]](#footnote-187) располагают к появлению подобного рода экспериментов на стыке музыки и поэзии. То, что выбор пал именно на сонату можно объяснить тем, что эта форма динамична. Она строится на противопоставлении и развитии обычно разнохарактерных тем, её части также могут быть контрастны. Поскольку для данного исследования представляет интерес музыкальная сторона работ Швиттерса, здесь будет проанализирована именно форма произведения.

К основным формообразующим элементам Способин относит мелодию, гармонию и ритм[[188]](#footnote-188). О «Сонате в первобытных тонах» сложно судить с точки зрения мелодии, которая определяет музыкальную тему. Учитывая особенность материала, на котором основано произведение, а именно, речевые звуки, было бы уместно говорить о том, что мелодию при исполнении заменяет интонация как «ритмико-мелодический строй речи, зависящий от повышения и понижения тона при произнесении»[[189]](#footnote-189). К тому же, если обратиться к определению темы как выраженной одноголосно музыкальной мысли, имеющей законченность или «развитой до приобретения ею характерного облика»[[190]](#footnote-190), обнаружится, что темы из «Сонаты» отчасти соответствуют этому определению. Темы в «Сонате» одноголосны, индивидуальны, отличаются завершённостью.

Функция ритма в музыкальной форме определяется следующим образом: «ритм скрепляет воедино различные звуки и аккорды и создаёт из них группы, имеющие осмысленность, характерность и известную обособленность»[[191]](#footnote-191). Речевые звуки в «Сонате» также ритмически организованы. С точки зрения мелодической высотности и ладотональных соотношений судить о содержании «Сонаты» невозможно. Однако ритмическая и интонационная организация как эквивалент мелодии, образующей темы, присутствуют в этом произведении. Это даёт возможность анализировать взаимоотношение тем и их развитие в целом.

Первую часть предваряет интродукция Она основана на 1 теме, теме 6, которая в следующий раз прозвучит лишь во второй части, и на отрывках из 2 и 3 темы. Примечательно, что фрагмент текста, где звучат 1,2 и 3 темы, помечен автором как тема 5[[192]](#footnote-192).

Первая часть произведения, как обычно бывает в этом жанре, написана в сонатной форме. В основе такой формы, как уже было упомянуто, – противопоставление двух тем: главной и побочной партий. Переход между главной и побочной партиями обеспечивает связующая партия, после побочной партии следует заключительная. Если принимать за данные партии 4 темы, изложенные в экспозиции «Сонаты в первобытных тонах», то структура экспозиции полностью соответствует той, которая применяется в сонатной форме. Соответствует возможным вариантам, встречающимся в классической форме, и строение заключительной партии, которая частично основана на материале связующей. Первая часть содержит отчётливую экспозицию с проведением тем, разработку, выделенную самим автором (Durcharbeitung), и репризу, которая полностью повторяет экспозицию, а также имеет финал, основанный на первой теме с вторгающимися в него элементами темы номер три (побочной партии). Следует отметить, что в пояснении 1927 г. Швиттерс указывал на то, что первая часть произведения написана в форме рондо. Такая форма предполагает повторение одной составной части не менее трёх раз, тогда как промежуточные части преимущественно разные. Однако в финальной редакции эта часть имеет все упомянутые выше признаки сонатной формы. Не исключено, что Швиттерс переделал первую часть, а признаки рондальной формы можно увидеть в разработке 1 части.

В разработке, в основном, развивается материал первой и третьей тем (главной и побочной партий). Развитие получают также вторая и четвёртая темы, однако менее масштабно по сравнению с первой и третьей. Если принять во внимание разный характер 1 и 3 тем, то вполне можно представить себе конфликт и его развитие. Интересно, что развитие в разработке происходит при помощи варьирования, комбинации, сопоставления и многократного повторения элементов тем (отдельных слогов). Так, встречается фрагмент первой темы в возвратном движении («Fümms bö wö tää zää Uu / Uu zää tää wö bö fümms»), повторяющееся 6 раз сочетание элементов 3 темы «rakete rinnzekete» и постепенное наращивание слогов, которые в итоге составляют тему: «fö / böwö/ fümmsbö/ böwörötää/ fümmsboworotää / … / fümmsboworotääzääUu pögiff kwiiEe». В данном случае сами темы в том варианте, в котором они были представлены в экспозиции, являются как бы результатом постепенного развития. Таким образом автор делает акцент на материале, из которого строятся темы и всё произведение.

Реприза, которая не выделена автором, как это было, например, с разработкой, полностью повторяет экспозицию, к ней примыкает переход, который основан на 1 теме. Кода строится на материале первой темы, в который вторгается элемент темы номер 3. Последнее проведение первой темы прервано на слоге «täää» с четырьмя вопросительными знаками, что обозначает, согласно пояснениям Швиттерса, особый характер тембра.

Вторая часть короткая, имеет обозначение темпа largo (широко, очень медленно, протяжно), делится на три равных части, которые контрастны по динамике (leise, laut, leise). Её, согласно данным в тексте указаниям автора, следует исполнять равномерно и плавно, чётко соблюдая размер в четыре четверти. Каждая следующая строка должна быть исполнена на четверть тона ниже, чем предыдущая, поэтому следует начать высоко. Необходимо отметить, что Швиттерс, очевидно, для удобства восприятия расставил в каждом разделе цифры, соответствующие звучащей в нём теме. Во второй части появляются ещё две темы (тема 6: протяжное «Oooo» и 7: протяжное «Аааа»), которые и составляют крайние и серединный разделы соответственно.

Следующая часть – скерцо. Она имеет трёхчастную форму. Здесь появляются три новые темы (8: «pe pe pe pe / Ooka ooka…», 9: «pii pii pii pii pii / Züüka züüka…» и 10: «Lümpff tümpff trll»). Также есть тема, обозначенная римской цифрой III («Lanke trr gll»). Она напоминает рефрен, который постоянно звучит в крайних разделах этой части, перемежая темы 8, 9 и 10 (**Lanke trr gll** / pe pe pe pe / Ooka ooka ooka ooka; **Lanke trr gll** / pii pii pii pii pii / Züüka züüka züüka züüka и т.д.). Крайние части полностью идентичны. Рефрен в конце третьей части, если судить по записи авторского исполнения этого фрагмента «Сонаты в первобытных тонах»[[193]](#footnote-193), звучит уверенно и утверждающе, как бы ставя точку. Он обозначает конец этого раздела «Сонаты». Середина 3 части обозначена как трио. Она основана на материале 3, 6 и 7 тем, контрастирует по характеру с крайними разделами части и имеет более медленный темп.

Четвёртая часть развёрнутая, должна исполняться в очень быстром темпе (presto) в ней появляются ещё семь тем (11-17)[[194]](#footnote-194), Тематический материал обновляется постепенно от темы 11 до темы 17, что позволяет провести аналогию со сквозной музыкальной формой. Темы повторяются и комбинируются в различной последовательности. Если в начале темы звучат дольше и сменяются реже, то ближе к середине их смена становится чаще, появляются 3 и 4 темы из первой части. В каденции тема 3 появляется в том виде, в котором она присутствовали в разработке первой части. Следует заметить, что только в каденции вновь появляется тема 5, которая на этот раз представляет собой то самое графическое стихотворение Рауля Хаусмана «Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, müü»[[195]](#footnote-195). Так Швиттерс напоминает о том, с чего именно начиналось произведение не только в тематическом отношении, но и в связи с тем, что основой для «Сонаты», в сущности, стала цитата. Непосредственно перед финалом напряжение нарастает: тема 11 проводится с сильным ударением (mit starker Betonung), а тема 6 – с резко падающей интонацией (sehr stark fallend). За ними следует финал, основанный на четырёхкратном повторении темы 18, которая представляет собой алфавит, записанный в обратном порядке. Каждое проведение отличается особым характером: взволнованно, бурно (bewegt), более взволнованно, более бурно (bewegter), просто (einfach), очень взволнованно, очень бурно (sehr bewegt). Закончить следует с болью (schmerzlich).

Несмотря на то, что «Сонату в первобытных тонах» невозможно оценить с точки зрения таких элементов музыкальной формы, как мелодия и гармония, она представляет собой интересный опыт осмысления музыкальной формы и попытку добиться от речевых компонентов звучания, освобождённого от значения и максимально приближенного к музыкальному. В произведении нашло отражение актуальное для музыки начала XX в. изменение функции ритма: за отсутствием чёткой мелодической и какой бы то ни было гармонической составляющей ритм «стремится к самостоятельности», выходит на первый план[[196]](#footnote-196). По преподнесению традиционно немузыкальных звуков как музыки произведение близко, с одной стороны, к шумовым экспериментам 1910-1920 гг., а с другой – к опытам композиторов второй половины XX в[[197]](#footnote-197). Также с музыкой второй половины XX в. «Сонату в первобытных тонах» сближает такая деталь, как инструкция по исполнению, которую написал Швиттерс. Она в какой-то степени напоминает о вербальной (словесной) нотации, когда композитор обозначает в словесной форме те действия, которые необходимо совершить интерпретатору во время исполнения[[198]](#footnote-198). Такая техника нотации распространилась во второй половине XX в.

3.2.2. Концепция «Mezbühne» и её воплощение в гротескной опере «Столкновение»

В 1920 году в статье Merz, опубликованной в журнале «Арарат», Швиттерс писал о синтетическом произведении искусства, которое хотел бы создать: «Моя цель – мерц-гезамткунстверк, который бы объединил все виды искусства в художественное целое. Прежде всего, я сочетал друг с другом отдельные виды искусства. Я склеивал стихи из слов и предложений так, что их расположение составляло ритмический рисунок. И наоборот: я клеил картины и рисунки, на которых можно было прочитать предложения. Я так сколачивал картины, что наряду с живописным эффектом возникал эффект пластический и рельефный. Это делалось, чтобы размыть границы между видами искусства. Но настоящим мерц-гезамткунстверком является мерц-театр, концепцию которого до настоящего момента я проработал только теоретически»[[199]](#footnote-199).

Эти теоретические разработки уже были изложены Швиттерсом в манифестах 1919 года «An alle Bühnen der Welt» («Ко всем театрам мира»), «1 Die Merzbühne» («Мерц-театр») и «Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne» («Провозглашение моих требований к мерц-театру»). В манифестах прокламировались принципы уже известные нам по другим мерц-произведениям Швиттерса: равноценность всех материалов (в постановках могло быть использовано в буквальном смысле всё, что угодно, «даже люди», как замечал автор уже в конце одного из манифестов), динамичность, движение во всех направлениях («Bewegung in allen Richtungen»), конструкция посредством деструкции («Alles in künstlerisch deformiertem Zustande»). Декорации в этих манифестах представлялись как мерц-картины, части которых могли двигаться. Театральная музыка включала в себя весь комплекс звуков, которые слышны во время спектакля: звуки не являющиеся музыкальными тоже считались музыкой.

Также в работе «Aus der Welt „Merz“», написанной в сотрудничестве с актёром и театральным режиссёром Францем Роланом (1872-1934), Швиттерс указывал на роль публики, которая тоже является частью постановки и, выражая свою реакцию, принимает участие в спектакле. Отсюда вытекает установка на провокацию, подталкивающую публику к активному выражению эмоций.

В активном стремлении Швиттерса использовать все возможные сценические средства, задействовать выразительные средства разных искусств и в попытке создания абстрактного театра с помощью гезамткунстверка исследователи видят влияние идей В. В. Кандинского[[200]](#footnote-200), а также экспрессионистского театра, переживавшего расцвет в период с 1919 по 1923 г.[[201]](#footnote-201) В 1924 г. Швиттерс разработал модель сцены, получившей название «Стандартная мерц-сцена» («Normalbühne Merz»). По замыслу художника, она должна была способствовать осуществлению теоретических установок мерц-театра. Сцена должна была быть предельно проста, многофункциональна, и удобна для транспортировки. Декорации такой сцены должны были подходить для любого мерц-спектакля, так как состояли из простых фигур: плоскостей, кубов, кругов, прямых, и могли быть при необходимости модифицированы. Для цветового решения сцены были предложены чёрный, серый, белый и красный цвета.

По мысли исследовательницы мерц-эстетики Зигрид Франц, Швиттерс отказался от разработанной им в 1919 г. концепции мерц-театра в пользу идеи мерц-гезамткунстверка, уже к 1920 г.[[202]](#footnote-202). С этой точкой зрения можно согласится лишь отчасти, так как известны теоретические работы Швиттерса, в которых он продолжает развивать идею мерц-театра, что не вступает в конфликт с его идеей о мерц-гезамткунстверке. Более того, мерц-театр видится ему средством для достижения синтеза искусств[[203]](#footnote-203). Об этом свидетельствует уже упомянутая работа «Aus der Welt „Merz“». В этом манифесте, составленном в форме диалога самого Швиттерса с публикой, постулируются основные положения ранних манифестов о мерц-театре, также говорится о гезамткунстверке[[204]](#footnote-204).

Либретто гротескной оперы «Столкновение» было написано Куртом Швиттерсом в соавторстве с художницей и критиком Кэте Штайниц (1889-1975) несколько позднее, чем приведённые нами манифесты. Оно является одним из самых ярких драматических произведений в наследии художника. Было бы интересно проследить, каким образом отразились в этом тексте принципы мерц-театра. Из воспоминаний Штайниц известно, что заказ на либретто поступил от организатора концертов в Ганновере. В 1927 г. либретто было написано.

По сюжету «Столкновения» учёный-астроном Вирмула обнаруживает, что к Земле приближается небольшая планета, Зелёный глобус. Столкновение неизбежно и должно произойти через один день. О надвигающемся конце света узнаёт весь город. На эту новость по-разному реагируют разные группы людей: кто-то делает вид, что ничего не произошло и продолжает распевать шлягер о «Дядя Хайни»[[205]](#footnote-205) в кафе на одной из площадей города, кто-то в преддверии конца света вводит новую моду и старается заработать на сенсации, непримиримые политические противники объединяются, организуются специальные отряды, которые безуспешно пытаются поддерживать порядок. Под воздействием страха перед неизбежным все стараются успеть как можно больше: «нищие ещё больше попрошайничают, влюблённые больше любят, воры больше воруют»[[206]](#footnote-206). Перед приближением кометы в мир Земли вторгаются обитатели другого мира: оживает плюшевый медведь, принадлежащий одной из героинь, воскресает мертвый учитель музыки Виолина. Они также принимают активное участие в происходящем. В день столкновения весь город собирается на площади для парадов берлинского гарнизона (Tempelhofer Feld). Толпа, охваченная страхом, чуть не убивает Вирмулу, предсказавшего конец света. В конце пьесы столкновения так и не происходит, и напряжение спадает в момент наивысшего накала. Действие завершается всеобщим ликованием, счастливые жители чествуют Вирмулу, объявляя его своим королём.

Нельзя утверждать, что «Столкновение» полностью соответствует принципам мерц-театра. В первую очередь, потому, что постановка так и не состоялась при жизни художника, соответственно, нет возможности судить о сценографии, актёрской игре и взаимодействии с публикой, музыкальном оформлении спектакля и о том, насколько удачным нашёл бы её воплощение сам автор либретто. Во-вторых, текст отходит от одного из главных принципов, провозглашаемых Швиттерсом в театральных манифестах, а именно – творения в процессе игры. В тексте либретто все реплики и действия персонажей чётко прописаны автором. Однако интерес представляет сам текст, устройство, связанное, с одной стороны, с жанровой принадлежностью, а с другой – с принципами мерц-театра и мерц-гезамткунстверка.

Оперное либретто в большинстве случаев создаётся посредством переработки уже существующих текстов для того, чтобы оно соответствовало требованиям музыкального искусства[[207]](#footnote-207). В случае с текстом Швиттерса, переработке был подвергнут рассказ о конце света, об этом пишет соавтор Швиттерса Кэте Штайниц[[208]](#footnote-208). Хотя либретто было написано без участия композитора, Штайниц отмечает, что очень многие элементы текста как бы предопределяют, например, музыкальные повторы, оставляя в то же время простор для композиторской фантазии.

Для достижения тематического единства в музыкальный текст могут планомерно вводить определённую тему. Такая тема называется лейтмотивом и может являться характеристикой героя, действия, явления природы, также может иметь отвлечённое, абстрактное содержание[[209]](#footnote-209). В тексте либретто «Столкновения» также можно обнаружить подобные лейтмотивы. Кэте Штайниц, приводит в пример три такие темы. Как главную она определяет тему «voraussichtlich», которая повторяется неоднократно. Также есть лейтмотив страха, принадлежащая помощнику Вирмулы, Роммелю: «O, meine arme Mutter». Эта тема сопровождает каждое его появление на цене. В тексте присутствуют также и другие повторяющиеся темы, например, лейтмотив счёта «Sinus, tangens, kotangens, tango sinus asinus 22 23 25 28 31 35»[[210]](#footnote-210), проходящий через весь текст либретто. Этот мотив несколько раз повторяется в репликах Вирмулы и его помощницы и невесты Альмы в 1 сцене, затем только в виде цифр звучит в репликах старшего официанта в конце 2 сцены, в третьей сцене он звучит уже из уст контролёра ночлежки. В этом случает мотив разбивается репликами бездомных и говорящих одновременно соседей. В 4 сцене остатки этого мотива с другими цифрами звучат в репликах воскресшего Виолины, ему вторит Альма, подобно тому, как она вторила Вирмуле в 1 сцене. В 10 сцене этот мотив снова звучит из уст учёного Вирмулы. Этот и сходные повторяющиеся мотивы создают единство не только на уровне текста, но и связывают разные миры: мир Земли и мир Зелёного глобуса. Так, мотив «Voraussichtlich», дважды звучит в 5 сцене «На Зелёном глобусе», а также трижды появляется в самой короткой 9 сцене «На Марсе».

Помимо лейтмотивной структуры в тексте либретто предусмотрены ансамбли. В музыке единство действующих лиц в ансамблях (дуэтах, трио и т.д.) часто выражается унисоном, параллельным мелодическим движением или имитацией. В случае с текстом «Столкновения» мы можем наблюдать точное повторение реплик в тех сценах, которые могли бы составить музыкальные дуэты и трио, и, хотя в тексте такие места не выделены, повторы реплик у разных героев позволяют догадаться, что перед нами именно дуэт или трио. Так, в 1 сцене реплика «Zusammenstoß» повторяется у Вирмулы, Альмы, и её Майстерлиха с восклицательной, повествовательной и вопросительной интонацией. Это не единственный пример подобных повторов. Помимо дуэтов либретто предполагает массовые хоровые сцены, в которых иногда появляются сольные партии. Например, хор продавцов (сцена 2), хор молящихся прихожан (сцена 7), хор военной полиции (сцена 10).

Также необходимо отметить наличие номеров в самых разных жанрах. В первой сцене действие открывает песня Альмы о мальчике, ловившем рыбу, чешуя которой блестела под водой. Прыгнув в воду, он обнаружил, что на дне была звезда. Эта песня предсказывает открытие, которое будет сделано в первой сцене и станет толчком для развития сюжета. Вторая сцена начинается в кафе, где посетители распевают шлягер, в котором речь идёт о конце света[[211]](#footnote-211). При этом поющие ещё не слышали новости о приближающемся Зелёном глобусе. Таким образом, шлягер также предупреждает развитие действия. В шестой сцене звучит «Песня об орхидее» («Orchideenlied»), исполненная по радио певцом Паульсеном. Начинаясь с романтического описания орхидеи как цветка с далёкой звезды, состоящего из аромата и терпкости («Blume vom anderen Stern», «Blume wie weltenfern», «Blume aus Duft und Herbe»), она постепенно превращается в предсказание грядущей катастрофы («Blume mit menschlichem Blut», «Blume wie Hammer klopfen»).

Седьмую сцену открывает хорал деревенских жителей «Herr Jesu hilf aus großer Not» (Боже, спаси нас от большой беды), первая строка которого ритмически идентична начальной строке духовной песни Мартина Лютера, написанной им около 1529 г., «Ein feste Burg ist unser Gott». Развитие хорала, однако, обнаруживает существенные различия с текстом Лютера: парные рифмовки и ритм, не меняющийся на протяжении всего хорала, делает его монотонным и даже нудным.

Помимо хоралов, песен и шлягера в «Столкновении» есть своего рода балетная интермедия. Танец исполняют странные существа, населяющие Зелёный глобус: куклопузы (Puppenpanzen) и чертополоховые кавалеры (Distelkavaliere). Текст содержит одну автоцитату: фрагмент первой темы «Сонаты в первобытных тонах»[[212]](#footnote-212), а также изменённую цитату из Гёте: «Sag mir das Land, wo Puppenpanzen blühn»[[213]](#footnote-213). Такая разнородность материала делает это произведение похожим на оперу, состоящую из отдельных номеров. Именно такой род оперы позволяет композитору придать каждому номеру ясную структуру, сделать его индивидуальным.

Уже краткий пересказ сюжета оперы даёт представление о том, насколько разнообразным может быть арсенал художественных средств, задействованных при его сценическом воплощении. Это подтверждают и комментарии относительно сценографии, деталей костюмов, сценической музыки, данные в ремарках. В либретто можно найти некоторые предпосылки для воплощения текста в качестве сценического мерц-произведения. Например, наличие легко трансформируемых декораций. Также устройство сцены даёт возможность разыграть симультанное действие: пространство сцены должно быть разделено на три части, в которых одновременно что-то происходит. Возможно использование нарисованной мебели. Также влияние концепции мерц-театра отражается в стремлении задействовать выразительные средства самых разных искусств: музыки, танца (балет из четвёртой сцены), литературы и даже кино (симультанная демонстрация уже сыгранных сцен оперы и последующих сцен поочерёдно на четырёх экранах в ускоренном режиме).

С другой стороны, в тексте есть некоторые несоответствия концепции мерц-театра и «Normalbühne Merz». Произведение не абстрактно, и декорации не представляют из себя простых фигур, а детально обрисованы в ремарках. Более того, костюмы и предметы мебели в стиле бидермейер из мира Зелёного глобуса несут смысловую нагрузку, обозначая его отличие от мира Земли. Отчасти такие несоответствия можно попытаться объяснить тем, что Швиттерс работал над этим произведением несколько позднее, чем писал театральные манифесты. Однако известна одна небольшая заметка, опубликованная им в 1927 г. В ней Швиттерс, как и прежде, провозглашал «Normalbühne Merz» оптимальным устройством сцены[[214]](#footnote-214). Возможно, что некоторые несоответствия текста и концепции «Normalbühne Merz» обусловлены тем, что произведение было написано на заказ. С другой стороны, в манифесте 1925 г. Швиттерс отмечал, что для театра важна игра, тогда как текст драмы может быть не поставлен на сцене, а лишь прочитан. Сцена нужна только в том случае, если текст собираются сыграть[[215]](#footnote-215). Таким образом, текст, написанный драматургом и то, что будет поставлено в рамках «Normalbühne Merz», могут очень сильно отличаться.

При жизни Швиттерса опера так и не была воплощена на сцене. В мае 1928 года Кэте Штайниц отправила текст на конкурс, который проводился австрийским журналом о современной музыке «Musikblätter des Anbruch»[[216]](#footnote-216). Жюри высоко оценило произведение, присудив ему второе место. По свидетельству Штайниц, после получения награды о тексте много писали в прессе, что вызвало интерес к либретто у многих молодых композиторов. Штайниц пишет, что трое из них даже приезжали в Ганновер, чтобы обсудить совместную работу, однако все постепенно отказывались от своей затеи.[[217]](#footnote-217) По воспоминаниям Штайниц, главный режиссёр Берлинской государственной оперы (Berliner Staatsoper), сказавший, что ищет для постановки нечто ультрасовременное, нашёл «Столкновение» «слишком ультрасовременным и слишком странным для комической оперы»[[218]](#footnote-218). Премьера оперы на сцене состоялась лишь через много лет после смерти Швиттерса в 1976 г. на сцене одного из театров Тюбингена.

Либретто гротескной оперы «Солкновение» нельзя однозначно отнести к произведениям, которые соответствовали бы идеям Швиттерса о мерц-гезамткунстверке, воплощённом на сцене. При этом организация произведения обусловливается жанром его предполагаемого музыкального воплощения. Оно состоит из сцен, содержит множество вставных номеров, таких, как песни, шлягеры и т.д., а также имеет выраженную систему лейтмотивов.

3.2.3. «Merzbau» и его ритмическая организация

Одно из самых знаменитых произведений Швиттерса – его мерц-сооружение (Merzbau)[[219]](#footnote-219). Оно стало поистине легендарным, в том числе, в силу того, что было разрушено вместе с домом художника во время бомбардировки Ганновера в 1943 г. Потомкам остались лишь немногочисленные фотографии и воспоминания самого Швиттерса, его семьи и тех, кто когда-то был гостем в доме автора этого произведения и видел это конструкцию, занимавшую несколько комнат. В ходе существования и в процессе изменения и доработки произведение сменило несколько названий. На раннем этапе, примерно с 1919 по 1923 г., Швиттерс называл его мерц-колонной: именно скульптура, а по версии Дитмара Элгера, – несколько ранних мерц-скульптур, напоминавших колонны, превратились со временем масштабное произведение, состоявшее из объёмных наслоений, выемок и так называемых «гротов».

Нет точной информации относительно даты начала работы над строением и его внешнего вида в разные периоды, так как само оно не сохранилось, а оставшиеся записи автора говорят о том, что мерц-сооружение было начато в 1923 г. Эти записи касаются более поздней версии колонн, с которых начиналось произведение. О более раннем его существовании свидетельствуют воспоминания друзей художника. Например, таково описание одной из ранних мерц-скульптур, которое приводит подруга и соавтор Швиттерса Кэте Штайниц: «Сначала в местерской стояло нечто, напоминавшее гибрид цилиндра или деревянной бочки и пня, покрытого одичалой корой, высотой примерно со стол. Скоро эта конструкция потеряла сходство с каким-либо произведением природы или искусства, несмотря на то, что Курт и называл её колонной» (перевод мой, Д. Б.)[[220]](#footnote-220). Неизвестно, когда именно Штайниц удалось увидеть эту колонну именно в таком состоянии, однако на рождество 1919 г., когда Швиттерса посещал Рихард Хюльзенбек, произведение, покрывавшее уже часть стен в мастерской, уже имело изгибы и выемки, в которых хранились, как их называл Швиттерс, «сувениры»: предметы, связанные с близкими и друзьями художника[[221]](#footnote-221). Если в 1919 г. Швиттерс не выделял «колонну» как отдельное произведение и называл помещение, в котором работал и продолжал дополнять пространство, мастерской (das Atelier), то в 1923 г. он обратился к названию «мерц-сооружение» (Merzbau) или «Kathedrale des erotischen Elends»[[222]](#footnote-222) («Собор эротического убожества»).

То, что Швиттерс подобрал в качестве названия для мерц-сооружения слово «собор» (Kthedrale) исследователь Дитмар Элгер связывает с влиянием экспрессионизма. Именно архитекторы-экспрессионисты видели в здании собора возможное будущее воплощение идеи гезамткунстверка[[223]](#footnote-223). Также Элгер указывает на установки представителей Баухауза, которые стремились создать «новое здание будущего, которое будет представлять всё в одной форме: архитектуру, скульптуру, живопись»[[224]](#footnote-224) (перевод мой, Д. Б.). Хотя в Мерц-сооружении действительно можно увидеть отголоски этих идей об идеальном храме искусства, произведение, в первую очередь, полностью соответствовало принципам мерц-искусства Курта Швиттерса. Сам он с иронией замечал, что название почти не связано с содержанием, как и в случае многих имён: Дюссельдорф уже не деревня, а Шопенгауэр не пьяница[[225]](#footnote-225). Кроме того, если представителям экспрессионизма и Баухауза собор виделся как произведение многих авторов, то «Kathedrale des erotischen Elends» отражало представления об искусстве своего единственного создателя. Само мерц-сооружение Швиттерс сравнивал с городом, в котором то и дело нужно возводить новое здание: «Также и в живописи я охотно применяю для создания композиции обломки каждодневного хлама […]. Так были созданы мои мерц-картины и также появилась моя «Большая колонна». Что такое «Большая колонна»? Прежде всего, она – одна из многих, их около десяти. Она называется «Kathedrale des erotischen Elends, сокращённо «KdeE […]. Кроме того, она не готова: из принципа. Она растёт примерно так же, как это делает большой город: где-то нужно возвести новое здание, и административный орган по надзору за строительством должен следить, чтобы новое строение не портило облик города» (перевод мой, Д. Б.)[[226]](#footnote-226). Как видно из приведённой цитаты, Швиттерс принципиально не собирался завершать «Мерц-колонну», что полностью соответствовало его установке о том, что цель создания произведения – именно процесс творения. Эту важность процессуальности подчёркивал и инициатор реконструкции[[227]](#footnote-227) утерянного мерц-сооружения независимый куратор Харальд Зееман (1933-2005): «Нужно ли реконструировать миф? Может ли постоянный процесс творения быть остановлен в одном каком-то состоянии?» (перевод мой, Д. Б.)[[228]](#footnote-228). Название «Merzbau» стало основным уже в 30-е гг. Также Швиттерс называл конструкции, создаваемые им по тому же принципу во время пребывания в Норвегии и Англии[[229]](#footnote-229).

Если в 1910 году Швиттерс ещё разделял пространственные и временные искусства (живопись, архитектуру и музыку)[[230]](#footnote-230), то с течением времени он нашёл способы объединить их. Прежде всего это можно увидеть на примере мерц-сооружения. Во-первых, зрители, находясь непосредственно внутри объекта искусства, который имеет некоторую пространственную протяжённость, могут увидеть произведение не сразу, воспринимать его не целиком, а часть за частью по мере продвижения в пространстве. Во-вторых, само мерц-сооружение постоянно изменялось, находилась в процессе доработки. Это, с одной стороны, сближало художника с исполнителем, а само мерц-сооружение – с музыкальной импровизацией, которая разворачивается для слушателя в каждый момент времени.

Не случайно Ханс Рихтер, впервые посетивший мерц-сооружение в 1925 г., вернувшись в Ганновер через три года и придя к Курту Швиттерсу, обнаружил, что произведение уже очень сильно отличается от увиденного им во время первого визита. Прежних гротов и углублений уже не было видно, их покрывали «огромные наросты колонны»[[231]](#footnote-231). В-третьих, важнейшим фактором для Швиттерса, сближавшим любое пространственное произведение с музыкой, был ритм. В 1931 г. в статье «Я и мои цели» (Ich und meine Ziele) он следующим образом описывал работу над своим мерц-сооружением: «Вот я нахожу некий предмет, знаю, что он нужен в «KdeE», беру его с собой, приклеиваю, покрываю клейстером, разрисовываю в соответствии с ритмом всеобщего взаимовлияния […]».[[232]](#footnote-232) Таким образом ритм по Швиттерсу является тем связующим элементом, который не только объединяет композиционные части в целое произведение[[233]](#footnote-233), но и связывает художника, материал и работу.

Так как одним из факторов, определяющих форму музыкального произведения, является ритм[[234]](#footnote-234), и так как форма мерц-сооружения и расположение входивших в неё элементов, зависели именно от него, можно сказать, что принципы формирования музыкального произведения отчасти отразились и в мерц-сооружении. В силу того, что мерц-сооружение объединяло сразу множество видов искусства, в том числе – и музыку в виде ритма, было бы уместно считать её постоянно воплощающимся мерц-гезамткунстверком.

3.3. Музыка в творчестве Курта Швиттерса

3.3.1. Роль музыки в творчестве Курта Швиттерса

Для Курта Швиттерса музыка была не только одним из многочисленных материалов, которые он использовал при создании мерц-произведений. Швиттерс открыл для себя музыку раньше, чем мерц-искусство, и она сопровождала его в течение всей жизни. По свидетельству самого художника, музыка была первым искусством, которым он увлёкся: в юности он начал заниматься игрой на фортепиано и не оставлял этого занятия позднее[[235]](#footnote-235). Даже находясь в лагере для интернированных в Англии, художник находил возможность заниматься игрой на фортепиано и изучением теории музыки, о чём свидетельствует его письмо Хельме Швиттерс 1941 г. В этом письме он просил жену отправить ему ноты произведений Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Баха, Шуберта, Брамса, Вагнера, Хиндемита, Мусоргского, Чайковского, а также учебники по гармонии и контрапункту[[236]](#footnote-236).

Учитывая такое увлечение игрой на инструменте и музыкальной теорией, логично было бы предположить, что Швиттерс сам мог писать музыку в традиционном понимании этого слова. Такие опыты действительно были, но о них известно немногое, к тому же сам художник относился к ним с большой долей критики. Так, в письме к Анни Мюллер-Видман 1927 г. он сетовал на то, что «сочинение музыки с помощью нот всё ещё остаётся для него загадкой»[[237]](#footnote-237) (перевод мой, Д. Б.). Из текста письма ясно, что Швиттерс тщательно изучал композицию, сочинял, но был недоволен результатом: «Я усердно штудирую учение о гармонии, так как осознаю, что невозможно писать музыку, не зная его. Но мои произведения частично невыносимы, частично банальны»[[238]](#footnote-238) (перевод мой, Д. Б.). О том, сохранились ли какие-либо музыкальные произведения, написанные Швиттерсом, информации нет.

В воспоминаниях Швиттерс писал о том, что в юности сочинял небольшие куплеты, подобные тем, что поют комики на сцене варьете. Этого занятия он не бросил и позднее: в его литературное наследие входят шлягеры и песни, которые были написаны в разные годы его жизни. Один из них – шлягер «Дядя Хайни», вошёл в либретто гротескной оперы «Столкновение».

Несмотря на то, что некоторые стихи Швиттерса были созданы лишь для визуального восприятия («Gesetztes Bildgedicht», «Das i-Gedicht»), существовало ещё множество стихов, которые Швиттерс охотно исполнял на публике. Отзывы об этом исполнении всегда были восторженными. Как, например, воспоминание Ханса Рихтера о первом чтении «Сонаты в первобытных тонах» на вечере, где собралась исключительно консервативная публика. Сначала чтение вызвало замешательство, но напряжение через некоторое время спало: «[...] вся аудитория, освобо­дившись от нарастающего внутри напряжения, взорвалась от смеха. Дер­жавшиеся с достоинством дамы и чопорные генералы задыхались от исте­рического хохота, хлопали себя по бёдрам, давились от смеха». В итоге Швиттерсу удалось дочитать произведение. Его чтение вызвало у слушателей неподдельный восторг: «Результат был фантастическим. Те же генералы, те же богатые дамы, которые только что смеялись до слёз, теперь подходили к Швиттерсу со слезами на глазах, буквально заикаясь от восхищения и благо­дарности. Что-то открылось им, что они никогда не думали ощутить: вели­кую радость»[[239]](#footnote-239).

Высоко оценивали исполнение Швиттерса и искусствоведы, так, известен отзыв английского теоретика искусства и критика Герберта Рида о том, что стихи Швиттерса следует скорее слушать, чем читать, и их автор является лучшим исполнителем[[240]](#footnote-240). Это высказывание наводит на мысль о том, что наилучшей формой восприятия стихов Швиттерса могло быть именно их звуковое воспроизведение. Это сближает их с произведениями музыкальными, которые слушатель воспринимает в момент игры.

3.3.2. Применение музыки и особенности её взаимодействия с различными видами искусства в мерц-произведении

В творческом наследии Курта Швиттерса музыка играет важную роль не только в проанализированных в рамках этой работы произведениях, но и в других образцах литературного наследия художника и поэта. В первую очередь, музыкальность произведений Швиттерса связана с таким фактором, как ритм. Исследователи отмечают, что музыкальный ритм, во многом определял форму произведения и выступал как средство членения и организации языкового материала[[241]](#footnote-241) в прозаических произведениях мерц-художника. Это касается художественной прозы, манифестов и так называемых транов: текстов в которых Швиттерс иронично отвечал на критику. Так, в тране номер 30 1922 г. Швиттерс использует для ритмической организации текста ряды числительных, которые создают чёткие ассоциации с маршем. В то же время исследовательница Петра Кунцельман усматривает связь счёта вслух с жанром оперы-буффа, в котором перечисление предметов или личных качеств могло придать действию, происходящему на сцене, напряжение и динамику[[242]](#footnote-242). Применение музыкального ритма именно в таком жанре, как тран, представляется важным, так как сочинения подобного характера сами являлись мерц-произведениями в пику тем, кто не принимал искусства Швиттерса.

Также Швиттерс указывал на значение ритма не только в литературе, но и в живописи. В работах 1926 года Швиттерс писал: «В картине важен ритм: ритм линий, плоскостей, света и тьмы, цвета, словом, ритм частей произведения, материала»[[243]](#footnote-243) (перевод мой, Д. Б.). О том, насколько важен ритм в произведении пластического искусства, Швиттерс упомянул и в описании своей работы над мерц-сооружением. Именно общий ритм определяет положение предмета, встраиваемого в произведение, а также обусловливает действия художника. В свою очередь, новый элемент, становясь частью произведения, начинает существовать в «ритме всеобщего взаимовлияния», пока его не скроет новый элемент.

Для художественной прозы Швиттерса ритм особенно важен. Джон Элдерфилд замечает, что Швиттерс часто повторяет предложения, группы предложений и более крупные фрагменты текста так, что появляется ритмический рисунок, не исчезающий на протяжении всего произведения. Если же в тексте встречается стихотворение, диалог или описание какого-либо действия, то они таким образом переплетены друг с другом, что между этими формами возникает контрапунктный ритм[[244]](#footnote-244). Такую ритмическую структуру Элдерфилд усматривает, например, в рассказах «Die Zwiebel»[[245]](#footnote-245) и «Revoluzion in Revon». Черты контрапункта можно заметить и в Тране номер 7, обращённом сразу к нескольким критикам. Швиттерс перемежает предложения оригинального текста со стоящими в скобках отстранёнными репликами из рекламы и печатных изданий. В сочетании основного текста и отдельных голосов, помещённых между предложениями, а иногда и внутри них, можно наблюдать нечто, схожее с музыкальной динамикой. В какой-то момент голосов становится так много, что они словно заглушают текст, адресованный критикам.

Похожим эффектом обладает поэтическая форма, которую широко применяли футуристы и дадаисты: симультанные стихи. Хуго Балль видел в них произведения искусства, созданные с помощью синтеза, которые при исполнении звучали как «контрапунктический речитатив»[[246]](#footnote-246). Симультанное стихотворение состоит как бы из нескольких текстов и предполагает не последовательное, а одновременное их исполнение, что делает его отчасти похожим на полифоническую хоровую музыку. Не случайно одно из первых симультанных стихотворений, исполненных на сцене «Кабаре Вольтер», называлось «Chorus sanctus». Текст стихотворения был сгруппирован в четыре колонки, что предполагало участие четырёх чтецов[[247]](#footnote-247). Курт Швиттерс также писал симультанные стихи. Самым известным из них является «Kaa gee dee» 1919.г. В одном и его голосов три раза встречается слово «Kathedrale» (собор), что возможно, также является отсылкой к церковному хоровому пению, а возможно, к его собственному произведению «Kathedrale des erotischen Elends».

Выводы

Рассмотренные примеры экспериментов в области звука и шумов, а также применения музыки в театрализованных действах позволяет сделать вывод о том, что в начале XX в. очень сильно расширились границы восприятия музыкальных и немузыкальных звуков. Также актуальными оставались поиски путей для соединения в одном художественном произведении разных видов искусства.

Хотя «Сонату в первобытных тонах» невозможно оценить с точки зрения таких элементов музыкальной формы, как мелодия и гармония, она представляет собой интересный опыт осмысления музыкальной формы и попытку добиться от речевых компонентов звучания, освобождённого от значения и максимально приближенного к музыкальному. Либретто гротескной оперы «Столкновение» нельзя однозначно отнести к произведениям, которые соответствовали бы идеям Швиттерса о мерц-гезамткунстверке, воплощённом на сцене. Во многом «Столкновение» соответствует принципам мерц-театра, однако оно всё же не является абстрактным, как того требовал Швиттерс, а также предполагает опору на готовый текст. Хотя произведение было написано без опоры на конкретный музыкальный материал, оно имеет отчётливую систему лейтмотивов, а также содержит предпосылки для аранжировки будущих музыкальных номеров: дуэтов, трио, сцен с хором.

Так как форма мерц-сооружения и расположение входивших в неё элементов, были обусловлены именно музыкальным ритмом, можно говорить о том, что принципы формирования музыкального произведения отразились и в этой работе Швиттерса. Метрическая организация мерц-сооружения подчинена логике постепенного и бесконечного формирования и общего взаимовлияния материала, художника и произведения, постоянно находящегося в процессе доработки. Стоит отметить, что непрерывность создания и невозможность закончить работу над произведением соответствуют одному из основных принципов мерц-искусства. Процесс конструирования произведения является целью искусства.

Заключение

На протяжении XIX и в начале XX вв. идея о слиянии разных искусств в одном произведении развивается и не теряет актуальности. В синтетическом искусстве видели ключ к изменению реальности, средство познания и совершенствования природы и человека. Это связано с кризисом прежних представлений о культуре и искусстве, а также с попытками искусства осмыслить себя и свою роль, выйдя за рамки собственных пределов, а также с поиском новых возможностей по-новому ориентироваться в новой реальности.

Можно сказать, что за время, прошедшее от эпохи романтизма до расцвета авангарда, искусства сделали шаг к взаимопроникновению. Об этом свидетельствуют развитие новых средств выразительности, внимание к различным чувственным анализаторам, тщательное осмысление процесса создания произведения. Одной из особенностей взаимоотношений между видами искусства является их постепенное уравнивание. Если XIX в. философы, художники, поэты и композиторы были склонны составлять иерархии видов искусств, с чем связана, например, особая роль, которую нередко отводили музыке, то для представителей искусства XX в. характерны попытки уравнять выразительные средства различных искусств между собой, а также стремление к тому, чтобы расширить спектр этих средств за счёт более внимательного их изучения, пристального рассматривания и комбинирования. Можно сказать, что в XX в. художники пытаются стереть границу, разделяющую искусство и жизнь.

Ярким примером развенчания прежних идеалов является деятельность представителей такого авангардного течения, как дадаизм. Представители дадаизма давали о себе знать провокационными акциями и скандальными выступлениями, алогичными лозунгами, часто напоминавшими рекламу. За всем этим стояло тотальное разочарование в привычном укладе жизни, патриотических лозунгах военного времени и позднее – стремление менять удручающую послевоенную действительность. Несмотря на то, что между творчеством представителей течения существует связь, дадаизм не был однороден и отличался своими особенностями, характерными для каждого из его центров. Это обстоятельство объясняет тот факт, что творчество таких художников-одиночек, как Макс Эрнст и Курт Швиттерс рассматривается в контексте этого движения.

Несмотря на то, что в исследовательской литературе, посвящённой творчеству ганноверского художника, иногда делается акцент на конфликте Курта Швиттерса и берлинских дадаистов, его критика являлась, в первую очередь, художественным жестом. Главные принципы мерц-искусства в целом соответствуют основным чертам дадаизма, выделенным В. Д. Седельником. Особняком среди них стоит принцип равноценности художественных материалов, являющийся основополагающим для творчества Швиттерса.

Особенность отношения художника к процессу конструирования (Bildung) как к единственной цели искусства и к произведению во всех стадиях процесса конструирования как к материалу обусловливает особенности творческого метода Курта Швиттерса. Именно процессуальность как одна и черт авангардистского искусства выходит в творчестве Швиттерса на первый план. Такое отношение художника к процессу соотносится с особенностью восприятия музыкального произведения, отмеченной ещё в XIX в. За счёт временной протяжённости звучания и исполнения музыкальное произведение воспринимается слушателем лишь в процессе игры.

Два из трёх проанализированных произведений Курта Швиттерса очевидным образом обнаруживают свою музыкальную природу. «Соната в первобытных тонах» (Sonate in Urlauten) является примером произведения звуковой поэзии, порядок и взаимодействие частей которого (раньше было «структура») определила традиционная музыкальная форма. Либретто гротескной оперы «Столкновение», написанное без опоры на готовый музыкальный материал, содержит предпосылки для организации будущей музыкальной линии. Третьим рассмотренным произведением было мерц-сооружение (Merzbau). Можно говорить о том, что принципы формирования музыкального произведения отразились и в этой работе Швиттерса. Его форма и взаимодействие составных элементов обусловлены именно музыкальным ритмом. Вместе с тем внимательное рассмотрение позволяет выявить особую роль процессуальности. Этот фактор сыграл ключевую роль при создании мерц-сооружения, которое так никогда и не было завершено. Именно неперывность создания и невозможность окончить произведение отражают один из главных принципов Курта Швиттерса: процесс конструирования произведения является целью искусства. Тенденции, основу которых составляет комплекс представлений о синтезе искусств, зародившийся в XIX в. и развившийся в начале XX в., нашли отражение во всеохватной концепции мерц-искусства Курта Швиттерса.

Список использованной литературы

1. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. – 480 S.
2. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 4. Schauspiele und Szenen. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1977. – 370 S.
3. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 1. Lyrik. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1973. – 319 S.
4. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc3p/> (Дата обращения 29.01.2017).
5. Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 107-141
6. Вагнер Р. Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 494-539
7. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 262-493
8. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 142-261
9. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. О синестезии романтизма: поэзия и музыка [Электронный ресурс]. – URL: <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/sinRomant_r.htm> (Дата обращения: 16.02.17).
10. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков: Литература, живопись, музыка, театр. – СПб.: Изд-во СпбГУ, 2004. – 150 с.
11. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука классика, 2008. – Т. 8. – 848 с.
12. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 63 с.
13. Дада и сюрреализм. Из собрания музея Израиля. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. – 176 с.
14. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев.: Гамаюн, 1999. – 314 с.
15. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях. Футуризм и дадаизм. – Одесса: Астропринт, 2003. – 128 с.
16. Жеребин А. И. Рихард Вагнер в оценке русских символистов // Жеребин А. И. От Виланда до Кафки. Очерки по истории немецкой литературы. – СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. – С. 319-338.
17. Жеребин А. И. Эрнст Мах, или разрушение личности // Жеребин А.И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. – СПб.: Мiръ, ИД СПбГУ, 2004. – С. 13-74.
18. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С.5-20.
19. Кейдж Д. Тишина. Лекции и статьи. – Вологда: Полиграф-Книга, 2012. – 383 с.
20. Кандинский В. В. Жёлтый звук. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.wassilykandinsky.ru/yellowsound.php> (Дата обращения 26.04.2017).
21. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX вв. – Москва: Сфера, 1998. – 344 с.
22. Лихвар В. Д. Культурология: словарь. – М.: Эксмо, 2008. – 416 с.
23. Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. – СПб.: Чистый лист, 2014. – 180 с.
24. Махов А. Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 223 с.
25. Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики дис. … д-ра. филол. наук /РГГУ. – М., 2007
26. Михайлов А. В. Музыкальная эстетика Германии XIX в.: в 2 т. – М.: Музыка, 1982. – Т.2. 432 с.
27. Михайлов А. В. Музыкальная эстетика Германии XIX в.: в 2 т. – М.: Музыка, 1981. – Т.1. 414 с.
28. Новалис. Фрагменты. – СПб.: Владимир Даль. 2014. – 319 с.
29. Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX – начала XX вв.): автореф. дис. … канд. философск. наук / Тамб. гос. университет им. Г. Р. Державина. – Тамбов, 2012. – 17 с.
30. Реале Д., Антисери Д Западная философия от итоков до наших дней. Т.4 От романтизма до наших дней. – СПб.: Петрополис, 1997. – 849 с.
31. Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. – М.: Гилея, 2014. – 356 с.
32. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – 392 с.
33. Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 552 с.
34. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
35. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 319 с.
36. Тасалов В. И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 20-44.
37. Таштамирова Л. Ш. Романтическая философская традиция XIX в. в философии искусств Вагнера // Вестник Томского государственного университета. – Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет. – 2015. – № 393. – С. 109-116.
38. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. – СПб: Лань, 2001. – 188 с.
39. Чавчанидзе Д. Л. Музыка в эстетических размышлениях Гете // Гете и музыка: сборник статей к 250-летию со дня рождения поэта. – СПб.: Издательство СпбГПУ, 2004. – С. 22-31.
40. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль. 1966. – 496 с.
41. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
42. Элгер Д. Дадаизм. – Кёльн, Москва: Taschen, Арт-родник, 2006. – 96 с.
43. Asholt W., Fähnders W. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. – 481 c.
44. Bürger P. Theorie der Avantgarde. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. – 138 S.
45. Cardinal R., Webster G. Kurt Schwitters. – Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2011. – 160 S.
46. Dada in Zürich. – Zürich: Arche, 1994. – 311 S.
47. Dada: eine Literarische Dokumentation / herausgegeben von Richard Huelsenbeck. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1964. – 299 S.
48. Kunzelmann P. Text und Rhythmus. Zur rhythmischen Gestaltung und „musikalischen Durchtränkung“ in Kurt Schwitters’ „Tran“-Texten // Transgression und Intermedialität: die Texte von Kurt Schwitters. – Bielefeld: Aisthesis, 2016. – S. 207-226.
49. Elderfield J. Kurt Schwitters. – Düsseldorf: Claassen Verlag, 1987. – 467 S
50. Elger D. Der Merzbau von Kurt Schwitters. – Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999. – 191 S.
51. Finger A. Gesamtkunstwerk der Moderne. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. – 170 S.
52. Fornoff R. Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk: Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. – Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2004. – 658 S.
53. Franz S. Kurt Schwitters' Merz-Ästhetik im Spannungsfeld der Künste. – Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach, 2009. – 250 S.
54. Fux E. Schnitt durch die verkehrte Merzwelt. Konzeptionen des Narrativen in der Prosa von Kurt Schwitters. – Berlin: Weidler, 2007. – 174 S.
55. Grawe G. D. Merzbühne und Normalbühne Merz. Zum Happeningcharakter der Bühnentheorie von Kurt Schwitters // Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. – Berlin: Fannei und Waltz, 1993. – S. 72-80.
56. Grötz T. Meine Herrschaften, Ihre eingerosteten Ohren klingen: Überlegungen zur „Ursonate“ von Kurt Schwitters // Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. – Berlin: Fannei und Waltz, 1993. – S. 41-51.
57. Hartung H. Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. – Göttingen: Vendenhoek und Ruprecht, 1975. – 115 S.
58. Hausmann R. Am Anfang war Dada. – Gießen: Anadas-Verlag, 1992. – 199 S.
59. Heißenbüttel. H. Versuch über die Lautsonate von Kurt Schwitters. – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983. – 18 S.
60. Henzler H. Literatur an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zum Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992. – 168 S.
61. Hereth H. -J. Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Kurt Schwitters, dargestellt anhand seines Gedichts „An Anna Blume“. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1996. – 292 S.
62. Korte H. Die Dadaisten. – Reinbeck bei Hamburg: Rowolt, 2003. – 160 S.
63. Kremer D. Ästhetische Konzepte der „Mythopoetik“ um 1800 // Gesamtkunstwerk zwischen Synästesie und Mythos. – Bielefeld: Aisthesis, 1994. – S. 11-27.
64. Krempel U. Atelier Merzbau – der Merzbau in der Tradition des Künstlerateliers und die Probleme seiner Rekonstruktion // Aller Anfang ist Merz. – Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2000. – S. 260-269
65. Kruszynski A. Mein Ziel ist das Nerzgesamtkunstwerk. Zur Einheit des Oeuvre von Kurt Schwitters // Aller Anfang ist Merz. – Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2000. – S. 252-259.
66. Kunzellmann P. Text und Rhythmus. Zur rhythmischen Gestaltung und „musikalischen Durchtränkung“ in Kurt Schwitters’ „Tran“-Texten. // Transgression und Intermedialität: die Texte von Kurt Schwitters. – Bielefeld: Aisthesis, 2016. S. 207-226.
67. Kurz M. Kuwitters Kinder. Kurt Schwitters’ nachhaltige Spuren in der Gegenwartsliteratur am Beispiel von Ernst Jandl und Gerhard Rühm // Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. – Berlin: Fannei und Walz, 1993. – S. 116-130.
68. Lach F. Der Merzkünstler Kurt Schwitters. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1971. – 192 S.
69. Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / hrsg. von Steven Paul Scher. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1984. – 432 S.
70. Malsch A. Auf die Fähre des Merzbaus. Zum Kathedralgedanken im Werk von Kurt Schwitters // Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. – Berlin: Fannei und Waltz, 1993. – S. 63-71.

 Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. – Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000. – 565 S.

1. Oßwald-Hoffmann C. Zauber… und Zeigeräume. Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre. – München: Akademischer Verlag, 2003. – 429 S.
2. Reumkens N. Allotria ad absurdum. Schwitters’ Merzlyrik als Resonanzdimension. – Bielefeld: Aisthesis, 2007. – 134. S.
3. rühm g. der wortkünstler kurt schwitters // Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. – Berlin: Fannei und Waltz, 1993. – S. 31-40.
4. Schulze H. Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. – 406 S.
5. Schaub G. An Schwitters kommt man nicht vorbei. Zur Rezeption des Merzdichters in der Literatur nach 1945 // Aller Anfang ist Merz. – Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2000. – S. 310-319.
6. Schaub G. Hugo Ball, Kurt Schwitters: Studien zur literarischen Moderne. – Würzburg: Ergon, 2012. – 422 S.
7. Schaub G. Sagen Sie es nachher allein, wie nett es gewesen ist. Der Vortragskünstler Kurt Schwitters // Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. – Berlin: Fannei und Waltz, 1993. – S. 81-99.
8. Scheffer B. Anfänge experimenteller Literatur: das literarische Werk von Kurt Schwitters. – Bonn: Bouvier, 1978. – 339 S.
9. Schmalenbach W. Kurt Schwitters. – Köln: DuMont Schauberg, 1967. – 404 S.
10. Schober T. Kurt Schwitters Theatralisches Merz Gesamtkunstwerk // Das Theater der Maler: Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Shwitters und Schlemmer. – Stuttgart: M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994. – S. 285-332.
11. Schulz I. Was wäre das Leben ohne Merz? Zur Entwicklung und Bedeutung des Kunstbegriffs von Kurt Schwitters // Aller Anfang ist Merz. – Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2000. – S. 244-251.
12. Schwitters K. Anna Blume und ich. Die gesammelten Anna Blume-Texte herausgegeben von Ernst Schwitters mit Photos, Zeichnungen, Dokumenten. – Zürich: Arche, 1965. – 204 S.
13. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 3. Prosa 1931-1948. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1975. – 338 S.
14. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 2. Prosa 1918-1930. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1974. – 438 S.
15. Schwitters K. Wir spielen bis der Tod uns abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Gesammelt, ausgewählt und kommentiert von Ernst Nündel. – Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein, 1974. – 352 S.
16. Stadtmüller K. Ich sing mein Lied: RIBBE BOBBLE PIMLIKO. Was der Maler und Dichter Kurt Schwitters mit Musik am Hut hatte // Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. – S. 189-196.
17. Steinitz K. Kurt Schwitters: Erinnerungen aus den Jahren 1918-1930. – Zürich: Die Arche, 1963. – 168 S.

Приложение

«Я выхожу», 1912 г.



«Ты» 1917-1918 гг.



«Звук» (1919)



«Герварт Вальден» (1919)



«К Францу Марку» (1921)



i-стихотворение (1922)



Обложка сборника «Сказки пугала» (1925)



1922



«1 7 10» (1923)



Таблица составлена по тексту «Сонаты в первобытных тонах», представляет собой схематическое изложение тематического материала.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Часть** | **раздел** | **темы** | **звуковой материал** | **примечания** |
| интродукция |  | т1 | Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee |  |
| т6 | Oooooooo(…) |  |
| т1, т2, т3 | dll rrrrrr beeeee bö fümms bö wö | Несмотря на то, что Швиттерсом весь раздел помечен как тема 5, в этом фрагменте можно увидеть составляющие трёх тем |
| Часть I | экспозиция | т1 | Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee | Темы приведены в том виде, в котором они появляются в тексте «Сонаты».\* Сочетание звуков rakete bee bee отмечено Швиттерсом как тема 3а |
| т2 | Dedesnn nn rrrrrr, Ii Ee, mpiff *tillff too,* tillll, Jüü Kaa? |
| т3 | Rinnzekete bee bee nnz krr müü? ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrrmüü,rakete bee bee. |
| т4 | Rrumpf *tillff too* |
| переход | Т3 |  |  |
| разработка | т1 (А)т1(рак) | Fümms bö wö tää zää Uu / Uu zää tää wö bö fümms | тема 1 в возвратном движении |
| т3 (В) | rakete innzekete (\*6)Beeeeebö |  |
| т1 (А1) |  |  |
| т3 (В) |  |  |
| т1 (А1а) |  |  |
| т3 (В) |  |  |
| т1 (А1b) |  |  |
| т2 (С) |  | вторая тема, расширенная |
| т1 | (D) |  |  |
| т2 |  |
| т3 |
| т3, т4 (E) |  | четвёртая тема проводится кратко, один раз, без развития |
| т1 | (D1) |  |
| т2 |
| т3 |
| т4 |
| т4 | (F) |  | развитие 4 темы, в неё как бы вторгаются элементы 3 темы |
| т3 |
| т1 | (D1) |  |  |
| т2 |  |  |
| т3 |  |  |
| т4 |  |  |
| т4 | (F) |  |  |
| т3 |  |  |
| т3 (В) |  |  |
| т1 (А) |  | Очень масштабное развитие темы 1 |
| реприза | т1, т2, т3, т4+т1(рак) |  | Реприза не обозначена автором отдельно, её также можно принять за D(1а). Этот раздел полностью повторяет экспозицию и связку. |
| Финал | т1, т3 | «Fümms bö wö täää????» | Фрагмент третьей темы постоянно вторгается в материал 2 темы.В последнем проведении тема 1 звучит не до конца, а обрывается с авторской пометкой «кричать» («gekreischet») Незавершённось, открытый финал |
| Часть II, largo | часть 1 (leise) | т6, т3 | Ooooooo (…) | Третья тема проводися фрагментарно  |
| часть 2 (laut) | т7, т3 | Aaaaaaa (…) |  |
| часть 3 (leise) | т6, т3 |  |  |
| Часть IIIscherzo | крайний раздел 1 | часть 1 | тIII | Lanke trr gll |  |
| т8 | pe pe pe pe peOoka ooka ooka ooka |
| т III |  |  |
| т9 | pii pii pii pii piiZüüka züüka züüka züüka |
| тIII |  |  |
| т4 | RrmmpRrnnf |  |
| часть 2 | тIII |  |  |
| т3 | Ziiuu lenn trll |  |
| т10 | Lümpff tümpff trll |
| тIII |  |  |
| т4 | Rrumpf tilff too |  |
| тIII |  |  |
| т3 |  |  |
| т10 |
| часть 3 | тIII |  |  |
| т8 |  |  |
| т III |  |  |
| т9 |  |  |
| тIII |  |  |
| т4 |  |  |
| тIII |  |  |
| cередина(trio) |  | т3, т7 | Ziiuu iiuuZiiuu aauuZiiuu iiuuZiiuu **Aaa** | седьмая тема автором не выделена |
|  | т3, т7 | Ziiuu iiuuZiiuu aauuZiiuu iiuuZiiuu **Ooo** | шестая тема также не выделена |
|  | т3 | Ziiuu iiuuZiiuu aauuZiiuu iiuuZiiuu |  |
| крайний раздел 2 | часть 1 | тIII |  |  |
| т8 |  |  |
| т III |  |  |
| т9 |  |  |
| тIII |  |  |
| т4 |  |  |
| часть 2 | тIII |  |  |
| т3 |  |  |
| т10 |  |  |
| тIII |  |  |
| т4 |  |  |
| тIII |  |  |
| т3 |  |  |
| т10 |  |  |
| часть 3 | тIII |  |  |
| т8 |  |  |
| т III |  |  |
| т9 |  |  |
| тIII |  |  |
| т4 |  |  |
| тIII |  |  |
| Часть IV | presto | т11 | Grimm glimm gnimm bimbim  | Проведение тем в IV части более масштабно, нежели в других, так проведение 11 темы членится на 4 раздела, в которых тема варьируется. |
| т11a | Bumm bimbimm bamm bimbimm |
| т11 |  |
| т11a |  |
| т11b | Bemm bemm |
| т12 | Tilla loola luula loola |  |
| т11 |  |  |
| т11a |  |  |
| т11b |  |  |
|  | т13, т1 | Tatta tatta tuiEe tuiEe | В присутствующем в конце фразы Ee усматривается связь с первой темой |
|  | т14 | Tilla lalla tilla lalla |  |
|  | т13a | Tuii tuii tuii tuii (\*2)Tee tee tee tee |  |
|  | т13 |  |  |
|  | т14 |  |  |
|  | т13a |  |  |
|  | т6, т3 | Ooo bee Ooo bee (\*4) |  |
| Реприза, предусматривающая повтор всего этого раздела с начала  |
| разработка | т6, т13, т1 | Oobee tatta tuii Ee |  |
| т13 |  |  |
| т10, т3, т4 |  |  |
| т3 |  |  |
| т3, т3а |  |  |
| т11с | Grimme glimme gnimme bimme (\*4) |  |
| т15 | Graaaaa (\*2) |  |
| т11с |  |  |
| т15 |  |  |
| т6, т3, т13, т13a, т13c | т13c: teeta |  |
| т13, т13c |  |  |
| т6, т3, т13, т13а, т1 |  |  |
| т13 |  |  |
| т14 |  |  |
| т13а |  |  |
| т6, т3, т13 |  |  |
| т11с |  |  |
| т12 |  |  |
| т11с |  |  |
| т12 |  |  |
| т6, т3, т13 |  | В 13 теме появляется новое буквосочетание (tuuu) |
| т13 | Tatta tatta tuuta tatta | В этом случае в теме также появляется новое буквоочетание (tuuta) |
| т3 |  |  |
| т3a |  |  |
| т13 |  |  |
| т11с |  |  |
| т15 |  |  |
| т10, т3, т4 |  |  |
| т16, т4 | т16: EkeEke ekeEke ekeEke ekeEke |  |
| т4 |  |  |
| cпад (Ablösung)видимо, имеется в виду некоторый спад динамики и темпа перед последующей кульминацией | т11 |  |  |
|  | т11a |  |  |
|  | т11 |  |  |
|  | т11b |  |  |
|  | т12 |  |  |
|  | т11 |  |  |
|  | т11a |  |  |
|  | т11b |  |  |
| каденция | Т17 | Priimiititti tuutaatoo | Возможно, буквосочетание tuuta, которое уже встречалось в IV части в разрабоке в одном из проведений т13, является частью т17, или же, наоборот. Сам Швиттерс накак не выделил это буквосочетакие |
| т13 |  |  |
| т14 |  |  |
| т13a |  |  |
| т13 |  |  |
| т14 |  |  |
| т13а |  |  |
| т6, т3 |  |  |
| т6 |  |  |
| т2, т1 |  | В тексте «Сонаты» обозначена как т1 |
| т1(а) | Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, müü | Эта тема практически полностью соответствует т1, но полностью воспроизводит стихотворение Рауля Хаусмана. Примечательно, что отмечено автором как т5 |
| т3 |  | Повторяется в том виде, в котором звучала в разработке I части |
| т1 |  |  |
| т8,т9,т4 |  | Напоминают о крайних разделах III части, только без рефрена тIII |
| т4, тIII, т2 |  |  |
| т2, т3 |  |  |
| т1, т3 |  |  |
| т4, т3 |  |  |
| т8, т9 |  | После проведения тем 8 и 9 появляется ещё одна, не выделенная автором, но ранее не звучавшая: «Poo poo poo poo poooo?» |
| т11 |  |  |
| т6, т3 |  |  |
| Финал (Abschluss) | т18 | Zätt üpsiilon iksWee fau uuTee äss ärr kuuPee Oo änn ämmEll kaa Ii haaGee äff Ee dee zee bee |  |
| т18 |  |  |
| т18a |  | В этом случае последней названной буквой является А (Ааааа), во всех остальных – алфавит заканчивается на «bee» |
| т18 |  |  |

1. Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. – Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000. S. 283. [↑](#footnote-ref-1)
2. Под авангардом данном случае понимается собирательное понятие, обозначающее самые разные течения в искусстве. В зарубежном искусствоведении и литературоведении также известен термин «авангарды» (мн.ч.). Это связано с разнородностью тех движений, которые классифицируются как авангардные. Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. – Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000. S. 56-57. [↑](#footnote-ref-2)
3. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 т. Т. VIII. – СПб.: Азбука классика, 2008. с. 826. [↑](#footnote-ref-3)
4. Лихвар В. Д. Культурология – М.: Эксмо, – 2008. с. 296-299. [↑](#footnote-ref-4)
5. Большой энциклопедический словарь 2000 [Электронный ресурс]. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/202494> (Дата обращения 29.01.17). [↑](#footnote-ref-5)
6. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. С. 5. [↑](#footnote-ref-6)
7. Зись А. Я. Указ соч. С. 6. [↑](#footnote-ref-7)
8. Тасалов В. И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. С 24. [↑](#footnote-ref-8)
9. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств. – Л.: Художник, 1984. С. 5. [↑](#footnote-ref-9)
10. Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX – начала XX вв.): автореф. дис. … кандид. философск. наук. / Тамб. гос. университет им. Г. Р. Державина. – Тамбов, 2012. С. 9. [↑](#footnote-ref-10)
11. Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Ф. Шеллинг Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. С. 31. [↑](#footnote-ref-11)
12. Берковский Н. Я. Литературная теория немецкого романтизма. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 172-173. [↑](#footnote-ref-12)
13. Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 126. [↑](#footnote-ref-13)
14. Реале Д., Антисери Д Западная философия от итоков до наших дней. Т.4 От романтизма до наших дней. – СПб.: Петрополис, 1997. С. 7. [↑](#footnote-ref-14)
15. Слесарев А. А. Эстетика А. Шопенгауэра и немецкий романтизм [Электронный ресурс] // Вестник НГУ Серия: Философия. – 2011 том 9 вып. 2. – URL: <http://www.nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/3893/19.pdf> (Дата обращения 11.03.17). [↑](#footnote-ref-15)
16. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление [Электронный ресурс]. – URL: <http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml> (Дата обращения 06.03.17). [↑](#footnote-ref-16)
17. Шопенгауэр А. Op. cit. [↑](#footnote-ref-17)
18. Жеребин А. И. Вагнер в оценке русских символистов // От Виланда до Кафки. – СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. С. 321. [↑](#footnote-ref-18)
19. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Р. Вагнер Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. с. 209. [↑](#footnote-ref-19)
20. Вагнер Р. Указ соч. С. 167. [↑](#footnote-ref-20)
21. Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера / Собрание сочинений. Т. VI. с. 302. цит. по. А. И. Жеребину Вагнер в оценке русских символистов // От Виланда до Кафки. – СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. С. 323. [↑](#footnote-ref-21)
22. Жеребин А. И. Op. cit. С. 323. [↑](#footnote-ref-22)
23. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. С. 269. [↑](#footnote-ref-23)
24. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. С. 211.

 [↑](#footnote-ref-24)
25. Михайлов А В. Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2 т. – М.: Музыка. 1981. – Т.1. С. 32-33. [↑](#footnote-ref-25)
26. Делазари И А. Музыкальность в литературном тексте XIX – XX вв.: очерк проблемы // Границы литературы в гуманитарном пространстве. СПб.: С.-Петербургский государственный университет, 2010. с. 53. [↑](#footnote-ref-26)
27. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. С. 59. [↑](#footnote-ref-27)
28. Известно, например, высказывание немецкого философа Фридриха Шлейермахера (1768 - 1834) о музыке, которая «становится речью без слов, наиопределённейшим, наипонятнейшим выражением души» F. Schleiermacher Über die Religion. – Stuttgart: Reclam. 1985. S. 122-123. Цит. по. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada. 2005. С. 60. [↑](#footnote-ref-28)
29. Михайлов А В. Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2 т. – М.: Музыка. 1981. – Т.1. С. 313. [↑](#footnote-ref-29)
30. Михайлов А В. Op. cit. с. 313. [↑](#footnote-ref-30)
31. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada. 2005. с. 65-66. [↑](#footnote-ref-31)
32. Подробнее об анализе романов и драм в работах Ф. Шлегеля и О. Людвига см. Михайлов А В Музыкальная эстетика Германии XIX в.в 2 т. – М.: Музыка. 1981 – Т.1. С. 113-114. [↑](#footnote-ref-32)
33. Делазари И. А. Музыкальность в литературном тексте XIX – XX вв.: очерк проблемы // Границы литературы в гуманитарном пространстве. СПб.: С.-Петербургский государственный университет. 2010. С. 54. [↑](#footnote-ref-33)
34. Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: дис. … д-ра. филол. наук /РГГУ. – М, 2007. С. 247. [↑](#footnote-ref-34)
35. Махов А. Е. Op. cit. С. 247. [↑](#footnote-ref-35)
36. Подробнее об этом: Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: дис. … д-ра. филол. наук /РГГУ. – М, 2007; Михайлов А. В. Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2 т. – М.: Музыка, 1981 – Т.1. [↑](#footnote-ref-36)
37. Зольдер К. Эрвин. – М. 1978 // А.В. Михайлов Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2.т. – М.: Музыка, 1981. – Т 2. С. 133-134. [↑](#footnote-ref-37)
38. Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. – М. 1977 цит. по А.В. Михайлов Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2.т. – М.: Музыка, 1981. – Т 2. С. 280. [↑](#footnote-ref-38)
39. Вакенродер В. Г. Указ. соч. С. 281. [↑](#footnote-ref-39)
40. Вакенродер В. Г. Указ. соч. С. 284. [↑](#footnote-ref-40)
41. Wakenroder W. H., Tieck L Phantasien über die Kunst hrsg. Von W. Nehring Stuttgart 1973 цит. по Михайлов А. В. Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2 т. – М.: Музыка, 1981. – Т 2. С. 294. [↑](#footnote-ref-41)
42. Михайлов А. В. Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2 т. – М.: Музыка, 1981. – Т 2. С. 291. [↑](#footnote-ref-42)
43. А.В. Михайлов Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2 т. – М.: Музыка, 1981. – Т.1. С. 195. [↑](#footnote-ref-43)
44. Novalis Schriften hrsg. Von P. Kluckhohn Bd 2. цит. по А.В. Михайлов Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2 т. – М.: Музыка, 1981. – Т. 2. С. 306. [↑](#footnote-ref-44)
45. Novalis Schriften hrsg. Von P. Kluckhohn ВBd 2. цит. по А.В. Михайлов Музыкальная эстетика Германии XIX в. в 2 т. – М.: Музыка, 1981. – Т. 2. С. 307. [↑](#footnote-ref-45)
46. Шопенгауэр А О сущности музыки [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431&txt=1> (Дата обращения 12.04.2017). [↑](#footnote-ref-46)
47. Шопенгауэр А О сущности музыки [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431&txt=1> (Дата обращения 12.04.2017). [↑](#footnote-ref-47)
48. Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. – СПб.: Изд-во «Читый лист», 2014. С. 36. [↑](#footnote-ref-48)
49. Ф. Ницше Вагнер в Байрейте [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lib.ru/NICSHE/razmyshleniya4.txt_with-big-pictures.html> (Дата обращения 06.04.2017). [↑](#footnote-ref-49)
50. Тишунина Н. В. Малларме и Вагнер // Эстетические идеи в истории зарубежного театра. – Л.: ЛГИТМИК, 1991. С.87-98. [↑](#footnote-ref-50)
51. Кумукова Д. Д. Музыкально-синтетические концепции театра конца XIX –начала XX вв. и театр М.И. Цветаевой: дис… к. иск. / ГНИУК «Рос. ин-т истории искусств». – СПб., 2001. С. 45. [↑](#footnote-ref-51)
52. Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. – СПб.: Изд-во «Читый лист», 2014. С. 57. [↑](#footnote-ref-52)
53. Аппиа А. Живое искусство. – М. 1993 с. 38 цит. по Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. – СПб.: Изд-во «Читый лист», 2014. С. 57. [↑](#footnote-ref-53)
54. Максимов В. И Op.cit. С. 57. [↑](#footnote-ref-54)
55. Громов П. П. Ранняя режиссура В.Э. Мейерхольда // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1994. С. 61. [↑](#footnote-ref-55)
56. Кумукова Д. Д. Музыкально-синтетические концепции театра конца XIX –начала XX вв. и театр М.И. Цветаевой: дис… к. иск. / ГНИУК «Рос. ин-т истории искусств». – СПб., 2001. С 55-56. [↑](#footnote-ref-56)
57. Подробнее о синтезе искусств и музыке в театре рубежа XIX – XX вв. можно прочитать в диссертационном исследовании Д. Д. Кумуковой Музыкально-синтетические концепции театра конца XIX –начала XX вв. и театр М.И. Цветаевой. [↑](#footnote-ref-57)
58. Вагнер Р. Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. С. 532-533. [↑](#footnote-ref-58)
59. Жеребин А. И. Вагнер в оценке русских символистов // От Виланда до Кафки. – СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. С.326. [↑](#footnote-ref-59)
60. Вагнер Р. Указ. соч. С. 534. [↑](#footnote-ref-60)
61. Психологический словарь [Электронный ресурс]. – URL: <http://psychology.net.ru/dictionaries/psy.html?word=890> (Дата обращения 16.03.2017) [↑](#footnote-ref-61)
62. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. с. 13. [↑](#footnote-ref-62)
63. Ванечкина И. Л., Галеев М. Б О синестезии романтизма: поэзия и музыка [Электронный ресурс]. – URL: <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/sinRomant_r.htm> (Дата обращения 22. 03.2017). [↑](#footnote-ref-63)
64. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. с. 13. [↑](#footnote-ref-64)
65. Ванечкина И. Л., Галеев М. Б О синестезии романтизма: поэзия и музыка [Электронный ресурс]. – URL: <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/sinRomant_r.htm> (Дата обращения 22. 03.2017). [↑](#footnote-ref-65)
66. Бычков В. В. Эстетика. Учебник [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/_03.php> (Дата обращения 24.03.2017). [↑](#footnote-ref-66)
67. Бычков В. В. Эстетика. Учебник [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/_03.php> (Дата обращения 24.03.2017). [↑](#footnote-ref-67)
68. Бычков В.В. Эстетика, учебник [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/_03.php> (Дата обращения 26.03.2017). [↑](#footnote-ref-68)
69. Поэзия французского символизма. Лотреамон Песни Мальдрора. – М.: Изд-во Московского университета, 1993. С. 436. [↑](#footnote-ref-69)
70. Лушкин И. П. Говорить о мистерии на языке мистерии. Эстетическая концепция и творчество В.В. Кандинского. – М.: Изд-во Знание, 1991 С.12. [↑](#footnote-ref-70)
71. Лазарева Н. И. Художественные миры А. Скрябина и В. Кандинского: на перекрёстке параллелей [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/hudozhestvennye-miry-skryabina-i-kandinskogo.html> (Дата обращения 05.05.2017). [↑](#footnote-ref-71)
72. Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. – СПб.: Изд-во «Читый лист», 2014. С. 57. [↑](#footnote-ref-72)
73. Жеребин А. И. Вагнер в оценке русских символистов // От Виланда до Кафки. – СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. С. 323. [↑](#footnote-ref-73)
74. Кандинский В. В. О сценической композиции // Избранные труды по теории искусства в 2 т. – М.: Гилея, 2001. – Т.1. С. 271. [↑](#footnote-ref-74)
75. Кандинский В. В. Указ. соч. С. 271. [↑](#footnote-ref-75)
76. Лушкин И. П. Говорить о мистерии на языке мистерии. Эстетическая концепция и творчество В.В. Кандинского. – М.: Изд-во Знание, 1991 С. 12. [↑](#footnote-ref-76)
77. Лазарева Н. И. Художественные миры А. Скрябина и В. Кандинского на перекрёстке параллелей [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/hudozhestvennye-miry-skryabina-i-kandinskogo.html> (Дата обращения 05.05.2017). [↑](#footnote-ref-77)
78. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2001. С. 169. [↑](#footnote-ref-78)
79. Михайлов М. К. Александр Николаевич Скрябин. 1872-1915. Краткий очерк жизни и творчества. – Л., Музыка, 1971. С.119. [↑](#footnote-ref-79)
80. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. – М.: Республика, 2003. С. 264. [↑](#footnote-ref-80)
81. Ришар Л. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
82. Пестова Н. В. Эстетические нормы немецкого литературного экспрессионизма // Языковая норма и эстетический канон. – М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 155. [↑](#footnote-ref-82)
83. По данным Энциклопедии экспрессионизма, с 1910 по 1925 г. никто из композиторов не говорил о своей причастности к этому направлению искусства, хотя произведения некоторых композиторов, творивших в это период, относят именно к экспрессионизму. Ришар Л. Op. cit. С. 339. [↑](#footnote-ref-83)
84. Новое звучание должно было символизировать нового человека. Ришар Л.Указ. соч. С. 344. [↑](#footnote-ref-84)
85. Ришар Л. Там же. [↑](#footnote-ref-85)
86. Бобринская Е. А. Футуризм. – М.: Галарт, 2000. С. 41-42. [↑](#footnote-ref-86)
87. Бобринская Е. А. Указ соч. С. 42. [↑](#footnote-ref-87)
88. Бобринская Е. А. Указ соч. С. 43-44. [↑](#footnote-ref-88)
89. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях. Футуризм и дадаизм. – Одесса: Астропринт, 2003. С. 44. [↑](#footnote-ref-89)
90. Дудаков-Кашуро К. В. Там же. [↑](#footnote-ref-90)
91. Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. – СПб.: Изд-во «Читый лист», 2014. С. 59. [↑](#footnote-ref-91)
92. Максимов В. И Из истории теории театра и науки о театре. – СПб.: Изд-во «Читый лист», 2014. С. 59. [↑](#footnote-ref-92)
93. Максимов В. И. Указ. соч. С. 61. [↑](#footnote-ref-93)
94. Meyer R. Chronologie der Ereignisse // Dada in Zürich. – Zürich: Arche, 1994. S. 85. [↑](#footnote-ref-94)
95. Meyer R. Op. cit. S. 85-88. [↑](#footnote-ref-95)
96. Meyer R. Chronologie der Ereignisse // Dada in Zürich. – Zürich: Arche, 1994. S. 86. [↑](#footnote-ref-96)
97. Meyer Op. cit. S. 87. [↑](#footnote-ref-97)
98. Meyer R Dada ist groß, Dada ist schön. Zur Geschichte von Dada Zürich // Dada in Zürich. – Zürich: Arche, 1994. S. 25. [↑](#footnote-ref-98)
99. «Dada stammt aus dem Lexikon. Es ist furchtbar einfach. Im Französischen bedeutets Steckenpferd. Im Deutschen: Addio, steigt mir bitte den Rücken runter, auf Wiedersehen ein ander Mal! Im Rumänischen: „La wahrhaftig, Sie haben Recht, so ist es. Jawohl, wirklich. Machen wir.“ Und so weiter- Ein internationales Wort.», Eröffnungs-Manifest 1. Dada-Abend Zürich, 14 Juni 1916// Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938) Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995 S. 121. Приведён перевод В.Д. Седельника по Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. С.68. [↑](#footnote-ref-99)
100. Hugo Ball: Flucht aus der Zeit. Tagebuch. – München: Duncker&Humblot, 1927. S. 91. Цитата дана в пер. Ю. В. Каминской Рождественское действо, „cauchemar“ и балалайки. О дадаистском кабаре и драме Хуго Балля «Криппеншпиль» в сценических воплощениях // Театрон №2 – СПб.: РГИСИ, 2015. С. 30. [↑](#footnote-ref-100)
101. Huelsenbeck R. Zürich 1916. Wie es wirklich war // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. – Olten und Freiburg Breisgau: hrsg. von Paul Raabe, 1965. S. 177-178. цит. по Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты С. 41-42. [↑](#footnote-ref-101)
102. Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 68. [↑](#footnote-ref-102)
103. Korte H. Die Dadaisten. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2003. S. 43. [↑](#footnote-ref-103)
104. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты. Иллюстрации. Документы. Под ред. Клауса Шумана. – М.: Республика, 2001. С. 185. [↑](#footnote-ref-104)
105. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты. Иллюстрации. Документы. Под ред. Клауса Шумана. – М.: Республика, 2001. С. 155. [↑](#footnote-ref-105)
106. Об этом пишут В.Д. Седельник (Дадаизм и дадаисты с. 82), К. Шуман, (Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты. Иллюстрации. Документы с. 154-155). [↑](#footnote-ref-106)
107. . Меринг В. Дада утренники // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации. документы. под ред. Клауса Шумана. – М.: Республика, 2001. C. 197. [↑](#footnote-ref-107)
108. Dadaistisches Manifest 1918 // Asholt W., Fähnders W. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. С. 145-147. [↑](#footnote-ref-108)
109. Korte H. Die Dadaisten. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2003. S. 64. [↑](#footnote-ref-109)
110. Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты – М.: ИМЛИ РАН, 2010. C. 107. [↑](#footnote-ref-110)
111. «Курфюрстендамский дадаизм – это раскрашенный цилиндр Джорджа Гросса (имеется в виду Георг Гросс, прим. Д.Б.), жаждущего стать маньяком-убийцей. Цилиндрический дада и женоненавистник благороднопотливый Гросс охотно здоровается, приподняв цилиндр…» пер. С. К. Дмитриева, цит. по Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне C. 436. [↑](#footnote-ref-111)
112. В.Д. Седельник так трактует это отличие коллажей Эрнста от коллажей других дадаистов: «Другие – Хартфилд, Хаусман, Швиттерс – добивались дискредитации традиционного искусства, вводя в коллажи предметы повседневной действительности. Эрнст поступал наоборот: вводя в коллажи предметы искусства, добивался дискредитации действительности военных и первых послевоенных лет». Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты С. 111. [↑](#footnote-ref-112)
113. Пер. С. К. Дмитриева Цит. по Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации. документы. под ред. Клауса Шумана. – М.: Республика, 2001. С. 406. [↑](#footnote-ref-113)
114. Nündel E. Kurt Schwitters in Selbstzeichnungen und Bilddokumenten. – Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1981. S. 11. [↑](#footnote-ref-114)
115. Schwitters K. Das literarische Werk Band 5 Manifeste und kritische Prosa. – Köln: DuMont Buchverlag, 1981. S. 83. [↑](#footnote-ref-115)
116. Grosz G. Ein kleines Ja und ein großes Nein. – Hamburg: Rowohlt, 1955. S. 70. [↑](#footnote-ref-116)
117. Из воспоминаний Р. Хаусмана, приведённых Х. Рихтером в книге ДАДА-искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. – М.: Гилея, 2014. С. 186: «В конце концов, этот человек, назвавшийся Швиттерсом, сказал: «Я хотел бы вступить в Клуб дада». Разумеется, я один 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». пер. К В Дудакова-Кашуро [↑](#footnote-ref-117)
118. Nündel E. Kurt Schwitters in Selbstzeichnungen und Bilddokumenten. – Hamburg: Rowohlt, Taschenbuch Verlag, 1981. S. 11. [↑](#footnote-ref-118)
119. Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. – М.: ИМЛИ РАН. 2010. С. 337. [↑](#footnote-ref-119)
120. Huelsenbeck R. Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. – Wiesbaden: Limes, 1957. S. 109. цит. по Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты с. 336: «Швиттерс жил с женой и сыном в Ганновере, славном немецком городе, превосходившем многие другие немецкие города только одним своим качеством – мелкобуржуазным образом мыслей. Удивительно, что в такой атмосфере мог жить и работать такой революционный художник, как Швиттерс. Это было возможно лишь в одном случае: приспосабливаясь к окружению. Поэтому его бунт оставался романтическим, чего мы (берлинские дадаисты, прим. В.Д. Седельника) в любых обстоятельствах старались избегать».пер. В Д Седельника [↑](#footnote-ref-120)
121. Lach F. Der Merz Künstler Kurt Schwitters. – Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1971. S. 10-11. [↑](#footnote-ref-121)
122. Elger D. Hannover // Dada global. Zürich, 1994 S. 58-60. [↑](#footnote-ref-122)
123. Nündel E. Kurt Schwitters : in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten dargest. von Ernst Nuendel-– Reinbek bei. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., 1981. S. 86. [↑](#footnote-ref-123)
124. Рихтер Х. Op. cit. С. 187-188. [↑](#footnote-ref-124)
125. Steiniz K. Kurt Schwitters. A Portrait from Live. – Berkley, Los-Angeles: University of California Press, 1968. «Gut, hier sind sie, Leute, wollen wir sie aufhängen oder an die Wand stellen?» цит. по Nündel E. Op. cit. S. 100. [↑](#footnote-ref-125)
126. Wir spielen bis der Tod uns abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Gesammelt, ausgewählt und kommentiert von Ernst Nündel. – Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein, 1974. S. 138. [↑](#footnote-ref-126)
127. «Das Wort „Merz“ hatte keine Bedeutung, als ich es formte. Jetzt hat es die Bedeutung, die ich ihm beigelegt habe. Die Bedeutung des Begriffs ändert sich mit der Änderung der Erkenntnis derjenigen, die im Sinne des Begriffs weiterarbeiten», Merz (für den „Ararat geschrieben 19. Dezember 1920“) // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981 S. 77. [↑](#footnote-ref-127)
128. «Die Bilder Merzmalerei sind abstrakte Kunstwerke», Die Mezmalerei // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981 S. 37. [↑](#footnote-ref-128)
129. «Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien». Ibid. [↑](#footnote-ref-129)
130. «Die Merzmalerei erstrebt unmittelbaren Ausdruck durch die Verkürzung des Weges von der Intuition bis zur Sichtbarmachung des Kunstwerkes», Die Mezmalerei // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981 S. 37. [↑](#footnote-ref-130)
131. 1 Die Merzbühne // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981 S. 42. [↑](#footnote-ref-131)
132. Фрагмент манифеста: «Merz ist die Weltanschauung. Sein Wesen ist die absolute Unbefangenheit und vollständige Unvoreingenommenheit. Darauf beruht die Art im Sinne von Merz zu schaffen. In keinem Augenblick des Schaffens gibt es für den Künstler Hemmungen, Vorurteile. In jedem Stadium vor der Vollendung ist das Werk für den Künstler nur Material für die nächste Stufe der Gestaltung. Nie ist ein bestimmtes Ziel erstrebt außer der Konsequenz des Gestaltens an sich», Merz // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981 S. 187. [↑](#footnote-ref-132)
133. «Dada ist ein Club, der in Berlin gegründet worden ist, in den man eintreten kann, ohne Verbindlichkeiten zu übernehmen», Dadaistisches Manifest 1918 // Asholt W., Fähnders W. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 147. [↑](#footnote-ref-133)
134. «Hier ist jeder Vorsitzender und kann sein Wort abgeben, wo es sich um künstlerische Dinge handelt», Op. cit. S. 47. [↑](#footnote-ref-134)
135. Цит. по. Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. пер. Т. Набатниковой. – М.: Гилея, 2014. С. 47. [↑](#footnote-ref-135)
136. Выражение Ханса Рихтера, там же. [↑](#footnote-ref-136)
137. Hülsendadas, от нем. die Hülse – оболочка, стручок; очевидна параллель с фамилией главы Клуба Дада Рихарда Хюльзенбека. (прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-137)
138. «Es gibt zwei Gruppen der Dadaisten: die Kern- und die Hülsendadas, welch letztere besonders in Deutschland wohnen. Ursprünglich gab es nur Kerndadaisten, die Hülsendadaisten haben sich von diesem ursprünglichen Kern unter ihrem Führer Hülsenbeck abgeschält und bei der Abspaltung die Teile des Kerns mitgerissen. […] Der Dadaismus würde unter Hülsenbeck eine politische Angelegenheit. […] Also der Hülsendadaismus ist politisch orientiert, gegen Kunst und gegen Kultur. Ich bin tolerant und lasse jedem seine Weltanschauung, aber ich muß erwähnen, daß derartige Anschauungen Merz fremd sind». Merz (für den Ararat geschrieben. Dezember 1920) Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981 S. 77-78. [↑](#footnote-ref-138)
139. Reumkens N. Allotria ad absurdum. Schwitters’ Merzlyrik als Resonanzdimension. – Bielefeld: Aisthesis, 2007.S.33. [↑](#footnote-ref-139)
140. Lach F. Der Merzkünstler Kurt Schwitters. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1971. S. 12. [↑](#footnote-ref-140)
141. Эти ранние стихотворения можно найти в собрании сочинений Курта Швиттерса, Kurt Sныchwitters Das literarische Werk Band 1 Lyrik S. 32-38. [↑](#footnote-ref-141)
142. Lach F. Op. cit. S. 85. [↑](#footnote-ref-142)
143. Пример раннего стихотворения Курта Швиттерса см. в Приложении на стр. 109. [↑](#footnote-ref-143)
144. Lach F. Op. cit. S. 16-17. [↑](#footnote-ref-144)
145. Fux E. Schnitt durch die verkehrte Merzwelt. Konzeptionen des Narrativen in der Prosa von Kurt Schwitters. – Berlin: Weidler, 2007. S. 17. [↑](#footnote-ref-145)
146. См. приложение на с.110. [↑](#footnote-ref-146)
147. См. приложение на с. 111. [↑](#footnote-ref-147)
148. Lach F. Der Merzkünstler Kurt Schwitters. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1971. S. 93. [↑](#footnote-ref-148)
149. Lach F. Op. cit. S. 94. [↑](#footnote-ref-149)
150. Schmalenbach W. Kurt Schwitters. – Köln: DuMont Schauberg, 1967. – S. 214. [↑](#footnote-ref-150)
151. Reumkens N. Allotria ad absurdum. Schwitters’ Merzlyrik als Resonanzdimension. – Bielefeld: Aisthesis, 2007. S. 32-33.

Тексты стихотворений «Герварт Вальден» и «К Францу Марку» даны в приложении на с. 112-113. [↑](#footnote-ref-151)
152. Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. – Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000. S. 258. [↑](#footnote-ref-152)
153. Cardinal R., Webster G. Kurt Schwitters. – Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2011. S. 22. [↑](#footnote-ref-153)
154. Cardinal R. Op. cit. S. 23. [↑](#footnote-ref-154)
155. «Ich fordere i aber nicht als einzige Kunstform, sondern als Spezialform» Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 120. [↑](#footnote-ref-155)
156. «Idee, Material und Kunstwerk sind dasselbe». Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981.S. 120. [↑](#footnote-ref-156)
157. «Die künstlerische Gestaltung ist hier das Erkennen von Rhythmus und Ausdruck im Teil der Natur». Manifeste S. 120. [↑](#footnote-ref-157)
158. Более подробная интерпретация со ссылками на работы других литературоведов: Reumkens N. Op. cit. S. 37-40. [↑](#footnote-ref-158)
159. См. приложение на с. 114. [↑](#footnote-ref-159)
160. См. приложение на с. 115. [↑](#footnote-ref-160)
161. См. приложение на стр. 116. [↑](#footnote-ref-161)
162. См. приложение на стр. 117. Подробнее об этом: Reumkens N. Allotria ad absurdum. Schwitters’ Merzlyrik als Resonanzdimension. – Bielefeld: Aisthesis, 2007. S.36-37. [↑](#footnote-ref-162)
163. Reumkens N. Allotria ad absurdum. Schwitters’ Merzlyrik als Resonanzdimension. – Bielefeld: Aisthesis, 2007. S. 34. [↑](#footnote-ref-163)
164. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX вв. – Москва: Сфера, 1998. С. 199. [↑](#footnote-ref-164)
165. Кюрегян Т. С. Там же. [↑](#footnote-ref-165)
166. Кюрегян Т. С. Там же. [↑](#footnote-ref-166)
167. Данное понятие взято из лекции «Перформативность звука: шумовые оркестры 20-х годов» культуролога, специалиста в области авангарда, автора многочисленных работ по истории шумовой музыки К. В. Дудакова-Кашуро [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MeUSa1qE00M> (Дата обращения 18.04.2017). [↑](#footnote-ref-167)
168. Кандинский В. В. Жёлтый звук. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.wassilykandinsky.ru/yellowsound.php> (Дата обращения 26.04.2017). [↑](#footnote-ref-168)
169. Цит. по Е.А. Бобринская Футуризм Галарт 2000 М. (всего 192 стр.) C. 34. [↑](#footnote-ref-169)
170. Л. Руссоло Искусство шумов, цит по. Е.А. Бобринская Футуризм Галарт 2000 М. (всего 192 стр.) C. 35. [↑](#footnote-ref-170)
171. «Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegensten Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird», Dadaistisches Manifest 1918 // Asholt W., Fähnders W. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 149. [↑](#footnote-ref-171)
172. Подробный анализ пьесы см. Ю.В. Каминская Рождественское действо, „cauchemar“ и балалайки. О дадаистском кабаре и драме Хуго Балля «Криппеншпиль» в сценических воплощениях. // Театрон № 2(16). – СПб.: РГИСИ, 2015. С. 28-37. [↑](#footnote-ref-172)
173. Цит. по Каминская Ю. В. Там же. С. 32. [↑](#footnote-ref-173)
174. Цит. по Каминская Ю. В. Указ. соч. С. 33. [↑](#footnote-ref-174)
175. Цит. по. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях. Футуризм и дадаизм. – Одесса: Астропринт, 2003. С. 73. [↑](#footnote-ref-175)
176. Дудаков-Кашуро К. В. Там же. [↑](#footnote-ref-176)
177. Цит. по Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях. Футуризм и дадаизм. – Одесса: Астропринт, 2003.С.110. [↑](#footnote-ref-177)
178. Более подробную историю создания см. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях. Футуризм и дадаизм. – Одесса: Астропринт, 2003.С. 108-111. [↑](#footnote-ref-178)
179. Согласно этим указаниям, жирное красное подчёркивание – *ff* (очень громко),тонкое красное подчёркивание – *f* (громко), тонкое чёрное подчёркивание – *p* (тихо), жирное чёрное подчёркивание – *pp* (очень тихо)*,* всё, что остаётся неподчёркнутым, звучит на *mf* (умеренно громко) (прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-179)
180. «Auch das „Kwiiee“ aus dem ersten Thema des ersten Satzes stammt von dem Hausmann’schen „QIE“» Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 290.

Возможно, это часть другого графического стихотворения Рауля Хаусмана «OFFEAHBDC BDQ ,, qiyE!» (прим Д.Б.). [↑](#footnote-ref-180)
181. Franz S. Kurt Schwitters' Merz-Ästhetik im Spannungsfeld der Künste. – Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach, 2009. S. 148. [↑](#footnote-ref-181)
182. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 290. [↑](#footnote-ref-182)
183. Franz S. Kurt Schwitters' Merz-Ästhetik im Spannungsfeld der Künste. – Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach, 2009. S. 148. [↑](#footnote-ref-183)
184. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. С. 9. [↑](#footnote-ref-184)
185. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. – СПб: Лань, 2001. С. 403. [↑](#footnote-ref-185)
186. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. С. 10. [↑](#footnote-ref-186)
187. В оригинале: «verschmelzenden Verschmelzungen» Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 39. [↑](#footnote-ref-187)
188. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. С. 12. [↑](#footnote-ref-188)
189. Толковый словарь Д. Н. Ушакова Электронный ресурс [Электронный ресурс]. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/825054/%D0%98%D0%9D%D0%A2%D0%9E%D0%9D%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF> (Дата обращения 01. 05. 2017.). [↑](#footnote-ref-189)
190. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. С. 13. [↑](#footnote-ref-190)
191. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. С. 27. [↑](#footnote-ref-191)
192. Далее а тексте «Сонаты» 5 тема появится лишь в четвёртой части и будет содержать другой материал. (прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-192)
193. Чтение Швиттерсом фрагментов «Сонаты в первобытных тонах» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>. (Дата обращения 23.04.2017). [↑](#footnote-ref-193)
194. Все эти темы с комментариями в том порядке, в котором они встречаются в «Сонате» приведены в таблице, см. приложение на с. 118. [↑](#footnote-ref-194)
195. Тема 1 основана на незначительно изменённом варианте этого стихотворения «Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, **kwii Ee**» (прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-195)
196. Об этом пишут, например, Т. С. Кюрегян (Указ соч. С. 199) и В. Н. Холопова (Указ соч. С. 404). [↑](#footnote-ref-196)
197. Так, например, известны взгляды Джона Кейджа на возможность использования немузыкальных звуков в композиции: «Имея четыре фильмофонографа, мы можем сочинить и исполнить четвертную ноту посредством работающего мотора, струи воздуха, удара сердца и оползня». Кейдж Д. Тишина. Лекции и статьи. – Вологда: Полиграф-Книга, 2012. С. 13. [↑](#footnote-ref-197)
198. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев.: Гамаюн, 1999. С. 42. [↑](#footnote-ref-198)
199. «Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit. Zunächst habe ich einzelne Kunstarten miteinander vermählt. Ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeklebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Zeichnung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, auf denen Sätze gelesen werden sollen. Ich habe Bilder so genagelt, daß neben der malerischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen. Das Merzgesamtkunstwerk aber ist die Merzbühne, die ich bislang nur theoretisch durcharbeiten konnte.…» Merz (für den „Ararat“ geschrieben 19. Dezember 1920) // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 79. [↑](#footnote-ref-199)
200. Schober T. Kurt Schwitters Theatralisches Merz Gesamtkunstwerk // Das Theater der Maler: Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Shwitters und Schlemmer. – Stuttgart: M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994. S. 285. [↑](#footnote-ref-200)
201. Elderfield J. Kurt Schwitters. – Düsseldorf: Claassen Verlag, 1987. S. 115. [↑](#footnote-ref-201)
202. Franz S. Kurt Schwitters' Merz-Ästhetik im Spannungsfeld der Künste. – Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach, 2009. S. 203. [↑](#footnote-ref-202)
203. Elderfield J. Kurt Schwitters. – Düsseldorf: Claassen Verlag, 1987. S. 102. [↑](#footnote-ref-203)
204. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. С. 153. [↑](#footnote-ref-204)
205. Шлягер о дяде Хайни – один из шлягеров, которые писал Курт Швиттерс в нём рассказывается о том, что даже после конца света дядя Хайни осанется стоять на ногах, так как у него они самые кривые. «Und wenn die Welten untergehen, bleibt Onkel Heini doch bestehen, Denn unser braver Onkel Heini hat immer noch die krummsten Beini». (прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-205)
206. Steinitz K. Kurt Schwitters: Erinnerungen aus den Jahren 1918-1930. – Zürich: Die Arche, 1963. S. 93. [↑](#footnote-ref-206)
207. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. С. 276. [↑](#footnote-ref-207)
208. Steinitz K. Kurt Schwitters: Erinnerungen aus den Jahren 1918-1930. – Zürich: Die Arche, 1963. S. 88. [↑](#footnote-ref-208)
209. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. С. 284. [↑](#footnote-ref-209)
210. Знаки препинания приведены по «Zusammenstoß. Groteske Oper in 10 Bildern 3. Fassung» // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 4. Schauspiele und Szenen. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1977. [↑](#footnote-ref-210)
211. Шлягер начинается со слов «Und wenn die Welten untergehen». (Прим. Д.Б.). [↑](#footnote-ref-211)
212. Обитатели Зелёного глобуса большая собака и большая кошка обманиваются репликами в виде звукового стихотворения. Реплика собаки: «Böwöböpö, böwöröböpö, böwörötääböpö, böwörötääzääböpö, böwörötääzääböpöuböpö». Ответ кошки Pögiff quiiee.» Schwitters K. Zusammenstoß. Groteske Oper in 10 Bildern 3. Fassung» // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 4. Schauspiele und Szenen. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1977. S. 60. [↑](#footnote-ref-212)
213. Оригинальная строчка звучит как «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn» и взята из стихотворения «Mignon» из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». (Прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-213)
214. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 254. [↑](#footnote-ref-214)
215. Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 206. [↑](#footnote-ref-215)
216. В воспоминаниях Штайниц называет журнал «Anbruch», такое название он получил лишь в 1929г. (прим. Д.Б.). [↑](#footnote-ref-216)
217. Steinitz K. Kurt Schwitters: Erinnerungen aus den Jahren 1918-1930. – Zürich: Die Arche, 1963. S. 90-91. [↑](#footnote-ref-217)
218. «Ein Intendant der Berliner Staatsoper, der Schwitters ermutigt hatte, weil er etwas Ultramodernes suchte, fand den „Zusammenstoß“ zu ultramodern und für eine komische Oper viel zu komisch» Käte Steinitz Op. cit. S. 91. [↑](#footnote-ref-218)
219. Данный перевод, на мой взгляд, отражает одновременно и состояние произведения и процесс его постоянной доработки, который был очень важен для Курта Швиттерса. (прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-219)
220. «Zuerst stand da etwas im Atelier wie eine Kreuzung von einem Zylinder oder Holzfaß und einem tischhohen Baumstumpf mit wildgewordener Rinde. Bald aber hatte das Gebilde keine Ähnlichkeit mehr mit irgendeinem Natur- oder Kunstprodukt obgleich Kurt es als Säule bezeichnete.» Цит. по Elderfield J. Kurt Schwitters. – Düsseldorf: Claassen Verlag, 1987. S. 158. [↑](#footnote-ref-220)
221. Elderfield J. Kurt Schwitters. – Düsseldorf: Claassen Verlag, 1987. S. 158. [↑](#footnote-ref-221)
222. Franz S. Kurt Schwitters' Merz-Ästhetik im Spannungsfeld der Künste. – Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach, 2009. S. 183. [↑](#footnote-ref-222)
223. Elger D. Der Merzbau von Kurt Schwitters. – Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999. S. 107. [↑](#footnote-ref-223)
224. Elger D. Op. cit. S. 108. [↑](#footnote-ref-224)
225. Высказывание Швиттерса основано на игре слов: часть названия города Дюссельдорф (Dorf) имеет значение «деревня». В случае с фамилией философа, речь по-видимому идёт о слове «Hauer», составляющем часть фамилии «Шопенгауэр», одно из значение которого – «виноградарь», «винодел». Следует отметить, что такое высказывание Швиттерса, конечно, не стоит принимать всерьёз. Детальный разбор значения названия «Kathedrale des erotischen Elends» приведено в работе Корнелии Освальд-Хофман Zauber… und Zeigeräume. Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre. С. 56-62. [↑](#footnote-ref-225)
226. «Auch in der Malerei verwende ich für die Komposition gern die Brocken des täglichen Abfalls […]. So entstanden meine Merzbilder, und so entstand besonders meine Große Säule. – Ja, was ist die Säule? Sie ist zunächst nur eine von vielen, etwa von zehn. Sie heißt Kathedrale des erotischen Elends, oder abgekürzt KdeE […]. Außerdem ist sie unfertig und zwar aus Prinzip. Sie wächst etwa nach dem Prinzip der Großstadt, irgendwo soll wieder ein Haus aufgebaut werden, und das Bauamt muss zusehen, dass das neue Haus nicht das ganze Stadtbild verpatzt». Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 343. [↑](#footnote-ref-226)
227. В начале 80-х годов по инициативе независимого куратора Харальда Зеемана мерц-сооружение реконструировали для выставки «Der Hang zum Gesamtkunstwerk». При этом использовали сохранившиеся описания и фотографии, а также обращались за консультацией к сыну художника Эрнсту Швиттерсу. Эта копия мерц-сооружения сейчас находится в качестве постоянной инсталляции в Музее Шпренгеля в Ганновере. [↑](#footnote-ref-227)
228. «Soll man einen Mythos rekonstruieren? Kann aus einem permanenten Schafennsprozess ein Zustand arretiert werden?» Szeemann H. Die Geschichte der Rekonstruktion des MERZbaus (1980-1983) // Kurt Schwitters 1887 – 1948. – Hannover: Sprengel Museum Hannover, 1987 S. 256. [↑](#footnote-ref-228)
229. Oßwald-Hoffmann C. Zauber… und Zeigeräume. Raumgestaltungen der 20er und 30er Jahre. – München: Akademischer Verlag, 2003. S. 55-56. [↑](#footnote-ref-229)
230. Franz S. Kurt Schwitters' Merz-Ästhetik im Spannungsfeld der Künste. – Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach, 2009. S. 199. [↑](#footnote-ref-230)
231. Franz S. Op. cit. S. 188. [↑](#footnote-ref-231)
232. «So finde ich irgend einen Gegenstand, weiß, dass er an die KdeE gehört, nehme ihn mit, klebe ihn an, verkleistere ihn, bemale ihn im Rhythmus der Gesamtwirkung […].» Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 343-344.

Очевидно, под ритмом всеобщего влияния Швиттерс имел в виду взаимное воздействие друг на друга художника, материала, с которым он работает, и произведения, подвергающегося постоянному преобразованию (прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-232)
233. Franz S. Op. cit. S. 200. [↑](#footnote-ref-233)
234. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. С. 12. [↑](#footnote-ref-234)
235. Schwitters K. Das literarische Werk Band 5 Manifeste und kritische Prosa. – Köln: Du Mont Buchverlag, 1981. S. 83. [↑](#footnote-ref-235)
236. Stadtmüller K. Ich sing mein Lied: RIBBE BOBBLE PIMLIKO. Was der Maler und Dichter Kurt Schwitters mit Musik am Hut hatte // Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. S. 195. [↑](#footnote-ref-236)
237. «Das Komponieren mit Noten ist mir bis heute noch ein Rätsel». цит. По Stadtmüller K. Ich sing mein Lied: RIBBE BOBBLE PIMLIKO. Was der Maler und Dichter Kurt Schwitters mit Musik am Hut hatte // Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. – S. 194-195. [↑](#footnote-ref-237)
238. «Ich studiere mit allem Eifer Harmonielehre, da ich einsehe, dass es nicht möglich ist, zu komponieren, ohne sie zu können. Meine Kompositionen sind aber teils unmöglich, teils trivial» цит. по Stadtmüller K. Ich sing mein Lied: RIBBE BOBBLE PIMLIKO. Was der Maler und Dichter Kurt Schwitters mit Musik am Hut hatte // Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. – S. 195. [↑](#footnote-ref-238)
239. Цит. по. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях. Футуризм и дадаизм. – Одесса: Астропринт, 2003. С. 116. [↑](#footnote-ref-239)
240. Schaub G. Sagen Sie es nachher allein, wie nett es gewesen ist. Der Vortragskünstler Kurt Schwitters // Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. – Berlin: Fannei und Waltz, 1993. S. 81. [↑](#footnote-ref-240)
241. Kunzelmann P. Text und Rhythmus. Zur rhythmischen Gestaltung und „musikalischen Durchtränkung“ in Kurt Schwitters’ „Tran“-Texten. // Transgression und Intermedialität: die Texte von Kurt Schwitters. – Bielefeld: Aisthesis, 2016. – S. 208. [↑](#footnote-ref-241)
242. Kunzelmann P. Text und Rhythmus. Zur rhythmischen Gestaltung und „musikalischen Durchtränkung“ in Kurt Schwitters’ „Tran“-Texten. // Transgression und Intermedialität: die Texte von Kurt Schwitters. – Bielefeld: Aisthesis, 2016. – S. 210. [↑](#footnote-ref-242)
243. «Das wichtige beim Bilde ist der Rhythmus, in Linien, Flächen, Hell und Dunkel, und Farben; kurz, der Rhythmus der Teile des Kunstwerks, des Materials». Der Rhythmus im Kunstwerk, 1926 // Schwitters K. Das literarische Werk herausgegeben von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1981. S. 245. [↑](#footnote-ref-243)
244. Elderfield J. Kurt Schwitters. – Düsseldorf: Claassen Verlag, 1987. S. 111. [↑](#footnote-ref-244)
245. Это произведение Элдерфилд называет рассказом, тогда как сам Швиттерс дал ему поздаголовок «Мерц-стихотворение 8». В собрании сочинений Швиттерса, выпущенном Фридхельмом Лахом, это произведение размещено во втором томе «Проза 1918-1931». (прим. Д. Б.). [↑](#footnote-ref-245)
246. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях. Футуризм и дадаизм. – Одесса: Астропринт, 2003. C. 77. [↑](#footnote-ref-246)
247. Дудаков-Кашуро К. В. Там же. [↑](#footnote-ref-247)