



ГРЕЙЛ
МАРКУС

ИСТОРИОГРАФ:
КАБАРЕ ВОЛЬТЕР

Пьеса по следам помады

Грейл Маркус

Историограф. Кабаре Вольтер

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=43017927
ISBN 9785005002846*

Аннотация

Данная пьеса является фантасмагорией на темы, затронутые в книге Грейла Маркуса «Следы помады: Тайная история XX века» (М: Гилея, 2019). В 1983 году, собрав малоизвестный на тот момент и труднодоступный материал, автор решил его обработать, прибегнув к методу «художественного развлечения». Необычное действие происходит в «Кабаре Вольтер»: собрание многочисленных героев «Следов помады» – людей, живших в разные эпохи и в разных странах. Всё происходящее – сумятица, чехарда, калейдоскоп и скандал. Книга содержит нецензурную брань.

Содержание

Историография следов помады	5
От автора	9
Историограф: Кабаре Вольтер	11
Конец ознакомительного фрагмента.	41

Историограф Кабаре Вольтер

Грейл Маркус

Переводчик Александр Умняшов

© Грейл Маркус, 2019

© Александр Умняшов, перевод, 2019

ISBN 978-5-0050-0284-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Историография следов помады

Предисловие переводчика

Грейла Маркуса, американского критика и культуролога, часто называют «патриархом» рок-журналистики, потому что в 1960-е годы он был автором и редактором только начавшего выходить журнала «Роллинг Стоун». Однако его исследовательские интересы находятся дальше границ поп-, рок- и фолк-музыки. В своих книгах Маркус рассматривает феномены народной и популярной культуры в контексте истории и мифологии (чаще всего американской), разыскивая там истоки и мотивы творчества своих героев. Такой стала и вторая книга писателя: «Следы помады: Тайная история XX века» (1989), выпущенная в России издательством «Гилея» в 2019 году.

В этом исследовании автор рассматривает феномен британского панк-рока как квинтэссенцию всего авангардного проекта в западном искусстве XX века: от футуризма (1910-е) к дадаизму (1910—1920-е) и далее – через сюрреализм (1920—30-е), леттризм (1940—50-е), ситуационизм (1950—60-е) – вплоть до панка в 1970-е. Маркус уверен, что панк явился гораздо более радикальным проектом, достигшим более значительных целей, чем все его предыдущие источники – во многом благодаря тому, что стал более массовым

явлением, стал частью поп-культуры.

Однако импульс отрицания, содержащийся в авангардном проекте XX века и интересующий Маркуса в его книге, разумеется, не был впервые обнаружен футуристами накануне Первой Мировой войны, и нити к нему ведут далеко за пределы XX века, в глубь эпох. Поэтому героями «Следов помады» становятся парижские коммунары, революционер XVIII века Сен-Жюст и средневековые мистики. Маркус выдвигает идею, что импульс отрицания, проходящий в западной культуре и общественной жизни через века, сродни идее Ги Дебора о «ситуации»: импульс недолговечен, он подобен вспышке, «проходу» (по определению ситуационистов), и покидает своих носителей спустя время. Поэтому многие герои «Следов помады» (например, дадаист Рихард Хюльзенбек, ситуационист Ги Дебор или панк-исполнитель Джонни Роттен) имели в своей жизни «звёздные часы», когда через них в искусстве XX века проявлялся импульс отрицания, затем покидавший их, чтобы проявиться в следующей стадии авангардного проекта.

Этот импульс (отрицания культурно-политических норм современного общества) сродни духу, что «веет, где хочет» — его носители могли не знать или не интересоваться деятельностью своих идейных «предков», но каждый раз новая форма отрицания наполнялась всё тем же содержанием. Искусство дадаистов, идеи ситуационистов, выступления панк-музыкантов Маркус объединяет в единый заряд ненависти

к войне и стремления обличить ложь господствующих в обществе взглядов на историю и культуру. Рассказывая о книге в 1989 году, Маркус отметил:

Все люди, о которых я пишу, являлись, как мне видится, отчаянными утопийцами. Они хотели идеального мира и поэтому верили в идеальное разрушение. Но идеального мира не достичь. И поэтому всё заканчивается разочарованием и меланхолией.

С невозможностью достичь идеального мира сталкиваются не только отдельные люди искусства, но и революционные порывы целых поколений – как Великая французская революция, Парижская коммуна, или Красный Май 1968 года. Или даже Движение за Свободу Слова в Беркли 1964 года, участником которого был сам Маркус и, по его признанию, именно тот импульс отрицания, что стоял за Движением, впоследствии – когда писатель снова узнал его в панк-роке, – вдохновил на поиски проявления этого духа в культурной истории и попытку осмыслить траекторию его «проходов».

На написание «Следов помады» ушло много времени – девять лет, все 1980-е и в 1983 году, уже собрав малоизвестный на тот момент и труднодоступный материал, Маркус решил его «обработать». Он прибегнул к методу «художественного развлечения» – написал на основе накопленных знаний пьесу «Историограф: Кабаре Вольтер».

Её жанр, наверное, можно определить как фантасма-

горию. Действие происходит в «Кабаре Вольтер», но это необычное действие: в зале собрались многочисленные герои «Следов помады» – люди, жившие в разные эпохи и в разных странах. Всё происходящее – сумятица, чехарда, скандал и – калейдоскоп. Вот как автор объяснил, что именно его привлекло в культурном калейдоскопе разных эпох:

Мне было интересно, что вот есть люди – разделённые далеко по времени, разделённые далеко по месту, которые, за редким исключением, ничего не слышали друг о друге, – которые пытались делать очень похожие вещи, они занимались похожими проектами, может быть, в журнале, как это делали ситуационисты, или в небольшом ночном клубе, как дадаисты, в концертных залах и в записях, как Sex Pistols. Все они пытались найти способ – в наиболее безопасной форме – сорвать покров таинственности с мира, в котором они оказались. Поместив его в наименее безопасную форму, уничтожить его.

Текст «Историографа», где к почти каждой реплике героев прилагается комментарий, был напечатан в журнале *Common Knowledge* в 1993 году и лишь однажды был зачитан автором на презентации юбилейного выпуска «Следов помады» в 2009-м. В 2017-м обновлённая и пересмотренная версия пьесы опубликована на сайте писателя greilmarcus.net.

Александр Умняшов

От автора

В 1983 году, впервые посетив место «Кабаре Вольтер», я был в восторге от того, что помещение занято дискотекой «Teen «n' Twen». Мне показалось уместным, что стены, в которых несколько месяцев в 1916 году проходили вечерние представления поэта и драматурга Хуго Балля, певицы и поэтессы Эмми Хеннингс, художников и коллажистов Марселя Янко и Ханса Арпа, поэтов Рихарда Хюльзенбека и Тристана Тцары – внезапно все эти люди обратились музыкантами, танцорами, провокаторами, смельчаками, клоунами, для своего шума и телодвижений обретших волшебное слово: Да-да, – и вот эти самые стены теперь стали пространством для Майкла Джексона и Майкла Сембелло.

Потому что Дада никогда не боялся поп-музыки, в той же степени, в какой Дада впоследствии оказался антитезой к крайне возвеличенному модернизму Ньюмана или Ротко. Глядя на вывеску «Teen «n' Twen», я фантазировал о Хуго Балле в будке диджея, сводящем с ума заполонившую танцплощадку толпу ремиксом на свой собственный цюрихский хит «Karawane», «Hot Stuff» Донны Саммер, «Call Me» группы Blondie.

Симультанное творение, состоящее из насилия, чёрного юмора, цинизма, невинности и утопии, настойчивости в том, что возможно всё, не только в ночном клубе, но и во всём

мире – это сделало «Кабаре Вольтер» местом, где родилась наша эпоха. Однако, в отличие от полей сражений Вердена, студий Metro-Goldwyn-Mayer в Голливуде, Зимнего дворца или улиц Монмартра, «Кабаре Вольтер» остаётся единственным местом из этого перечня, которое соразмерно человеку.

Это всего лишь угловой дом на извилистой улице. Никто не продаёт сувениры. Никакого броского фона, что мог бы подойти для фотографий. Есть только маленькая табличка и немного граффити: можно остановиться и подумать, можно просто пройти мимо и ничего из этого не заметить. Дело именно в этом. «Кабаре Вольтер», каким оно предстало передо мной, с его смутным пониманием того, чем оно когда-то являлось, остаётся доказательством того, что в самом маловероятном месте, в самое неподходящее время произойти может всё, что угодно. Возможно, как написал в 1969 году Рихард Хюльзенбек в своём эссе «О прощании с Америкой навсегда», когда он вернулся в Швейцарию после своей второй американской жизни, возможно, что свободы действительно нет нигде. Но в оставшиеся ему несколько лет он захотел проверить это снова. В «Кабаре Вольтер» этот вопрос остаётся открытым – таким его сохранила аура этого места.

– Грейл Маркус (2002)

Историограф: Кабаре Вольтер

СЦЕНА: «Кабаре Вольтер» в Цюрихе 5 февраля 1916 года. Тесный бар заполнен столами и стульями. На стенах литографии, картины, коллажи и плакаты итальянских футуристов, Пикассо, Арпа, Янко, и т. д. Зал заполнен журчащей толпой из примерно пятидесяти местных буржуа, туристов, студентов, демонстративно курящих длинные глиняные трубки, проституток, шпионов и разного рода богемы. На маленькой сцене стоит худая женщина лет тридцати с коротко подстриженными волосами, а за фортепиано находится худощавый бледный мужчина примерно того же возраста.¹

*ГОЛОС СВЫШЕ: «„Кабаре Вольтер“. Под таким названием образовалось общество молодых художников и литераторов, цель которых – создать центр художественного развлечения. Мы приглашаем молодых, художественно одарённых людей Цюриха, независимо от их творческих пристрастий, обращаться к нам в кабаре со своими предложениями и выступлениями».*²

¹ См. Melzer A. Latest Rage the Big Drum: Dada and Surrealist Performance. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980. P. 12—13.

² Заметка в прессе, написанная создателем «Кабаре Вольтер» Хуго Баллем (1886—1927) вместе с его будущей женой Эмми Хеннингс (1885—1948). Заметка появилась в Neue Zürcher Zeitung 4 февраля 1916 г. См. Балль Х. Бегство из времени // Седельник В. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С.

ЖЕНЩИНА, ЭММИ ХЕННИНГС: Эта песня о героине, к которой вы все проявите сопереживание, даже если не проявите сопереживание песне:

Не думала, что это того стоит,
Так далеко ещё не заходила я,
Но подхватила сифилис,
Теперь в тюрьме,
В больнице Сен-Лазар.³

ГОЛОС ИЗ ЗАЛА: Если это художественное развлечение, то где здесь искусство? **ДРУГОЙ ГОЛОС:** И где развлече-

406 (впервые опубликовано в 1927 году как «Die Flucht aus der Zeit»). Книга составлена из дневников Балля с 1914 по 1921 год, во многом исправленных и подвергнутых самоцензуре в свете пост-дадаистского обращения Балля в католичество. Заметка слегка сокращена и перефразирована.

³ *Преобразование.* Отрывок из песни французского кафешантанного сатирика Аристида Брюана (1851—1925), которую Эмми Хеннингс пела в немецком переводе Фердинанда Хардекопфа в 1914 году в Мюнхене, в «выездном» кабаре, называвшемся «Красная линия». См. Marietta (Marie Kirndorfer), «Klabund» // The Era of German Expressionism / ed. Paul Raabe. Dallas: riverrun press, 1980. P. 87. Вторая строчка чуть-чуть перефразирована, для благозвучности, хотя перевод, самое меньшее с французско-немецко-английского, представляется очень даже вольным. В Era of German Expressionism это: «It's never seemed worth while / I never got very far / Now I've got the «clap' in jail / In Saint Lazare». У Брюана в оригинале первый куплет выглядит так: C'est de d'la prison que j't'écris, / Mon pauvre Polyte, / Hier je n'sais pas c'qui m'a pris, / A la visite; / C'est des maladi's qui s'vioient pas / Quand ça s'déclare, / N'empêch' qu' aujourd'hui j'suis dans l'tas, / A Saint-Lazare! См. Bruant. Dans la Rue: Chansons et Monologues. Paris: Bruant. Нет основания думать, что Хеннингс когда-нибудь пела эту песню в «Кабаре Вольтер», также нет основания думать иначе.

ние?

ХЕННИНГС, ухмыляясь: Песня о любви, которую сочинил наш пианист несколько лет назад – она запрещена в Мюнхене, но пока разрешена в Цюрихе:

О, Мария,
Благословен твой плод
Когда сладострастно
Течёт у меня между ног.⁴

ГОЛОС ИЗ ЗАЛА: Сожми мой лимон, сладкая моя! ДРУ-
ГОЙ ГОЛОС: Критика религии – предпосылка всякой дру-

⁴ *Преобразование, искажение.* Эта «песня» происходит из стихотворения Балля «Der Henker» («Палач»), опубликованного в первом номере журнала Revolution (январь 1913 г.), который основали Балль и Ханс Лейтбольд в Мюнхене, а также вошедшего в Ball H. Der Henker von Brescia. Munich: Rowolt, 1914. Взято из предисловия Ганса Кляйнсшмидта «Новый Человек – вооружённый орудиями сомнения и противоречия» в Huelsenbeck R. Memoirs of a Dada Drummer / ed. Kleinschmidt. New York: Viking, 1974; Berkeley: University of California Press, 1991; перевод с немецкого Йоахима Нойгрошеля по изданию Huelsenbeck R. Mit Witz, Licht und Grütze: Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden: Limes Verlag, 1957. P. xvi. Кляйнсшмидт комментирует: «Revolution не пережил 1913 год, закрывшись после пяти номеров. Самый первый номер был конфискован полицией из-за стихотворения Балля... на самом деле, всё выглядело так, что Балля могли привлечь к суду за богохульство». Поводом стали процитированные строки, первые две из которых я грубо переписал ради рифмы; в оригинале «О, Мария, благословенна ты между жёнами». Перевод стихотворения с немецкого выполнен Кляйнсшмидтом. Нет свидетельств о том, что Балль или кто другой когда-либо пели или декламировали эти строки в «Кабаре Вольтер».

гой критики.

НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ СПУСТЯ ПИАНИСТ ХУГО БАЛЛЬ присоединился к нескольким молодым людям на сцене, которые, по всей видимости, разговаривают сами с собой: Несколько рецензий из местной прессы: «Они называют себя „артистами“, но вернее будет обозвать их „нигилистами“...» Хватит этого. «Довольно занятное сочетание шалости и отрицания». И этого довольно. «... следует депортировать». Спасибо. «Притча во языцех». Годится. Дальше немного культа предков: отрывок из «Короля Убю», за которым последует чтение из *ещё живого* Аполлинера. —⁵

ГОЛОС ИЗ ЗАЛА: *Скучно...*

ЧУТЬ ПОЗЖЕ: Картина потрясающего беспорядка. На сцене фигуры в масках, олицетворяющие ТРИСТАНА ТЦАРУ, румынского поэта, МАРСЕЛЯ ЯНКО, румынского художника, ХУГО БАЛЛЯ, немецкого поэта и драматурга, РИХАРДА ХЮЛЬЗЕНБЕКА, немецкого поэта и студента-медика, ЭММИ ХЕННИНГС, немецкую кафешантанную

⁵ *Искажение, преобразование*. Первая и третья цитаты – это версии отзывов в прессе на «Кабаре Вольтер» в Цюрихе. Третья является моим вымыслом. Четвёртый – это характерный отзыв после 1916 года. Нет причины полагать, что отзывы когда-либо зачитывались в «Кабаре Вольтер». Тем не менее, чтения из Аполлинера и Жарри были частью первых вечеров. См. Dawn Ades. *Dada and Surrealism Reviewed*. London: Arts Council of Great Britain, 1978. P. 57.

певицу, и ХАНСА АРПА, эльзасского художника. Они производят адский шум. Публика вокруг орёт, хохочет и всплескивает руками. Компания отвечает влюблёнными вздохами, громким рыганием, стихами, криками «му-му» и «мяу-мяу» средневековых брюттистов. ТЦАРА подрагивает задницей, словно восточная танцовщица, исполняющая танец живота. ЯНКО играет на невидимой скрипке и кланяется до земли. ХЕННИНГС, с лицом Мадонны, делает шпагат. ХЮЛЬЗЕН-БЕК беспрерывно бьёт в барабан, в то время как БАЛЛЬ аккомпанирует ему на фортепьяно. БАЛЛЬ поднимается и выходит на край сцены.⁶

БАЛЛЬ, перекрикивая свалку на сцене: Посреди лучшей войны всех времён в этом лучшем из миров, с вашими оторванными ниже колен ногами и мертвечиной у вас во рту —⁷

ГОЛОС ИЗ ЗАЛА: Поднимем бокалы и выпьем стоя.

⁶ *Искажение*. Переработка отрывка из «Дадаландии» Арпа (1887—1966), описания, сделанного в 1948 году, картины Марселя Янко (1895—1984) «Кабаре Вольтер» 1917 года, репродукцию которой см. в: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М.: Республика, 2002. С. 67. См. Арп Х. Дадаландия // Седельник В. Дадаизм и дадаисты. С. 379. Арп пишет, что фигуры на картине Янко «изображали» компанию «Кабаре Вольтер», но они не были – в его описании или в воспроизведении Янко – в масках, как у меня. Также Арп не называет участников по именам и не указывает род их деятельности, как я.

⁷ Это высказывание выдуманно. Относительно *преобразования* «мертвечины у вас во рту» см. ниже прим. 125.

БАЛЛЬ: Предлагаю выпить за *дада*, революционный —

БАЛЛЬ сменяется на сцене КОММИВОЯЖЁРОМ с чешмоданчиком с образцами у его ног и квадратным флаконом в руке.

КОММИВОЯЖЁР: — новый шампунь, самое замечательное открытие в области личной гигиены за 1913 год! В наличии прямо сейчас у Бергмана и Компании по ту стороны реки на Банхофштрассе, 51, это удивительное средство —⁸

КОММИВОЯЖЁР сменяется на сцене БАЛЛЕМ. БАЛЛЬ, яростным голосом: — это всё, что у нас есть предложить вам, и это всё, что вам когда-либо понадобится. GADJI BERI—

bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri
galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa
glassala laulu cadorsu
sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla

⁸ *Преобразование*. Шампунь «Дада» рекламировался в Цюрихе в 1913 году и продавался у Бергмана и Компании, и т. д. См. Dada in Zürich / eds. Hans Arp and Richard Huelsenbeck. Zürich: Peter Schifferli Verlag, 1957.

binban gligla wowlimai
bin beri ban
o katalominari
rhinozerossola
hopsamen laulitalomini
HOOO
zim zim urullala zimzim
urullala zimzim zanzibar
zimzalla zam
tuffm im zimbrabim negramai
bumbalo negramai bumbalo
tuffm i zim
gadjama bimbala gadjama
gaga⁹

ПОЗАДИ БАЛЛЯ, участники компании сменяются молодыми чернокожими мужчинами в светло-зелёных костюмах, раскачивающихся из стороны в сторону и которых слышно одновременно с БАЛЛЕМ:

SHA NA NA NA
SHA NA NA NA NA
SHA NA NA NA
SHA NA NA NA NA

⁹ Из саунд-поэмы Балля 1916 года «Gadji beri bimba», которая исполнялась в «Кабаре Вольтер». Текст см. в: 113 dada gedichte / ed. Karl Riha. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1982. Р. 34. Поэма цитируется здесь не полностью, несколько строк в середине опущены. «Gadji beri bimba» стала основой для композиции Talking Heads «I Zimbra» на альбоме Fear of Music (Sire Records, 1979).

YIP YIP YIP YIP YIP YIP
YIP YIP
MUM MUM MUM MUM MUM
MUM
MUM MUM
GADJA JOB¹⁰

РИХАРД ХЮЛЬЗЕНБЕК, собственной персоной, безжалостно выглядящий мужчина в 20-с-чем-то лет, выделился из компании в своём светло-зелёном костюме и, в то время как оставшиеся негритянские певцы начали запутанное действо из хлопанья в ладоши и пощёлкивания пальцами, стал громко бить в барабан, в то время как БАЛЛЬ снял свою маску и вернулся за фортепиано.

ХЮЛЬЗЕНБЕК: Неплохо! И несравнимо с тем, что следует дальше! Вместе мы устраивали замечательное негритянское песнопение с множеством примитивных инструментов – Я изображал запевалу, существо почти мифическое —¹¹

¹⁰ *Преобразование, искажение.* «Чернокожие мужчины» – это ду-воп квартет Silhouettes, а строчки взяты из их песни с первого места в хит-парадах 1958 года «Get a Job» (Ember Records).

¹¹ *Преобразование.* Из «Первой дадаречи в Германии», 18 февраля 1918 года, в Зале Нового Сепессиона Галереи Ноймана, Берлин; см. Альманах дада. М.: Гилея, 2000. С. 79 (пер. М. Шульмана); Dada Berlin: 1916—1924. Paris: Musee de l'Art Moderne, с. 1976. Р. 7. Ужато и слегка переработано. У меня нет немецкого текста этой речи; цитируемая здесь версия (в оригинале у Грейла Маркуса –

СЦЕНА перемещается в маленькую звукозаписывающую студию. Последние ноты «Blue Moon of Kentucky», вспыхнувшие из-под электрогитары, растворились в воздухе. 19-летний ЭЛВИС ПРЕСЛИ и чуть более взрослый ГИТАРИСТ, а также совсем взрослый КОНТРАБАСИСТ отложили свои инструменты. В застеклённой кабинке темноволосый мужчина около тридцати лет, продюсер СЭМ ФИЛЛИПС: Отлично, *отлично*, парень – чёрт, это совсем другое дело! Теперь это *поп-песня*, мальчик! Это здорово!¹²

СЦЕНА перемещается обратно в «Кабаре Вольтер». ХЮЛЬЗЕНБЕК: получёрный, полубелый: УМБА-УМБА —¹³

Прим. пер.) переведена с немецкого на французский Раулем Хаусманом и переведена с французского Джо Энн Фордэм. Сокращённая версия этой речи, вошедшая в Dada: Ein literarische Dokumentation / ed. Richard Huelsenbeck. Hamburg: Rowolt Verlag, 1964, не содержит цитируемого мною фрагмента.

¹² Студийный диалог с первой официальной сессии звукозаписи Элвиса Пресли, 5 июля 1954 года, в том виде как она отражена на пиратской рокабилли-антологии Good Rocking Tonight (Bopcat, Holland). Версия с купюрами появилась на The Complete Sun Sessions Элвиса Пресли (RCA). См. мою книгу Mystery Train. New York: Plume, 6th ed., 2015. P. 156.

¹³ Из Huelsenbeck. Memoirs. P. 9: «Мои негритянские стихи все заканчивались рефреном „умба, умба“, который я без конца ревел и извергал на зрителей». Из той же самой книги, Kleinschmidt. P. xiii: «В начале длительного турне с лекциями, зимой 1970 года, Рихард Хюльзенбек выступал с темой дада в Доме Гёте в Нью-Йорке... Аудитория восторгалась, когда он описывал как он скандировал свои ранние „африканские“ стихи под аккомпанемент том-тома, выкрикивая

СЦЕНА перемещается в звукозаписывающую студию. ГИТАРИСТ ЭЛВИСУ ПРЕСЛИ: Это слишком душещипательно! *Чёрт*, ниггер!¹⁴

СЦЕНА перемещается обратно в «Кабаре Вольтер». ХЮЛЬЗЕНБЕК: – УМБА УМБА, так душещипательно! Прямо патока – стихи, из-за которых меня не взяли в армию. —¹⁵¹⁶

СЦЕНА перемещается в зал «Кабаре Вольтер» 65 лет спустя, где теперь расположено Teen 'n Twen Disco. Немногочисленная толпа молодых людей танцует под звуки задорного диско-попурри из старых хитов Sex Pistols.¹⁷

в конце каждого стихотворения „умба, умба“. „В те дни я был на высоте с этим „умба, умба“, сказал он“...»

¹⁴ См. бутлег Good Rocking Tonight. Слегка переработано и ужато. Настоящий диалог см. в моей книге Mystery Train. Р. 156.

¹⁵ «... так душещипательно!» – *Преобразование*. Хюльзенбек Р. Первая дада-речь // Альманах дада. С. 79.

¹⁶ «... стихи, из-за которых меня не взяли в армию». – *Преобразование*. Немного другие версии см. в: Huelsenbeck. Memoirs. Р. 29—30, а также в тексте, основанном на лекции, которую Хюльзенбек прочитал в Институте современного искусства в Лондоне 1 октября 1971 года: Dada, or the meaning of chaos; Richard Huelsenbeck reports on his life // Studio International, no. 940, January 1972. Р. 26.

¹⁷ В июле 1983 года помещение «Кабаре Вольтер» – украшенное мемориальной доской, открытой городской администрацией Цюриха и самой украшенной граффити («Lebt», нем. живо, по отношению к дада, и «шестая колонна») – было занято «Teen 'n Twen Disco». С 2002 года, после протестов цюрихских худож-

БАЛЛЬ, из будки диск-жокея: Что вначале было злой шуткой и способом избежать работы, нашим маленьким «Кандидом» против существующей действительности, быстро вышло из-под нашего контроля. Глубокой ночью, когда студенты делали вид, что дрались, обыватели делали вид, что возмущены, а мы делали вид будто знали, что делать дальше, духи набросились на нас. Иногда мы переставали быть собой, а когда приходили в себя, то не были уверены, что так будет и дальше. Однажды слова Ницше вырвались у меня из рта – «Кто долго смотрит на чудовищ, тому следует остерегаться, чтобы самому не стать чудовищем» – я повернулся посмотреть, кто это сказал, но остальные танцевали и их лица были в масках, которые послужили обратным отражением этих слов на меня. Янко изготовил для нас маски из бумаги, шерсти, картона, дерева: они были предназначены изменить наши лица, но вместо этого они превратили нас в тех, кого они символизировали, и это были не —¹⁸¹⁹

ников против планов владельцев помещения превратить его в бутик, там опять располагается «Кабаре Вольтер»: ночной клуб, место для перформансов, книжный магазин, бар, где на столетие «Кабаре» Винсент Клиффорд представил дада-коктейль: джин, лимонный сок, сироп из чабреца и струя абсента.

¹⁸ «БАЛЛЬ, из будки...» – *Преобразование*. За исключением фразы «нашим маленьким „Кандидом“, направленным против существующей действительности», которая (за вычетом «маленького») является выражением из: Балль Х. [Цюрихский дневник] // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 101, этот монолог выдуман. Тем не менее, Балль был поклонником Ницше; искажённая цитата – (Ницше говорил: «сражается с чудовищами») и нет причины думать,

СЦЕНА перемещается в «Кабаре Вольтер» 1916 года. В то время как изначальная компания выстроилась в нелепой пантомиме, БАЛЛЬ продолжает говорить за фортепиано.

БАЛЛЬ: – люди. В одно мгновение мы состарились

что Балль её использовал, – это фраза из «По ту сторону добра и зла» (1885).

¹⁹ «...Янко изготовил для нас маски...» – Изображение одной из масок Янко см. в: Melzer. Latest Rage. P. 10, или Dada in Europa. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1977. P. 54. Комментарий Балля о масках Янко в: Бегство из времени, С. 420—421, стоит повторить: «Янко изготовил для нового вечера много масок, сделанных более чем талантливо. Они напоминают о японском или древнегреческом театре и в то же время абсолютно современны. Рассчитанные на воздействие с большого расстояния, они в относительно небольшом пространстве нашего кабаре производят огромное впечатление. Мы все были на месте, когда появился Янко со своими масками, и каждый из нас тут же нацепил на себя одну из них. И тут произошло удивительное. Маска сразу же потребовала от каждого не только соответствующего костюма, она диктовала совершенно определённые, граничащие с безумием жесты. Всего пять минут назад мы и думать ни о чём таком не думали, а тут, задрапировавшись и нацепив на себя всевозможные предметы, мы проделывали странные движения, стараясь перешеголять друг друга в изобретательности. Двигательная энергия масок передалась нам с поразительной неотвратимостью <...> Маски просто требовали от своих носителей пуститься в трагически-абсурдный танец. Мы внимательнее присмотрелись к этим вырезанным из картона, раскрашенным и склеенным вещичкам и, опираясь на заложенную в них многозначность, придумали несколько танцев, к которым я тут же сочинил короткое музыкальное сопровождение. Первый танец мы называли „Ловля мух“. Для этой маски подходили только неуклюжие, неповоротливые движения и быстрые, размашистые хватательные жесты, сопровождаемые пронзительно-нервной музыкой <...> Всех нас привлекает в масках то, что они воплощают не человеческие, а сверхчеловеческие характеры и страсти. В них наглядно проявлялся ужас нашего времени, парализующая подоплёка вещей».

на несколько веков и стали моложе на десятилетия. Танцую на нашей сцене, мы видели, как прошлое пытается угнаться за нами и как будущее преследует прошлое.

ГОЛОС ИЗ ЗАЛА, ГИ-ЭРНЕСТ ДЕБОР, молодой человек, черноволосый, с короткой стрижкой, в очках и с надписью «l'Internationale lettriste» на одной штанине его брюк, «Ne passera pas» на другой: Прекрасные слова, герр Балль! Но понимаете ли вы и ваши друзья, что самая обсуждаемая новинка, обсуждаемая в Париже в год 1957-й Жабы из Назарета, это нечто называемое «дада»? Или что в Нью-Йорке спёкшиеся плакальщики похоронной процессии набивают рты мертвечиной под названием «нео-дада»? Тцара, этот престарелый сталинист, по-прежнему старается прославиться в газетах, не отстаёт и Хаусман, этот фото-мелиористский жулик, в то время как ваш приятель Хюльзенбек, облапошивающий невротичных американцев, с карманами, разбухшими от долларов, накапливает фунты, франки и марки для последнего слова во всей истории, заявляя, что на то была ваша воля! Вы, наверное, рады, что умерли?²⁰²¹

²⁰ «ГИ-ЭРНЕСТ ДЕБОР...» – *Преобразование, искажение*. Ги-Эрнест Дебор (1931—1994) – он отбросил «-Эрнеста» в конце 1950-х – был центральной фигурой в парижском Леттристском Интернационале (1952—57) и Ситуационистском Интернационале (1957—72). Брюки с надписями, однако, носил не он, а Жан-Мишель Менсьон в 1952—53 гг.; см. Ed van der Elksen. Parijs! Fotos, 1950—54. Amsterdam: Bert Bakker, 1981, где в действительности на одной ноге написано «L'INTERNATIONALE LETTRISTE NE PASSERA PAS», а на другой – «Hurlements en faveur de Sade» – film dynamique» (последнее являлось рекла-

мой одноимённого фильма Дебора 1952 года). Другой вариант костюма Менсьона можно увидеть на фото №2 (мило подписанное как «l’affiche vivant», «живой плакат») в: Brau E. *Le Situationnisme ou la nouvelle Internationale*. Paris: Nouvelle Editions Debresse, 1968.

²¹ Это высказывание, приписанное Ги Дебору, выдуманно, но отдельные фрагменты являются *преобразованиями* настоящих заявлений ЛИ и СИ: «самая обсуждаемая новинка...» – Из Potlatch: bulletin d’information de l’internationale lettriste. Paris, no. 28, 22 May 1957, в центральной статье «LES DEBATS de ce temps»: «Le dadaïsme paraît être la nouveauté la plus discutée de ce printemps 1957» («Дадаизм кажется самой обсуждаемой новинкой этой весны 1957 года»). Перепечатано в: Potlatch: 1954—57. Paris: Lebovici, 1985. P. 222. «...Жаба из Назарета...» – ситуационистский эпитет в адрес Иисуса Христа, ставший граффити Мая 1968 года. См. Vienet R. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris: Gallimard, 1968. P. 82. «...спёкшиеся плакальщики похоронной процессии...» – ситуационистский выпад, процитированный в: Atkins G. *Asger Jorn: The Crucial Years*. London: Lund Humphries, 1977. P. 63. «...набивают рты мертвечиной...» – См. ниже прим. 125. («...фото-мелиористский жулик...» – Мелиоризм – метафизическое воззрение, признающее реальность идеи прогресса как ведущей к совершенствованию мира. Согласно этой концепции, люди способны посредством вмешательства в процессы, ход которых иначе был бы естественным, достигать лучшего результата, чем эти процессы бы дали. Мелиоризм как концепция человека и общества лежит в основе современной либеральной демократии и прав человека и является основным компонентом либерализма – *Прим. пер.*) «...последнего слова... на то была ваша *воля!*» – Отсылка к письму Балля к Хюльзенбеку от 8 ноября 1926 года, предположительно положившего начало спору о том, кто открыл / выдумал / предугадал / на кого снизошло магическое слово «дада»: был это сооснователь «Кабаре Вольтер» Тристан Тцара (1896—1964) или Хюльзенбек, потом применившие слово к деятельности в «Кабаре»: «Мог бы ты потрудиться написать несколько строк в Literarische Welt о моей новой книге «Бегство из времени», дневнике за 1913—21 гг., вышедшей в издательстве «Данкер и Гумбольдт»? Я был бы очень признателен, потому что в Берлине нет настолько умного парня, чтобы понять это. Я сообщу издателю, чтобы он прислал тебе книгу. Наконец-то и я тоже описал дадаизм (кабаре и га-

БАЛЛЬ: Я был мёртв, когда —

СЦЕНА перемещается обратно в Teen 'n Twen Disco. БАЛЛЬ продолжает говорить из будки диск-жокея: — меня вынесли на сцену. Ноги я вставил в круглые, похожие на колонны трубы из блестящего синего картона, доходившие мне до бёдер, так что в этой части я напоминал обелиск. Сверху на мне был огромный, вырезанный из картона воротник, —

ГОЛОС СВЫШЕ, БАЛЛЬ: — обклеенный снизу ярко-красной, а сверху золотистой бумагой и скреплённый на шее таким образом, чтобы я мог, поднимая и опуская локти, взмахивать им, как крыльями. Мои руки были картонными клешнями. Костюм дополнял высокий, выкрашенный белой и голубой краской, цилиндрический шаманский колпак. Толпа пронзительно кричала. А я декламировал — »²²

лерею). Тебе будет предоставлено последнее слово в этом деле, так же как у тебя было первое...» Письмо вошло в книгу Hugo Ball Briefe: 1911—1927. Einsiedeln, W. Germany: Birsiger Verlag, 1957, и цитируется Кляйншмидтом, в его переводе, в: Huelsenbeck. Memoirs. P. xix.

²² Описание Балля выступления, во время которого он представил свои «Verse ohne Worte» (стихи без слов) или «Lautgedichte» (звуковые стихотворения). Согласно Баллю, в: Бегство из времени, С. 426, это произошло 23 июня 1916 года в «Café Вольтер». Согласно Dada: A Chronology / ed. Stephen C. Foster and Rudolf Keunzli // New Studies in Dada / ed. Richard Sheppard. Driffield, England: Hutton Press, 1981. P. 168, это выступление «похоже» имело место на первом «Dada Soirée» в цюрихском Zunfthaus zur Waag 14 июля 1916 г. Фотографии Балля в этом костюме можно найти в большинстве книг о дада, включая Flight Out of Time. New York: Viking, 1974, где есть фото Балля в костюме,

В Teen 'n Twen Disco три девушки-музыкантши – гитаристка, басистка и певица, бьющая черпаком по форме для выпечки – появляются на сцене, разодетые во фрагменты костюма БАЛЛЯ и начинают исполнять яростное, сбивчивое музыкальное произведение, объявленное как «Холодный ветер». Спустя минуту, ХЮЛЬЗЕНБЕК, нацепивший монокль, присоединился на сцене к трём женщинам. Когда он говорит, музыка отдаляется ровно настолько, чтобы его было слышно, и возвращается обратно с полной силой, когда он переводит дух.²³²⁴

пожалуй, ещё более эксцентричном: он одет в длинный тёмный плащ, вместо головы у него длинный колпак с номером 13, который венчает деловая шляпа. Отрывок, который я цитирую, слегка перефразирован. Слова от «Толпа...» до «...декламировал» выдуманы, как и «мои руки были картонными клешнями», хотя они такими и были.

²³ «три девушки-музыкантши...» – *Преобразование*. Описание цюрихской панк-группы Liliput (Марлен Мардер, 1954—2016, гитара, Клаудия Шифф, 1955—, бас, Астрид Спирит, 1954—, вокал и перкуссия) образца 1983 года, исполняющих свой сингл «Eisiger Wind» (1981), название которого позаимствовано из газетного заголовка «Холодный ветер из Москвы» (Rough Trade, U.K.). Мардер, Шифф и тогдашняя вокалистка Шригель Фройнд изображены на обложке «Eisiger Wind» в нарезках баллевого костюма епископа-алхимика. Спирит, которая присоединилась к группе чуть позже в 1981 году, обычно исполняла эту и другие песни с перкуссией в виде черпака и формы для выпечки. К сожалению, группа никогда не выступала в Teen n' Twen Disco и, после распада в 1983 году, не воссоединялась для выступления в новом «Кабаре Вольтер».

²⁴ «ХЮЛЬЗЕНБЕК, нацепивший монокль...» – *Преобразование*. Хюльзенбек перевёз дада из Цюриха в Берлин в 1917 году, и с того времени носил монокль в качестве пародии на правящее сословие Германии, как, впрочем, и другие дадаисты (Тристан Тцара, Рауль Хаусман, Георг Гросс и т.д.). См. фото: Альманах дада. С. 11.

ХЮЛЬЗЕНБЕК: Музыка так или иначе является гармонией СТРАНСТВУЕТ ВСЕГДА продуктом деятельности разума ПО ГОРОДУ всякое движение сопровождается шумом, *брюитизмом*, СНОСИТСЯ ВЕТРОМ брюитизм же – это сама жизнь, о которой ПОВОРАЧИВАЯ ВСПЯТЬ нельзя судить, как о книге, которая скорее есть ВСЁ ПРОИГРАЛА часть нашей личности, она имеет к нам самое прямое отношение, преследует СВОЙ НРАВ и разрушает нас. ОНА БРОДИТ брюитизм – это восприятие жизни, ВСЁ ВОКРУГ которое побуждает людей к принятию окончательного решения: ВСЁ ВОКРУГ так что с брюитизмом смерть – это не бегство души из земной юдоли ТЕБЕ НУЖНО а скорее рвота, Я САМ крик и удушье. —²⁵

В ЗАЛЕ: тинейджер вводит палец в глотку, вызывает рвоту себе на руки, сложенные в пригоршню и выплескивает это на выступающих. Три женщины останавливаются; ХЮЛЬЗЕНБЕК утирает лицо руками и руки о костюм, продолжает

²⁵ *Преобразование, искажение*. Переработка фрагмента о брюитизме из памфлета Хюльзенбека *En Avant Dada: Die Geschichte des Dadaismus*. Hanover: Paul Steegmann Verlag, 1920; факсимильное издание: Hamburg: Edition Nautilus, 1978. Цит. по: Хюльзенбек Р. *En Avant Dada* // Седельник В. Дадаизм и дадаисты. С. 460—461, и перебивается словами из песни Liliput «Eisiger Wind». Полностью этот текст выглядит так: «Без конца без устали она бродит по городу / Вещи на её пути снесены ветром / Тебе нужно повернуть вспять, но ты всё проиграла / Я сама никогда не пыталась стать мягкой».

ХЮЛЬЗЕНБЕК: В этой точке мы позаимствовали брютитизм, не догадываясь о его *философии*. Нам нужно было нечто *противоположное*: душевное успокоение. И это брютитизм *скрыл* от нас. В этой точке, та же самая инициатива, которая в Америке сделала *регтайм национальной* музыкой, позднее стала конвульсией *брюитизма*. *Все делают это, делают это, делают это* – а теперь, в качестве нашей следующей приманки, Pere Ubu исполняют перед вами «(Pa) Ubu House Party» и, следом, «Blow Daddy-O» – вы ведь помните

²⁶ *Преобразование*. Когда Sex Pistols стали регулярно давать концерты в начале 1976 года, их выступления дали толчок определённой переоценке зрелищной ценности; среди других проявлений, плевки артистов в аудиторию, и наоборот, стали признаком одобрения и праздника. Плевание – харканье – вскоре стало повальным увлечением, до той степени, что панк-группы постоянно были вынуждены выступать под настоящий шквал плевков. Многие фанаты, с 1976 года вплоть до окончания 1970-х, развили эту практику путём намеренного изрыгания и нападения на выступающих посредством рвоты. Практика сошла на нет, когда несколько исполнителей заразились гепатитом и были вынуждены пройти госпитализацию. Забавное описание упомянутых форм поведения, со стороны музыкантов и фанатов, см. в: Bangs L. Lester Bangs Meets the Clash: Six Days on the Road to the Promised Land // New Musical Express (London), выпуски от 10, 17 и 24 декабря 1977 г., а также под названием «The Clash» в: Bangs L. Psychotic Reactions and Carburetor Dung. New York: Knopf, 1987. P. 224—259. Ещё более уморительное описание панка как музыкального движения, основанного на возникновении болезни, см. Kill It, пародийный панк-фэнзин, распространявшийся как программка, сопровождавшая лондонскую театральную сатиру К. П. Ли (Кристофер Пол Ли, р. 1950 – в 1970-е участник комедийной рок-группы Alberto у Lost Trios Paranoias – *Прим. пер.*) 1977 года под названием Sleak, и процитированный в моей книге «Следы помады» (М.: Гилея, 2019. С. 102—103).

Даддайю, не так ли?²⁷²⁸²⁹³⁰

СЦЕНА перемещается обратно в «Кабаре Вольтер» 1916 года. БАЛЛЬ на сцене в своём костюме:

jolifanto bambla o falli bambla
grossiga m'pfa habla horem...³¹

МУЖЧИНА КРЕПКОГО ТЕЛОСЛОЖЕНИЯ, одетый

²⁷ «...мы позаимствовали брьюитизм...» – *Преобразование*. Слегка переработанный фрагмент о брьюитизме из: Хюльзенбек Р. En Avant Dada. С. 461.

²⁸ «...Все делают это...» – *Преобразование*. Строчка из английской части «L'amiral cherche une maison à louer», симультанного стихотворения на немецком, английском и французском языках за авторством Рихарда Хюльзенбека, Марселя Янко и Тристана Тцара. Впервые исполнено в «Кабаре Вольтер» 31 марта 1916 года и опубликовано в Cabaret Voltaire (Цюрих), единственном номере журнала, появившемся в конце мая того же года. Перепечатывается в большинстве книг о дада, см.: The Dada Painters and Poets / eds. Robert Motherwell and Jack D. Flamm (1951); 2d ed., Boston: G.K. Hall, 1981. P. 241. (По-русски опубликовано только предисловие Тристана Тцары к этому стихотворению, см.: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М.: Республика, 2002. С. 146—147 – *Прим. пер.*)

²⁹ «...Pere Ubu исполняют перед вами...» – *Преобразование*. Отсылка к песням из альбома Dub Housing (Chrysalis, U.K., 1978; U.S., 1979) дада-панк-группы из Кливленда.

³⁰ «...вы ведь помните Даддайю...» – *Преобразование*. Отсылка к Ричарду Дадьеру, действующему из лучших побуждений учителю в фильме 1955 года «Школьные джунгли», сыгранному Гленом Фордом, чьи ученики издеваются над ним – это ещё в мягкой форме, – произнося его фамилию как «Даддайю», что в виде Daddy-О стало крылатой фразой, которая живёт по сей день.

³¹ 113 dada gedichte. P. 34.

в тёмное пальто и надевший большого размера маску смерти входит в кабаре. Когда БАЛЛЬ начинает распевать на опознаваемом языке, человек снимает маску, раскрывая под ней ГЕОРГА ГРОССА в его 20-с-чем-то лет, с лицом, покрытым настолько густым слоем белой пудры, что кажется, будто это есть череп. Он двигается по кабаре от стола к столу – старея, по мере продвижения, до средних лет, – раздавая открытки начала века с молодой матерью и ребёнком, с бизнесменом, с рекламой обуви, фотоаппарата, на каждой из которых помещена маленькая маска смерти: на лице ребёнка, бизнесмена, на объективе фотоаппарата, на отслоившейся подошве ботинка.³²³³

³² «МУЖЧИНА КРЕПКОГО ТЕЛОСЛОЖЕНИЯ...» – *Преобразование*. Георг Гросс (1893—1959), «Маршал-дада», являлся активным участником Берлинского Клуба Дада на рубеже 1910-х—1920-х. Он выступал в кабаре в Берлине во время Первой Мировой войны, но не имел ничего общего с «Кабаре Вольтер». Он часто накладывал толстый слой белого макияжа, подчёркивая свою позу «наипечальнейшего человека в Европе». Описание его длинного плаща и маски смерти взято с фотографии в книге Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem, 2013. С. 77, под которой подписано: «Георг Гросс как Дада-Смерть, костюм, в котором он прогуливался по Курфюрстендамм в Берлине в 1918 году». Почти идентичные костюмы размножились тысячами в ходе митингов за ядерное разоружение в Западной Германии на рубеже 1970-х—1980-х (см., например, номер Time от 30 ноября 1981 г.).

³³ «...раздавая открытки начала века...» – *Преобразование, искажение*. Вымышленный эпизод, на основе фотоколлажа Гросса «Без названия» (1950), который являет собой резкий возврат к образам и темам, от которых он ранее отрёкся в своём послевоенном творчестве в Америке и в его автобиографии *Ein kleines Ja und ein grosses Nein*. Hamburg: Rowolt Verlag, 1946, вышедшем в переводе Лолы Сакс Дорин как *A Little Yes and a Big No*. New York: Dial, 1946; позднейшие

*ГОЛОС СВЫШЕ, БАЛЛЬ: «Я стал алхимиком. Я побывал на экскурсии в Аду. Я стал Епископом. На алтаре я занимался магией. Я вернулся в церковь моей юности и управлял Святой Троицей, будто бы оседлав. Я перенёлся на тысячу лет назад и, когда вернулся, я был на тысячу лет старше. И меня унесли со сцены».*³⁴³⁵

английские издания во многих отношениях хуже. Коллаж «Без названия» см. в: Kind J. The Unknown Grosz // Studio International (London), March 1967, P. 144, или в репродукции в «Следах помады» (М.: Гилея, 2019. С. 383).

³⁴ «Я стал алхимиком...» – Эта речь полностью вымышлена. Тем не менее, см. Балль Х. Бегство из времени. С. 427, где он описывает, что случилось, когда, закончив первые два звуковых стихотворения, разодетый в свой костюм, он повернулся к последнему, «прилежно размахивая крыльями»: «мой голос, у которого не было другого выхода, избрал каденцию церковного песнопения <... > Я начал распевать свои ряды гласных речитативом в церковном стиле, стараясь при этом не только самому оставаться серьёзным, но и побудить к серьёзности других. На какой-то миг мне показалось, что из моей кубистической маски выглядывает бледное, растерянное мальчишеское лицо, наполовину испуганное, наполовину любопытное лицо десятилетнего мальчика, который во время поминальной мессы и торжественной службы в приходской церкви на своей родине, весь дрожа, не сводил жадных глаз с губ священников. Тут погас, как я и велел, электрический свет, и меня, вспотевшего „магического епископа“, снесли с подиума вниз». Варианты перевода иногда представляют «магического епископа» как «алхимика».

³⁵ «управлял Святой Троицей, будто бы оседлав...» – *Преобразование*. Эта строчка является вставкой из показаний швабских еретичек 1270 года, которых Норман Кон причисляет к Братству Свободного Духа, и которые «имели такую власть над Святой Троицей, что могли разъезжать на ней „будто бы оседлав“». См. Cohn N. The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages (1957); 3d ed., New York: Oxford University Press, 1970. P. 175.

СЦЕНА перемещается в просторный лекционный зал в Дрездене в 1920 году. На транспарантах поверх сцены написано: «СУДНЫЙ ДЕНЬ», «НИКТО НЕ НЕВИНЕН», «ЗАКАТ ЗАПАДА». Цепочка полицейских окружила сцену. Среди аудитории, количеством около двух тысяч человек, несколько сотен бранятся или дуют в свистки и рожки.³⁶³⁷

³⁶ «...просторный лекционный зал в Дрездене...» – *Искажение*. Совмещение описаний дадаистских гастролей 1919 и 1920 гг. по Германии и Восточной Европе, организованных Хюльзенбеком, Раулем Хаусманом и Йоханнесом Баадером. См., например, Huelsenbeck. *En Avant Dada // The Dada Painters and Poets*. P. 45—46.

³⁷ Упоминание «транспарантов» является *искажением* описания Хюльзенбека первого полноценного выступления дадаистов в Берлине 12 апреля 1918 года, из его статьи «Die Dadaistische Bewegung» 1920 года, цитируемой в *The Era of German Expressionism*, P. 353: «Бедные дураки [понятное дело, аудитория] не восприняли надпись про Судный день, который – как ни парадоксально это может показаться – для проницательного человека содержался в Дадаизме и мог быть расслышан, выкрикнут, прорёван, воскликнут. Чрезвычайная взаимозависимость фактов и идей, вуалирование и предсмертная агония всякой разновидности убеждений – „Закат Запада“». Отсылка к «транспаранту» «НИКТО НЕ НЕВИНЕН» – это *преобразование*, из стенограммы интервью с Джейми Ридом (1947—), арт-директором и визуальным пропагандистом Sex Pistols. Рид часто называл эту фразу «старым ситуационистским лозунгом», но, кажется, что это не так. Фраза также была использована для названия сингла, который участники Sex Pistols Пол Кук и Стив Джонс записали в Бразилии в начале 1978 года с Ронни Бигтсом, соучастником Великого ограбления поезда. Приписываемая Sex Pistols, песня также выпускалась под названиями «Cosh the Driver» и «The Biggest Blow» (Virgin, U.K., 1978). (Великое ограбление поезда, англ. The Great Train Robbery, – так принято называть ограбление почтового поезда, произошедшее 8 августа 1963 года в графстве Букингемшир, Англия. После вмешательства в семафорную систему железнодорожной линии банда в составе 15 человек напала на поезд почтовой службы и похитила из него 120 мешков с денежными ку-

ХЮЛЬЗЕНБЕК, со сцены: Вы называете себя немцами! Вы верите в Нацию! Но нация – это в лучшем случае концерт торговцев мехами и спекулянтов кожей, а в худшем – *психопатов* на поприще культуры, которые, как вы, маршируют с томиком Гёте в своём ранце, готовые кого угодно колоть штыками во имя Kultur. Но *дада!* С дада впервые в истории сделан правильный вывод из вопроса, который вы воздерживались задать себе: «Что *такое* немецкая культура?» Ответ, Meine Damen und Herren, дерьмо —³⁸

СРЕДИ АУДИТОРИИ небольшие группы зрителей делают неудачные попытки прорваться через полицейский кордон. ХЮЛЬЗЕНБЕК, РАУЛЬ ХАУСМАН, невысокий, угрюмый мужчина с телом борца, и ЙОХАННЕС БАЙДЕР, бородатый, лысый мужчина, намного старше, хаотично носят-ся по сцене.

пюрами на сумму 2 631 643,10 фунтов стерлингов. Большая часть похищенного так и не была найдена. Ронни Бигтс являлся рядовым участником банды, после ареста его осудили на 30 лет тюрьмы, но он бежал через 15 месяцев, сначала в Париж, где сделал пластическую операцию, потом много лет жил в Австралии и Бразилии. В 2001 году, в возрасте 71 года, добровольно вернулся в Англию, снова был арестован, отправлен в тюрьму досиживать срок. В 2009 году освобождён в связи с тяжёлой формой пневмонии. Умер в Лондоне в 2013 году. – Прим. пер.)

³⁸ *Преобразование.* Речь Хюльзенбека – это переписанный композит, взятый из его En Avant Dada. С. 457, 483.

ХАУСМАН, вопя: Итак! Вы не удовлетворены! Дадаистский героизм Совета Неоплачиваемых Рабочих не ублажает ваши души, а пища, которую вы изготовили из плоти Розы Люксембург и Карла Либкнехта не удовлетворили ваши аппетиты! [ХАУСМАН хватает за крепление транспарант «СУДНЫЙ ДЕНЬ» и бросает его на пол.] А меня не удовлетворяет вот это:³⁹

³⁹ Рауль Хаусман (1886—1971) был «Дадасофом» Берлинского Клуба Дада. В дадаистский период он создавал грубые фотоколлажи и невероятные «летристские» саунд-поэмы; позже он обратился к фотографии, вернулся к фотоколлажам ради крайне своеобразных странных монтажей лиц, а в 1950-е и 60-е опубликовал несколько книг и статей о дада. Хотя данный диалог полностью выдуман, источники реальны. Некоторые берлинские дадаисты вдохновлялись спартакистским движением, руководимым Розой Люксембург и Карлом Либкнехтом, и были шокированы их убийством 15 января 1919 года правыми фрайкорами, событием, положившем конец революционному восстанию в Берлине, начавшегося в ноябре 1918 года с бунта радикально настроенных матросов. (См. Huelsenbeck R. Deutschland muss untergehen!, с подзаголовком «Мемуары старого дада-революционера» [Berlin: Malik-Verlag, 1920], иллюстрации Георга Гросса). Про «...пищу, которую вы изготовили из плоти», см. ниже прим. 125. Революционные — коли изначально рабоче-солдатские — советы возникли во время ноябрьского восстания, так же как ранее в России. Согласно Хаусману в его «Les Six Soirées et Matinées du Club Dada de Berlin, 1918—1919» (указано только, что «переведено Р. Х.»), в Dada Berlin, P. 10, на втором дада-вечере в Café Austria в Берлине в июне 1918 года шла речь о «Совете Неоплачиваемых Рабочих», который, если такая организация вообще существовала, представлял бы попытку единения между рабочими и богемой/художниками. Тем не менее, указанная здесь дата ошибочна. Точнее, это могло быть 18 июня 1919 года, вскоре после возникновения советов во время бунтов 1918—19 гг. См. также каталог выставки The Twenties in Berlin. London: Annaely Juda Fine Art, 1978—79. P. 24, ради упоминания едва ли не идентичного «Совета Бесплатных Рабочих».

ГОЛОС СВЫШЕ: «Слова не играют в игры, и не занимаются любовью, как полагал сомнамбула Бретон, – они работают, как знал Кэрролл, на господствующее устройство жизни, и вот почему Бретон удовлетворился призывом к поэзии на службе революции, но мы живём ради революции на службе у поэзии. За исключением мгновений, расшифрованных в исторических книгах, водоворот поэтических исканий является единственным местом, где продолжает жить революция в своей целостности.

Без сомнения, дада осуществило все возможности языка: но осуществление поэзии подразумевает мир, где каждый является творцом своей собственной жизни. Как мы написали несколько лет назад:

МОЛОДЫЕ РЕБЯТА, МОЛОДЫЕ ДЕВУШКИ

*Разыскиваются таланты для своего проявления
и игры*

Никаких особых требований

Если вы прекрасны, если вы веселы

История может оказаться на вашей стороне

И СИТУАЦИОНИСТЫ ТОЖЕ

Телефона нет. Пишите или приходите:

⁴⁰ Из буквенного стихотворения Хаусмана с тем же названием: 113 dada gedichte. P. 98.

32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris, 5e.

*У кого когда было лучшее предложение?
Но даже после дада новая литература пассивности
продолжает здравствовать. Почему? Потому что
не может быть свободы «говорить что угодно» без
свободы делать что угодно».*⁴¹

СЦЕНА перемещается хорошо обставленную гостиную.
ХАУСМАН, старик, говорит в длинную трубу, приподнимает её как гарпун и величаво вышагивает:⁴²

OFFEАНBDC
BDG—

⁴¹ *Преобразования, искажения.* Соединение и переработка материалов из Internationale Situationniste (Париж), главного журнала Ситуационистского Интернационала (двенадцать номеров собраны в Internationale Situationniste: 1958—69. Paris: Champ Libre, 1975), заимствования из «All the King's Men» (I.S. no. 8, January 1963), в переводе С. Михайленко из: Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952—1985. М.: Гилея, 2018. С. 157, 160, 159, а также из текста Мустафы Хаяти «Captive Words: Preface to a Situationist Dictionary» (I.S. no. 10, March 1966), в: The Situationist International Anthology / ed., trans. Ken Knabb. Bureau of Publick Secrets, 1982. P. 171, 172. Объявление о приёме в группу «МОЛОДЫЕ РЕБЯТА...» опубликовано в конце I.S. no. 1, June 1958, и цитируется по: Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International // ed., trans. Christopher Gray. Croydon, U.K.: Free Fall/Suburban Press, 1974. P. 1.

⁴² Эти сцены и сопутствующий диалог взяты из киносъёмки Хаусмана в 1968 году и позже использованной Гельмутом Хербстом в документальном фильме «Джон Хартфильд: фотомонтажёр». Кадры этих сцен см. в: Hausmann R. Am Anfang war Dada / ed. Karl Riha. Steinbach/Geissen, West Germany: Anabas-Verlag Gunter Kampf, 1972, приложение.

ХАУСМАН, бросая с силой трубу на пол: Хватит, довольно! Вы же не думаете, что я помню наизусть эту ахинею полувековой давности!

СЦЕНА перемещается обратно в «Кабаре Вольтер» в 1916 году, но теперь украшенное на манер дрезденского зала, с брутальными фотомонтажами лица ХАУСМАНА, изрыгающего буквы, заменивших некоторые декорации на стене. На сцене скандируют ХАУСМАН, ХЮЛЬЗЕНБЕК и БААДЕР.⁴³

ИЗ ЗАЛА, ГИ-ЭРНЕСТ ДЕБОР: «pggiv – ..?tu» – ну, конечно! Но не может быть свободы говорить что угодно без свободы делать что угодно. У дада был шанс реализовать вместе со Спартакистской революцией, но её неудача повлекла неизбежность вашей неудачи: дада превратилось всего лишь в выражение бессознательной ежедневной дерзости, её осознанной *ничтожности*.⁴⁴

СЦЕНА перемещается в парижский ночной клуб. Стены покрыты одинаковыми афишами:

ИСИДОР ИЗУ ПРЕДСТАВЛЯЕТ

⁴³ *Преобразование, искажение.*

⁴⁴ *Преобразование, искажение.* От «...не может быть...» до «...неизбежности вашей неудачи» – это цитата из «Captive Words» Мустафы Хаяти в *The Situationist International Anthology*. P. 172. Остальное выдуманно.

В «ТАБУ»

ВСЕЛЕННУЮ «ШУМА»

ЕДИНСТВЕННУЮ ВОЗМОЖНУЮ музыку/поэзию

13 ЛЕТТРИСТСКИХ ПОЭТОВ 13

14 ОКТЯБРЯ 1950 ГОДА

ЖИЛЬ ВОЛЬМАН, молодой человек с тонкими усиками, стоит на столе.⁴⁵

ВОЛЬМАН: Хуго Балль сказал, что мы должны вернуться к сокровенной алхимии слова. Мы сделали это. Изу говорит, что истины, которые теряют привлекательность, превращаются в ложь – мы не можем остановиться там, где остановился Балль. И теперь мы знаем, что быть против власти слов означает быть против власти.⁴⁶⁴⁷⁴⁸

⁴⁵ *Преобразование, искажение.* Жиль Вольман (1929—1995) присоединился к леттристскому движению Исидора Изу в Париже в 1950 году и выступил в «Табу» по адресу рю Дофин, 33, вместе с другими двенадцатью поэтами 14, 15, 21 и 22 октября 1950 года. Репродукцию афиши можно увидеть в: Wolman G.J. Résumé: les chapitres précédents. Paris: Editions Spiess, 1981. P. 13, или в «Следах помады», С. 334. Формулировка афиши была обыграна в моём переводе и добавлено «ИСИДОР ИЗУ ПРЕДСТАВЛЯЕТ».

⁴⁶ «Хуго Балль сказал...» – *Преобразование.* Из: Балль Х. Бегство из времени. С. 428. Вольману определённо было известно о Балле, но знал ли он этот пассаж, не говоря уж о том, чтобы цитировать его, не имею понятия.

⁴⁷ «Изу говорит...» – *Преобразование.* Фраза Изу «les vérités qui n'amuse plus deviennent des mensonges» цитируется в Internationale Lettriste no. 1 (2 November 1952). С 1952 по 1954 год I.L. являлся нерегулярным бюллетенем Леттристского Интернационала, определявшего себя в качестве радикального уклона внутри леттристского движения и заявившего о себе демонстрацией против Чарли Чап-

ВОЛЬМАН приступает к сотворению дофонетического взрыва, который вытесняет всякое лексическое значение. Известные языки вырываются из его рта, не языки в смысле речи – сами связки ищут воздуха и натываются на щёки и зубы. Около двух дюжин зрителей в «Табу» потянулись вперёд, некоторые схватились за своих спутников; выступление ВОЛЬМАНА, кажется, творит отсутствие, ощущаемое ими. Отвратительные, едва ли человеческие звуки заполняют помещение – ВОЛЬМАН звучит как первобытный *Homo erectus*, оказавшийся на границе изобретения речи, но пока не осознающий это. Щелчки, покашливания, ворчания, прерывистые кряхтения достигают пика и рассыпаются. Внезапно кажется, что ВОЛЬМАН формирует подлинное означаемое, и паника проникает в его выступление. Подобно человеку, пытающемуся поймать муху в кулак, он пытается удерж-

лина в Париже в октябре 1952 г. Фраза Изу была использована против него ЛИ, который окончательно откололся от ортодоксальных леттрисов после того, как Изу отрёкся от их античаплиновской акции. Названный «Смертью коммивояжёра», манифест ЛИ был подписан Вольманом, Дебором, Ж.-Л. Бро и Сержем Берна. См. Wolman G.J. *Résumé*. P. 26, или «Следы помады», С. 389—412 (особенно С. 410), а также: *Смерть коммивояжёра* / Пер. С. Михайленко. // Дебор Г. За и против кинематографа. М.: Гилея, 2015. С. 31—32.

⁴⁸ «И теперь мы знаем...» – *Преобразование, искажение*. Вставка лозунга Вольмана из его арт-книги Duhring Duhring. Paris: Vigie, 1979. – «nous étions contre le pouvoir des mots / contre le pouvoir» – который сам по себе есть отсылка к участию Вольмана в ЛИ с 1952 по 1957 г.

жаться за фонемы, но они ускользают.⁴⁹

⁴⁹ Вероятное *преобразование*. Это описание интерпретирует саунд-поэму Вольмана «Improvisations – Mégapneumes» (Achele Records, Франция, 1965, запись 1963 г.), сочинение, которое, относительно своей готовности, датируется 1950 годом или немного позднее, и являющееся блестящим примером того, что Изу осудил как «ультра-леттризм». Весьма возможно, что это или похожее сочинение было исполнено в «Табу» в указанные даты.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.