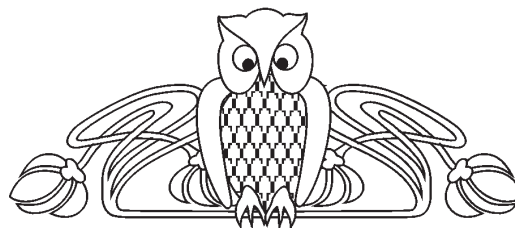




УДК 7.037.4:[821.09-1+793.3]

«Бог Дада танцует»: поэзия и танец в эстетике дадаизма

Н. В. Голубицкая



Голубицкая Ника Вениаминовна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, nikagolubitskaya@gmail.com

Статья исследует различные формы взаимодействия поэзии и танца в искусстве дадаизма, а также общие источники трансформации поэтики и танцевальной теории в историческом авангарде. Взаимовлияние танца и поэзии объясняется интересом авангардистов к «примитивной» ментальности и поиском синкретического словесно-телесного языка. Кризис репрезентации и переосмысление концепции ритма способствуют разработке новых интермедийальных поэтико-танцевальных форм.

Ключевые слова: Дада, поэзия, танец, примитив, перформативный текст.

“Dada’s God is dancing”: Dance and Poetry in the Dadaist Aesthetics

N. V. Golubitskaya

Nika V. Golubitskaya, <http://orcid.org/0000-0002-3170-9616>, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russia, nikagolubitskaya@gmail.com

The article analyzes a variety of different forms of interaction between Dance and Poetry in Dadaist art and explores the common sources of poetics and dance-theory-transformation in the historical avant-garde. The mutual influence of Dance and Poetry is based on the avant-garde artists' interest in 'primitive' mentalities and a search of syncretic language that combines verbal and corporeal expression. The representation crisis and the reinterpretation of the concept of rhythm caused the invention of intermedial poetic-dancing forms.

Keywords: Dada, poetry, dance, primitivism, performative text.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-427-432>

«Бог Дада танцует»¹, – написал лидер дадаизма Тристан Тцара в одном из своих программных стихотворений «Полный круговорот луны и цвета». В эстетике Дада, где «каждый пляшет под свой личный бумбум»², танец занимает особое место. Танец представляется дадаистам непосредственным, нерепрезентативным искусством, наиболее близким к примитивной, «первоначальной», не опосредованной культурными конвенциями выразительности. Осмысление танцевального искусства дадаистами неразрывно связано с примитивистскими тенденциями движения: «Дада мешает свои капризы с хаотическими ветрами творения и варварскими танцами диких племен»³.

Связь танца и поэзии на дадаистской сцене утвердилась с самых первых представлений

в «Кабаре Вольтер». Организуя вечера «негри-танских танцев», дадаисты стремились в первую очередь отыскать «в глубинах сознания стимулирующий источник поэтической функции»⁴, который они видели в некоем синкретическом языке, где телесная, жестовая выразительность играла бы определяющую роль. Важной характеристикой этого синкретического языка была спонтанность, соотносящаяся с центральной дадаистской установкой: «Дада отождествляло саму свою манеру выражения с экспансивной ментальностью примитивных народов в том, что касалось танца и спонтанного творчества»⁵. Танцевальное искусство служит дадаистам моделью для обновления поэтического. По Тцара, «поэзия изначально существует в виде танца»⁶, соответственно, сближение двух искусств имеет целью восстановление первоначального языка, обладающего «простой, богатой светоносной наивностью», которая является «выражением чистоты»⁷.

Будучи постоянным читателем немецкого журнала «Antropos» и одним из первых коллекционеров примитивного искусства, Тцара был знаком с современными открытиями в области этнологии и антропологии, а также с трудами по искусству «примитивных» культур⁸. Его особенно интересовали интуиции антропологов, бросающие свет на непосредственную связь вербального языка и языка жеста в «примитивных» культурах: «Мой другой брат наивный и хороший и смеется <...> он теряет основную связь между головой и всем остальным телом»⁹. В «примитивном» искусстве Тцара искал ресурсы для создания поэтического языка, в котором жест не являлся бы побочной репрезентацией, но самостоятельным элементом выразительности, продуцирующим, а не репродуцирующим значение.

Обращение к средствам телесной выразительности связано с дадаистской установкой на перформативную поэзию. Первый сборник Тцара «Двадцать пять стихотворений» пронизан этой идеей. Так, в стихотворении «Стекло пересечь мирный» появляется знаковый метапоэтический образ «песни, кристаллизованной в вазе тела»¹⁰. Этот образ родственен знаменитой сентенции из «Манифеста любви слабой и любви горькой»: «Мысль производится во рту». В противовес логоцентристской, рационалистической традиции дадаистская «мысль» не подчиняется диктатуре *ratio*, рождение стиха уподобляется



физиологическому, телесному процессу. Язык, в частности, поэтический язык, представляется как деятельность тела – подобно «примитивной» картине мира: «язык не воспринимается им [примитивным человеком] как ментальная внеположность, что соответствует методу абстракции. Он участвует, словно космический элемент тела и природы, единосущный движениям тела и природы. Его связь с телесностью и с природой не абстрактная и не условная, но действенная и материальная»¹¹.

Внимание к «примитивному» искусству объединяет дадаизм с эстетикой хореографа и теоретика танца модерн Рудольфа Лабана, школа которого функционировала в Цюрихе в одно время с «Кабаре Вольтер» (1915–1919 гг.). Танцовщицы группы Лабана принимали постоянное участие в вечерах в «Кабаре Вольтер»; Софи Тойбер (будущая жена Ханса Арпа), одна из главных представительниц цюрихского дадаизма, была ученицей Лабана. В творчестве Тойбер совмещались два источника реформации танца – «негритянская» пластика и зарождающаяся эстетика модерна: она танцевала в «примитивных» масках, сделанных Марселем Янко, отыскивая источники ритма в собственном теле или в звуке гонга и барабана. Маски Янко, отсылающие к визуальному коду «примитивного» искусства, были ключевым элементом дадаистских представлений. Дадаисты воспринимали их как своеобразный фетиш, который заключал в себе суггестивную, эвокативную силу и давал тому, кто с ним соприкасался, импульс к свободной, непосредственной телесной пластике. Хуго Балль так описал в своем дневнике значение масок: «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 <...> Двигательная энергия масок передалась нам с поразительной неотвратимостью <...> Маски просто требовали от своих носителей пуститься в трагически-абсурдный танец»¹².

Использование в танцевальном перформансе барабана также объединяет примитивистские тенденции в дадаизме и новые танцевальные практики. Ритм танца, согласно Лабану, вырабатывался телом танцора, при этом «язык барабана казался ничем иным, как звуковым воплощением ритмов тела»¹³. Современный танец отказался от определяющей роли музыки в формировании пластики танцора и в развитии рисунка танца, согласованного с движением мелодии. Ритм перестал быть предзаданной формой, не определяющейся движением тела. Высказывание Лабана свидетельствует о переосмыслении схемы репрезентации: язык музыкального инструмента является отражением телесного ритма, а не наоборот.

Барабан появился в «Кабаре Вольтер» с приходом Рихарда Хюльзенбека и стал постоянным элементом дадаистских выступлений. «Он бы с удовольствием всю литературу до основания

наполнил барабанной дробью»¹⁴, – отзывался о Хюльзенбеке Хуго Балль, прозвавший друга «барабанщиком Дада». Тцара в «Цюрихской хронике» описывает прибытие Хюльзенбека звукоподражательной конструкцией «*ran!ran!pa-ta-ran*»¹⁵, имитирующей барабанную дробь. В этой шуточной номинации – ключ к осмыслению роли барабана в поэзии дадаистов. Барабан породил специфический свободный, рваный ритм, заменивший «биение иссушенного сердца»¹⁶ – метрический канон – и определяющиеся им стабильные звуковые закономерности. Кроме того, барабан – это инструмент преодоления текстоцентричности в поэтическом тексте, проводник устного декламационного ритма и жестовости. Элементы фонетической поэзии, ономапии и фонемы, заимствованные из неевропейских языков, в тексте дадаистов вторят барабану и разрушают единство лингвистического кода.

Приемы ритмизации, имитирующие бой барабана, Тцара заимствовал из «негритянских стихов»¹⁷, которые он переводил и транслитерировал в 1916–1919 гг. Так, в одном из переведенных им текстов, песне племен Фиджи, появление образа барабана перестраивает ритмический рисунок стиха: за ним следуют звукоподражательные конструкции («*Le tambour joue tabataba*»)¹⁸.

Подобный прием Тцара использует в собственном стихотворении «Белый прокаженный гигант пейзажа»: «вступлению басового барабана» предшествует звукоподражательная стилизация под «негритянские» языки: «*dalibouli obok et tombo et tombo*». Кроме того, Тцара выстраивает французские слова в таких закономерностях, что они имитируют эффект пренализации, объединяющий оригинальные языки переводимых им стихотворений (аранта, языки группы банту, фиджийский). Можно найти ритмический параллелизм между французскими конструкциями и «африканской зауемью»¹⁹: «*embrasser les bateaux*» повторяет фонетически «*mbaah mbaah*»; «*enfonce*», «*en formation*» et «*le caolin fourmille*» – «*nfoùnfa*»; слова «*tombent*» и «*ombres*» – «*tombo tombo*», наконец, конструкция «*en baobabs des flammes*» объединяет основные звуковые закономерности стиха (*n/f* и *m/b*). Последовательности из носовых и взрывных согласных повторяют фонетический рисунок ключевого слова «барабан» («*tambour*»). Если заимствование «примитивных» техник Пикассо и Дюшаном способствовало динамизации художественного материала, то Тцара добивался того же эффекта в отношении вербального, превратив стихотворение в оркестрованное действие. Причем перформативность текста осмысляется внутри него: Тцара изображает реакцию читателя, который «хочет танцевать», словно откликаясь на вызов из «негритянской песни»: «танцевальный барабан зовет тебя»²⁰.

Кроме барабана²¹ «аккомпанементом», а также источником ритма для новых танцеваль-



ных практик выступала сама поэзия. Мари Вигман, самая знаменитая ученица Лабана, вспоминала упражнения, которыми танцоры развивали свою чувствительность и технику: «Мы танцевали под ритмы поэзии и иногда Лабан просил нас двигаться под слова, фразы и небольшие стихотворения»²². Если танцоры переводили поэзию на язык тела, то поэты занимались обратным переводом: так, существует «отзыв» Тристана Тцара на выступление Вигман, который представляет собой ритмизованный поэтический фрагмент, строящийся на приемах аллитерации и паронимии: «et la grande boule de sang roule, maboul, la foule dans la fiole qui file dans le coul – oir espoir, voir cette dame dans les vents balançoires» (и большой кровавый шар катится, сумасшедший, толпа в склянке тянется в ко – ридоре, надежда, увидеть эту даму на ветрах качелях)²³. Очевидно, что Тцара поэтическими средствами воссоздает ритм, рождаемый телом танцовщицы, и эффект, производимый ее танцем.

Другой тип межсемиотического перевода²⁴ с танцевального языка на поэтический Тцара демонстрирует в пьесе «Газовое сердце». Фрагмент пьесы, представляющий собой типографский коллаж из букв «Y» и «v», образующий «нисходящую» фигуру²⁵, поясняется ремаркой: «Танец господина, упавшего из воронки на пол-толк на стол»²⁶. Эта ремарка встраивает его в миметическую логику, согласно которой буквенная графика имитирует танец «господина». При этом особенности композиции являются индикатором положения тела в пространстве и направления движения, а ее элементы своей визуальной формой напоминают некоторые признаки вещественной реальности, в которую вписан танец: так, «v» имитирует раструб воронки. Однако характер межсемиотического перевода Тцара принципиально не сводим к традиционным литературным средствам вроде жанра экфразиса, опирающегося на дескриптивную логику: коллаж не является «репрезентацией», но скорее «презентацией», он не называет, не описывает, но подсказывает, намекает на изображаемое²⁷.

Импульсом для обеих разнонаправленных практик – танцевания поэзии и поэзии, запечатлевающей или «эвоцирующей» танец, – была смена парадигмы в осмыслении ритма. «Ритм» – ключевой термин постсимволистской эпохи, «действительный в живописи, действительный в музыке и в скульптуре: во всем искусстве, так как реально существующий в жизни и во Вселенной»²⁸. И поэзия, и танец отказываются от трактовки «ритма» как некой кодифицированной закономерности в пользу «подвижной серии волн различной длительности и интенсивности»²⁹. Эти волны (на языке эпохи – «вибрации»), пронизывающие произведение искусства, задаются ритмом Универсума: «Сотней тысяч тонких горных голосов, ароматами, опустевшими источниками, незабудками и пропастями природа

учит человека ритму»³⁰. «Космическая гипотеза универсального ритма»³¹ объединяет в 1900-е гг. живопись, поэзию и танец; так, согласно интегралисту Адольфу Лакузону, «все во Вселенной есть вибрация, комбинация вибраций, различных форм движения <...> Весь мир есть не что иное, как оркестровка ритмов, и мы сами – есть ритм в общем ритме»³². Движения космистского, теософского, антропософского толка одинаково повлияли на реформацию поэтического и танцевального языка: желание передать «беспредметную вибрацию» объединяет «звуковую» поэзию с эвритмическими практиками. Так, анализируя опыт декламации «Gadji beri bimba», своего первого «стихотворения без слов», Балль отмечает особую пластику, которую вызвало в его теле произношение «неведомых» звуков. Утверждение кинестезии – чувства положения тела и движения конечностей – как формы познания и формы «участия» в космическом порядке помимо обращения к «примитивной ментальности», восходит к «универсальной теории ритма».

История авангарда дала множество вариантов гибридных жанров, опирающихся на синтез средств танцевальной и поэтической выразительности: с одной стороны, это футуристические танцы Валентины де Сент-Пуан, которые носили названия поэм («Поэма атмосферы» и т. д.), «словопластические танцы», которые исполняла Елена Бучинская на стихи Василия Каменского, и практики группы Рудольфа Лабана, выстраиваемые вокруг идеи «танцевания» поэзии, с другой – это «Стихи-крики и стихи-танцы» Пьера Альбера-Биро, «Иероглифы танцев» Валентина Парнаха. Важным свидетельством этой тенденции являются воспоминания Айседоры Дункан: «Вы будете “видеть” слова. Видеть в моем жесте – руке, плече, спине и лице – будете “видеть” слова»³³.

При разном векторе «перевода» (из вербального в невербальное и наоборот) следует отметить, что ни в одном из этих случаев речь не идет об отражении или о подражании одного искусства другому. Так, цитата Дункан обращает внимание на суггестивную и эвокативную силу танцевального движения, которое способно «проецировать» словесную реальность. Танец занимает первое место в «триаде» Хуго Балля, выражающей дадаистский идеал абстрактного искусства: «абсолютный танец, абсолютная поэзия, абсолютное искусство»³⁴, – в связи с «чистотой» его языка, не отягощенного устойчивыми смыслами, и определяющей ролью «поэтики жеста»³⁵.

Рассуждения Стефана Малларме о танце фиксируют, на наш взгляд, отправную точку в смене характера отношений между танцем и поэзией, произошедших на основе кризиса Мимезиса. Эссе «Балеты» и поздние черновики к «Иродиаде» носят отпечаток впечатления, оказанного на Малларме танцовщицей, стоящей



у истоков современного танца, – Лои Фуллер. Малларме говорит о том, что танцовщица – «это не женщина, которая танцует», но «метафора», «письменностью тела» вызывающая «видение» форм и создающая «стихотворение, освобожденное от всего инструментария писца»³⁶. В «Иродиаде» Малларме отказывается от изображения центрального события сюжета, стремясь представить «легенду, освобожденную от танца»³⁷. Отказ от описания танца, тем не менее, не подразумевает отказа от его изображения: не названное, не написанное, событие танца подсказывается текстом – особенностью ритма, синтаксической структуры и метафорики. Об этом «смещении» в самом механизме изображения Малларме пишет в черновиках: «... le déplacement de danse – ici – et pas anecdotique» (...смещение танца – здесь – и вне анекдота)³⁸.

Дейктическая конструкция «здесь» и двойное тире, отражающее синтаксически и «пространственно» момент «сдвига», свидетельствуют о новой эвокативной логике передачи движения – вне описания («вне анекдота»³⁹). «Ici» – место проявления события танца, усиленное знаком тире, чью функцию в современной поэзии Жерар Дессон определяет как «организующую стихотворение согласно синтаксису поэтической страницы, представление которого разыгрывает текст во всей своей полноте»⁴⁰. Дейктическая конструкция вне дескриптивной логики вписывает движение тела в текст: Мике Баль утверждает, что дейксис – это «форма индексальности», которая «укреплена в теле»⁴¹. Концентрация дейксиса в тексте авангардистских поэтов создает особый «телесный семиозис»⁴² текста; согласно Полю Зюмтору, дейксис «показывает тело, делает его видимым, отсылает к телесности»⁴³.

Другая возможность проявления танца в стихотворении связана с «завоованием» поэтического текста пространства страницы и «изобретением» вертикального синтаксиса⁴⁴. Пространство, в котором реализуется современный танец или перформативный стих, не является априорной категорией, предшествующей танцу или тексту нейтральной средой, но определяется, формируется движением тела или слова. Эстетическую революцию, обнаруживается ли она в изводе освобожденного слова, освобожденного стиха или свободного танца, определяет онтологический поворот: для авангарда «время и пространство умерли вчера»⁴⁵, есть лишь здесь-и-сейчас поэтического, живописного, танцевального жеста, который первичен по отношению к категориям, больше не являющимся доопытными, но, напротив, определяющимся опытом художественного творения.

Дадаизм, стоящий у истоков современного перформанса, выработал гибридные формы поэзии, противопоставляющие последовательному развитию текста, описательной логике *hic et*

nunc реализации поэтического высказывания. Элементы стиха благодаря особой визуальной конфигурации уподобляются движению тела в сценическом пространстве, а читатель превращается в зрителя действия стихотворения. В стихотворениях Тцара метапоэтическая образность зачастую отсылает к семантике телесного движения: в «Арке» стихотворение осмысливается как «танец», «виражи», «движение»⁴⁶, в «Бродячих акробатах» – как «акробатика», «прыжок»⁴⁷; три стихотворения из сборника «Двадцать пять стихотворений» упоминают слово «танец» в названии («Sage danse mars», «Danse caoutchouc vert», «Sage danse deux»). При этом перформативность текста способствует «зрительской акробатике»⁴⁸ – выработке действенного, активного восприятия со стороны читателя: «каждый глаз сальто мортале»⁴⁹.

О том, что Тцара мыслит пространство страницы по аналогии со сценическим пространством, свидетельствует «статичное стихотворение» – один из экспериментальных жанров, представленных дадаистами на вечере в «Кабаре Вольтер» 14 июля 1916 г. Представление сводилось к тому, что «персонажи с афишами в руках выстраивались в композиции, заданные автором»⁵⁰. Тцара описывает «статичное стихотворение» так: «Этот опыт, возможно, наиболее интересен тем, что он подразумевает реформу динамики. Вся современная поэзия акцентирует движение, но это движение всегда создавалось последовательностью слов, определяющих идею. В то время как мы искали симультанности, которая была бы относительной, потому что длительность неотделима от пространства <...> Равновесие сил позволяет читать его со всех сторон одновременно, при этом акцент задается глубиной, и репрезентативная сила определяет чистоту абстракций»⁵¹.

Заметка о «статичном стихотворении» открывает замечанием о том, что оно подразумевает реформу динамики. Этим начальным парадоксом Тцара подчеркивает, что толкование отношений между «статичным» и «динамичным» в поэзии требует переосмысления. Динамика больше не сводится к разворачиванию мысли через последовательность слов, организованных синтагматически. Альтернативный источник динамики «современная поэзия» нашла в пространстве, которое заключает в себе движение. Характер воздействия произведения сводится при этом к двойственности миметического кризиса: через движение персонажей Тцара стремится передать «опространственное» движение «статичного стихотворения». То есть движение, которое создается в стихе не вербальными структурами, но использованием пространства страницы переводится в движение персонажей, которое имитирует «статичность» страницы. Идея «трансформировать слова в персонажей» – это следующий этап в начатом фу-



туристами «освобождении слова» из «темницы латинского периода»⁵². При этом вектор поисков указывает не на то, чтобы вывести стихотворное произведение на сцену, но чтобы заставить мыслить пространство типографской страницы по аналогии со сценическим, а словесную динамику – по аналогии с движениями тела. То есть не рассматривать текст как партитуру сценического выступления, но поменять оптику его восприятия, спроецировать ситуацию телесного динамического движения на текст.

Именно поэтому в стихотворениях Тцара, отличающихся особой визуальной конфигурацией стиха, текст зачастую осмысливается как танец. Превращая поэтические акт в танцевальный жест, Тцара меняет оптику восприятия текста, который представляет собой не «готовое, наличное сообщение», но непрерывный «процесс его выработки»⁵³.

Взаимовлияние танца и поэзии в дадаистской (анти) эстетике представляет собой сложный, полиморфный процесс, который не сводится к синтезу технических средств или к переводу одного искусства на язык другого. Диалог между двумя этими формами искусства отмечает смену эстетической парадигмы в XX в.: поворот к «примитиву», переосмысление концепции ритма, новую феноменологию телесного и изобретение гибридных жанров, усиливающих значение «здесь-и-сейчас» творческого акта и подразумевающих одновременность творческого импульса с его материальной фиксацией, момента рождения знака и его восприятия.

Примечания

- 1 *Tzara T. Circuit totale par la lune et la couleur // Œuvres complètes en 6 vols [далее – ОС] / texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar. Paris, 1975. Vol. I. P. 192.*
- 2 *Tzara T. Manifeste Dada 1918 // ОС I. P. 363.*
- 3 *Tzara T. Conférence sur Dada // ОС I. P. 421.*
- 4 *Tzara T. Découverte des arts dits primitifs. Paris, 2006. P. 29.*
- 5 *Tzara T. Les revues d'avant-garde // ОС V. P. 509.*
- 6 *Tzara T. Note sur la poésie nègre // ОС I. P. 401.*
- 7 Ibid.
- 8 Тцара читал работу африканиста Леона Фробениуса (*Ursprung der afrikanischen Kulturen, 1898*), сформулировавшего важнейшие для дадаизма мысли об общности механизмов культурогенеза и онтогенеза, а также об общем корне культур Океании и Африки, и Карла Майхофа (*Die Dichtung der Afrikaner. Berlin : Buchhandlung der Berliner Missions gesellschaft, 1911*), в котором тот впервые вывел основы праязыка банту, и австралиеведа Карла Штрелова (*Die Aranda – und Loritja – Stamme in Zentral Australian. Frankfurt a/M : Joseph Baag und Co, 1907*), специалиста по языкам и обычаям племен Аранда и Лоритья, песни которых Тцара переводил в 1916–1920-х гг. для сборника «Негритянские стихотворения», так и не вышедшего в свет.

Что касается работ по искусству, Тцара был хорошо знаком с определяющей для авангардного примитивизма книгой Карла Эйнштейна (*Einstein K. Negerplastik. Leipzig : Verlag der weißen Bücher, 1915*).

- 9 *Tzara T. Note sur l'art nègre // ОС I. P. 394.*
- 10 *Tzara T. Verre traverser paisible // ОС I. P. 94.*
- 11 *Kristeva J. Le langage, cet inconnu. Paris, 1981. P. 56–57.*
- 12 *Балль Х. Бегство из времени (24 мая 1916 года) // Седельник В. Дадаизм и дадаисты. М., 2010. С. 420–421.*
- 13 *Laban R. A life for dance / trans. and annotated by Lisa Ullman. N.-Y., 1967. P. 87.*
- 14 *Балль Х. Бегство из времени (11 февраля 1916) // Седельник В. Дадаизм и дадаисты. М., 2010. С. 408.*
- 15 *Tzara T. Chronique zurichoise // ОС I. P. 562.*
- 16 Ibid. P. 560.
- 17 Под термином «негритянский» Тцара объединяет племена Африки, Австралии и Океании. В этом смысле словоупотребление Тцара соответствует рецепции «негритянского искусства» в артистических кругах Парижа 1910-х гг. (Матисс, Пикассо, Вламинк, Дерэн, Аполлинер, Гийом).
- 18 См.: *Tzara T. Fiji // ОС I. P. 573.*
- 19 Этим термином пользуется Ирина Кулик для обозначения конструкций, фонетически подражающих «негритянским» (См.: *Кулик И. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сборник. 1998 / под общ. ред. С. Кудрявцева. М., 1998. С. 212.*
- 20 *Tzara T. Chant pour hacher // ОС. I. P. 484.*
- 21 О значении барабана в эстетике дадаизма свидетельствует и то, что он становится сквозным образом в поэзии представителей течения. Например, в стихотворении «Космические реальности ваниль табак пробуждения» Тристана Тцара «жемчужины башни моей глотки были холодными басовой барабан для сердец скользит», или в стихотворении «Яйца ласточки» Ханса Арпа: «на стонущем барабане скалистого бытия / ныне высыхают наши подошвы и макушки и феи лежат / полуобугленными на ритуальном костре».
- 22 *Wigman M. My teacher Laban // What is dance? Readings in Theory and Criticism / ed. by M. Cohen, R. Copeland. N. Y. ; Oxford, 1983. P. 304.*
- 23 *Tzara T. Chronique zurichoise // ОС I. P. 562.*
- 24 См.: *Якобсон П. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. / отв. ред. В. Н. Комиссаров. М., 1978. С. 16.*
- 25 Первая редакция пьесы, опубликованная в журнале «Der Sturm» (*Tzara T. Le cœur à gaz // Der Sturm. № 3 (mârz 1922). P. 33–42*), предлагает другую вариацию буквенного коллажа, в ней буквы хаотично разбросаны по странице.
- 26 *Tzara T. Le cœur à gaz // ОС. I. P. 174.*
- 27 Мы следуем здесь логике знаменитых высказываний Стефана Малларме: согласно ему, цель поэзии заключается не в том, чтобы «назвать предмет», но «намекнуть» на него, «внушить» его образ (См.: *Малларме С. О литературной эволюции // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / под ред. Г. К. Косикова. М., 1993. С. 425*); «рисовать не саму вещь, но эф-



- фект, ею производимый» (*Mallarmé S. Correspondance complete / ed. par Henri Mondor et Lloyd James Austin. 11 vols. 1959–1985. Vol. 1. 1862–1871. Paris : Gallimard, 1965. P. 137.*)
- 28 *Martin-Barzun H. Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame // Poème et drame. 1913. № 4. P. 33.*
- 29 *Ghil R. En méthode à l'œuvre. Paris : Éditeur A. Messein, 1904. P. 18.*
- 30 *Bouhélier S.-G. La résurrection des Dieux – théorie du paysage. Paris : Charles Rénodie, 1895. P. 83.*
- 31 *Rousille J. Au commencement était le rythme : essai sur l'intégralisme. Paris : Éd. Des poèmes, 1905.*
- 32 *Lacuzon A. La Foi nouvelle du poète et sa doctrine. L'Intégralisme // Revue politique et littéraire. Revue bleue, 5e série, t. I. № 3 (16 janvier 1904). P. 83.*
- 33 *Чернецкая И. Чествование В. Я. Брюсова // Айседора. Гастроли в России / сост. Т. С. Касаткина. М., 1992. С. 347.*
- 34 *Ball H. 20. IV. 1917 // Die Flucht aus der Zeit. Zürich, 1992. S. 161.*
- 35 *Loupe L. Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution // Littérature. 1998. № 112. P. 88.*
- 36 *Mallarmé S. Ballets // Divagations. Paris : Éd. Eugène Fasquelle, 1897. P. 173.*
- 37 *Mallarmé S. Déchet d'Hérodias // Œuvres complètes / Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Vol. I. Paris : Gallimard, 1998. P. 1079.*
- 38 *Ibid.*
- 39 Анекдот следует здесь понимать в его устаревшем значении – как занимательную историю. То же словоупотребление можно увидеть во фрагменте, в котором Малларме описывает причину, по которой «Послеполуденный отдых Фавна» не был принят Банвилем к постановке – в связи с отсутствием в нем «необходимого анекдота» (*Mallarmé S. Lettre à Théodore Aubanel (16 octobre 1865) // Mallarmé S. Correspondance complète. P. 683.*)
- 40 *Dessons G. La manière folle : Essai sur la manie littéraire et artistique. Houilles : Éditions Manucius, 2010. P. 96.*
- 41 *Bal M. Endless Andness : The Politics of Abstraction according to Ann Veronica Janssens. Bloomsbury : Academic, 2013. P. 58.*
- 42 *Ibid. P. 57.*
- 43 *Zumthor P. Performance, réception, lecture. Quebec : Le préambule, 1990. P. 85.*
- 44 Подробнее об «опространствлении» стиха и о связи дейксиса с визуальной поэзией см.: *Голубицкая Н. Визуальная конфигурация стиха как особый тип семиозиса во французской экспериментальной поэзии : от Стефана Малларме к Тристану Цара // НЛЮ. 2019. № 156 (2/2019). С. 143–162.*
- 45 *Маринетти Ф.-Т. Первый манифест футуризма // Маринетти Ф.-Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 107.*
- 46 *Tzara T. Arc // OC I. P. 227–228.*
- 47 *Tzara T. Les saltimbanques // OC I. P. 235.*
- 48 *Tzara T. Chronique zurichoise // OC I. P. 563.*
- 49 *Ibid. P. 566.*
- 50 *Tzara T. Le poème statique // OC I. P. 551.*
- 51 *Ibid.*
- 52 *Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуризма // Маринетти Ф.-Т. Футуризм. С. 150.*
- 53 *Кристева Ю. Жест : практика или коммуникация? / пер. с фр. Б. П. Нарумова // Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / сост. Г. К. Косиков. М., 2004. С. 115.*

Образец для цитирования:

Голубицкая Н. В. «Бог Дада танцует»: поэзия и танец в эстетике дадаизма // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 4. С. 427–432. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-427-432>

Cite this article as:

*Golubitskaya N. V. "Dada's God is dancing": Dance and Poetry in the Dadaist Aesthetics. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2019, vol. 19, iss. 4, pp. 427–432 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-427-432>*