

## ХУГО БАЛЛЬ

### Бегство из времени

*Вступительная статья, составление, перевод и примечания В. Седельника*

Хуго Балль (Hugo Ball, 1886—1927) — один из самых противоречивых, парадоксальных, а потому не до конца понятых и не оцененных по достоинству немецких писателей и мыслителей XX века. Противоречивость и парадоксальность были не только свойством его натуры, но и тем инструментом, с помощью которого он пытался постичь окружающий мир, осмыслить свое место в нем и найти пути обновления — литературы, искусства, человека, самого этого мира, наконец. Балль, как ни один другой немецкий писатель новейшего времени, соединял в себе противоречивые крайности. Он, как известно, был основателем дадаизма и считался одним из самых радикальных авангардистов первой трети XX века — и в то же время умел сочетать свой авангардизм с критическим отношением к нему. Он был (в газетной публицистике) анархическим интернационалистом, противником любого национализма, в первую очередь немецкого, — но уже летом 1917 года раздумывал над тем, что нужно изменить в себе и в немцах, чтобы снова найти пути к своему народу: “Что бы мы могли предложить человечеству в качестве подарка, чтобы примириться с ним и подвинуть его к благодарности и любви? В этом вопросе заключен немецкий идеал будущего, тот идеал, которому я хочу посвятить все свои силы, свои лучшие мысли”.

Склонность к ярким эффектам и эксцентрическим выходкам в пору его кратковременного увлечения экспрессионизмом, а затем дадаизмом сочеталась в нем с усиливающейся год от года тягой к аскезе, к предельной духовной утонченности. Главными приметам его характера были бескомпромиссность, предельная честность, душевная чистота и — религиозность. Возвращения Балля после периода юношеского бунтарства в лоно католицизма, точнее, его мистического варианта, не могли понять или не принимали всерьез его друзья-дадаисты, в частности, Рихард Хюльзенбек, искренне полагавший, что во всем виновата подруга и жена Балля Эмми Хеннингс, якобы подвинувшая его на “путь к Богу”. Очень точно почувствовал эту особенность натуры Балля Герман Гессе, один из самых близких (они впервые встретились в 1920 году) его друзей, считавший, что именно религиозность — “не определенный вид благочестия или веры, христианства или католицизма, а религиозность как таковая: никогда не угасавшая, всегда фонтанировавшая в нем потребность <...> в наделении смыслом наших деяний и мыслей”, — была его изначальным стимулом, тем, что направляло его шаги и привело “к непреодолимому противоречию как с теперешней наукой и теперешним театром, с современными политиками, так и с официальной католической церковью”<sup>1</sup> .

Хуго Балль родился в семье торговца кожевенными изделиями и воспитывался в строгих католических традициях. Он был разносторонне одаренным ребенком: обладал необыкновенно живым воображением, тяготел к музыке, театру, поэзии — и в то же время к строгой научности, что проявилось потом в его самоотверженной, отмеченной дисциплиной духа личной жизни. Интеллектуальным идеалом зрелого Балля “была способная выдержать любую критику научность”<sup>2</sup> . Родители не дали ему закончить гуманитарную гимназию и отправили учеником в кожевенную лавку, где он проработал два года, пока отвращение к навязываемому ремеслу не обернулось нервным срывом, заставившим родителей отступить. Он сдал экзамены за полный гимназический курс и поступил в университет в Мюнхене, начал писать диссертацию о Ницше, но разочаровался и в Ницше, и в университетском образовании и со всей страстью отдался театру. Это окончательно рассорило его с родителями, навсегда лишившими сына материальной (и моральной) поддержки. Балль в семинаре М. Рейнхардта в Берлине осваивал режиссерское искусство, был актером и заведующим репертуарным отделом театра в Плауэне, затем перешел в мюнхенский театр “Каммершпиле”. По инициативе и при участии Балля в этом театре в 1912 году была поставлена раннеэкспрессионистская пьеса Л. Андреева “Жизнь Человека”. В предвоенные годы Балль пишет экспрессионистские стихи и пьесы, сотрудничает в авангардистских изданиях

“Революцион”, “Нойе кунст”, “Акцион”, вместе с В. Кандинским выступает за радикальное обновление Мюнхенского театра, собираясь сделать из него “театр нового искусства”, пролагающий дорогу драматургии экспрессионизма. Сотрудничать в нем должны были Ф. Марк, П. Клее, А. Шёнберг. Балль (благодаря дружбе с В. Кандинским) живо интересовался экспериментальным театром в России, постановками Станиславского, собиравшись привлечь к своим начинаниям режиссера Н. Евреинова, хореографа М. Фокина. Место психологического театра, полагал Балль, должен занять театр экспрессионистский.

Война помешала осуществлению его замыслов. Захваченный всеобщим воодушевлением, 6 августа 1914 года он хотел записаться добровольцем, но его не взяли по состоянию здоровья; тогда он самовольно отправился на фронт, увидел, ужаснулся и вернулся в Берлин отрезвленным и прозревшим. Вскоре он вместе с певицей и поэтессой Эмми Хеннингс (1885—1948), которая позже стала его женой, эмигрировал в Швейцарию, там был арестован, через две недели отпущен, перебивался случайными заработками, голодал, нищенствовал, со странствующей труппой артистов объездил всю Швейцарию (позже о своих впечатлениях он рассказал в романе “Фламетти, или О дендизме бедных”) — и все это время, как видно из его главной книги—дневника “Бегство из времени”, — мучительно размышлял о происходящем, постигал механику войны, политической пропаганды, манипуляций общественным мнением — и вырабатывал свой собственный взгляд на время, из которого не “бежал” (в этом смысле заглавие книги обманчиво), а, скорее, отдалялся от него, чтобы с определенной интеллектуальной дистанции обозреть и лучше понять.

В феврале 1916 года Балль вместе с Э. Хеннингс, Г. Арпом, М. Янко, Т. Тцарой и другими единомышленниками основал в Цюрихе “Кабаре Вольтер”, в котором зародилось движение дадаизма. В своем дневнике Балль подробно запечатлел его возникновение и развитие, не выпячивая особо своей роли “организатора и вдохновителя”. Но именно он по праву считается “вождем” (выражение Фридриха Глаузера, тоже принадлежавшего к кругу цюрихских дадаистов и дружившего с Баллем) этого удивительного феномена в искусстве XX века. И не только потому, что его уважали и к его мнению прислушивались: он дал теоретическое осмысление явлению, явившему себя миру под странным названием “дада”. “Я не знаю лучших свидетельств об эстетических, моральных и философских источниках того бунта дада, который исходил из “Кабаре Вольтер”, — пишет Ганс Рихтер, сам участник дадаистского движения. — Вполне возможно, что и другие дадаисты — Арп, Дюшан, Хюльзенбек, Янко, Швиттерс, Эрнст, Сернер или еще кто-нибудь — проделали сходный путь развития <...> но никто, кроме Балля, не представил документальных доказательств этих внутренних процессов <...> никто даже в частности не пришел к таким ясным формулировкам, как поэт и мыслитель Балль”<sup>3</sup>.

Балль сохранял верность (по крайней мере, внешнюю) своему детищу ровно девять месяцев, а затем потерял к нему интерес, отвернулся от него, как в свое время отвернулся от экспрессионизма. В этой скоротечности увлечения художественным движением, в отказе от него именно в тот момент, когда оно набрало силу и обрело интернациональный размах, и заключается роль Балля как своего рода “казуса дада”: отец-основатель поворачивается спиной к своему созданию, ставя тем самым под сомнение самую жизнеспособность и художественную состоятельность дадаизма.

Однако все далеко не так просто. Дадаизм был не только этапом в развитии художника и мыслителя Балля, как, например, экспрессионизм, — в нем таился центральный импульс трудных поисков писателем своего места в искусстве. Дадаизм для Балля, да и все остальное, чем он занимался, — это способ проверки искусства на аутентичность, неподкупность, предельную честность по отношению к самому себе. Дадаизм для него оставался формой протеста против приспособленчества и протезизма культуры, своего рода вехой на пути к искусству, способному, как он полагал, противостоять тотальной изолганности эпохи. В дада его привлекал бунтарский дух, сила отрицания. “Дадаизм — это идея абсолютного примитивизма, соразмерного примитивизму нашего времени”<sup>4</sup>, —

писал он. Только освобожденное от догм и условностей сознание человека может — благодаря “скачкам мысли” и неожиданным образным ассоциациям — выстоять в противоборстве с агрессивной враждебностью окружающего мира.

В то же время он видел в идее дада и глубокий метафизический смысл: “То, что мы называем дадаизмом, есть дурашливая игра с Ничто, в которое завернуты все высшие вопросы; жест гладиатора; игра с жалкими ошметками; казнь вставших в позу морали и изобилия”. И далее: “Дадаист любит необычное, даже абсурдное. Он знает, что жизнь утверждает себя в противоречиях и что его эпоха, как никакая другая, нацелена на уничтожение великодушия. Поэтому ему подходит любая маска. Любая игра в прятки, наделенная способностью к мистификации. Непосредственное и примитивное кажется совершенно невероятным посреди чудовищной неестественности <...> Дадаист борется против агонии и смертельного опьянения времени”.

Но уже через три дня, 15 июня 1916 года, появляется дневниковая запись, в которой звучат сомнения и неуверенность относительно того, чем является и что несет с собой дада: “Не знаю, превзойдем ли мы, несмотря на все наши усилия, Бодлера и Уайльда. Не останемся ли мы всего лишь романтиками. Вероятно, есть и другие пути достижения чуда, другие пути протеста, аскеза, к примеру, или церковь. Но разве эти пути не перекрыты полностью? Новы всегда только наши заблуждения — вот что страшно”.

Имена Бодлера и Уайльда появляются в этом контексте не случайно. Они, а также Рембо — вехи на пути Балля к попытке полного самовыражения в дадаизме. Свое духовное возрождение (или перерождение) Балль начал в 1912 году. Следуя принципу “умри и возродись”, он должен был отбросить все чужое, унаследованное, заемное, вернуться к “началу начал”, к абсолютному. “Необходимо избавиться от всякого уважения к происхождению, мнениям и суждениям. Необходимо стереть мерцающий текст, написанный другими”. Балль полагал, что в каждом человеке есть “рычаг”, способный перевернуть представление о мире и искусстве. Отказываясь от эстетики чувственных ассоциаций, без чего не мог обойтись экспрессионизм, Балль обращался к логике духовных фактов, призывал отвыкать от лирических излияний.

Решающими факторами, готовившими обращение Балля к дадаизму, была “алхимия слова” Бодлера и Рембо, а также понятие о “духовном в искусстве” В. Кандинского. Балля восхищала дендизм Бодлера, неу-кротимая тяга французского поэта к возвышенному, желание чувствовать себя центром мира, отвернуться от очевидных вещей и обратиться к неочевидным, таинственным, мистическим. “Денди непрерывно стремится к возвышенному. К тому, чтобы быть в своих собственных глазах великим человеком и святым: это единственно важное. Изю дня в день хотеть быть великим человеком”. На фоне общепризнанной неприязнительности и скромности Балля в быту эти слова не должны казаться высокомерными: Балль имел в виду величие внутреннее, величие духа и души. У Рембо его привлекали поиски некой абсолютной сути, интерес поэта к алхимическим процессам, происходящим в душе человека, ясновидение, визионерство. Культивирование нового, авангардного искусства, включая дадаизм, полагал Балль, связано не с сознательными, а с визионерскими стилевыми элементами. В то же время он подчеркивал, что Рембо пошел по ложному пути — и прошел его до конца. Для него были неприемлемы нетерпимость и несдержанность Рембо, его болезненная страсть к наркотикам. Но от дадаизма Балль отошел по той же причине, по которой Рембо отрекся от искусства, достигнув в нем высот совершенства: из-за неукротимой тяги к абсолютному.

С В. Кандинским Балль встретился в 1912 году, и они сразу сблизились. О своем глубоком впечатлении от этой встречи и последующих долгих бесед Балль поведал уже на первых страницах своего дневника в 1913 году. Место и роль Кандинского в жизни Балля — основная тема пространного доклада, прочитанного Баллем в апреле 1917 года в “Галерее Дада”<sup>5</sup>. Правда, почти сразу же после прочтения доклада о русском художнике Балль — это видно по многим записям в дневнике — начинает сомневаться в

состоятельности абстрактного искусства. 19 мая 1917 года он записывает: “Даст ли абстрактное искусство нечто большее, чем новое оживление орнаментального начала и новый подход к нему? Декоративные кривые Кандинского — это, вероятно, всего лишь нарисованные ковры (на которых нужно сидеть, а мы вешаем их на стены)?”

По сути дела, все то время, когда Балль в кругу единомышленников с упоением отдавался дадаистским экспериментам (“Я страдаю непре-кращающимся душевным опьянением”, — признавался он в одном из писем), наедине с собой (точнее, со своим дневником) он постоянно подвергал сомнению и аналитическому разбору теоретические посылки не только дадаизма, но и авангардистского искусства в целом. (При этом его отрицание традиционного искусства, традиционной логики должно восприниматься как аксиома.) Ему было мало оперировать противоположностями, он стремился к проникновению в то высшее, что заложено в человеке. Он не мог заниматься своими рационалистическими штудиями, одновременно не иммунизируя себя занятием иррациональными вещами, подчеркивая, что иррационализм иррационализму рознь. “Иррационально и сверхразумное, и неразумное. В поисках жизни мы (то есть дадаисты. — В.С.) оказались во власти суеверного убеждения, что к нашим иррационализмам можно причислить самое жизнь. Но естественное следует отделять от сверхъестественного”.

Балля притягивало к себе сверхъестественное, таинственное, мистическое, так называемое “четвертое измерение”. Только когда иссякают вещи, начинается действительность, воспринимаемая в свете трансцендентального познания и самопознания, полагал он. Он хотел соединить мечту и реальность, причем, по его словам, мечту самую невероятную с реальностью самой банальной, хотел каждое мгновение жизни и творчества использовать как элемент онтологического постижения мира.

Не один только Балль, но и другие участники движения имели свой опыт приобщения к абсолютному. Многие определения дадаизма в широком (не историческом) понимании подходят, например, для даосизма и брахманизма. Р. Хюльзенбек утверждал, что “дада — это дао и брахман”. Марсель Янко настаивал, что дада “безграничен, алогичен и вечен”. Ханс Арп подчеркивал, что дада — “вневременная реальность”. В широком смысле дада (а заодно и дадаизм как историческое проявление дада на определенном этапе) понимается и воспринимается не как деструктивная сила, а как сила сцепления, как новый принцип мышления, как способ по-новому структурировать понятие действительности. Это попытка постижения высшего разума. Балль полагал, что вера в мир, чьи постулаты в повседневной жизни воспринимаются как бессмыслица, художник разделяет с теологом, святым и мистиком, с исследователем новой математики или новой физики, что искусство и мистика — всего лишь разные способы восприятия.

Выше уже говорилось о влиянии на Балля В. Кандинского. Кандинский в свою очередь испытал влияние русского мыслителя-мистика Петра Успенского. Русские авангардисты (Малевич, Матюшин, Крученых, Хлебников) воспринимали его как пророка. Успенский видел во времени ложное восприятие процессов, происходящих в четвертом измерении, так как, по его мнению, высший разум не различает многообразия в единстве. Все различия (например, между временем и пространством) есть различия человеческого разума. Дуализм — это понимание, а время и пространство — инструменты понимания, не более того. Для высшего разума всякая вещь представляет собой все, точнее, она и есть все, говорится в труде Успенского “*Tertium organum*”. Неизвестно, был ли Балль знаком с этим трудом Успенского. Р. Хаусман писал: “Легко догадаться, что Кандинский, часто говоривший о “стихах без слов” Хлебникова и Крученых, “невольнo” передавал Баллю русские идеи. Уже в 1912 г. он рассказывал Баллю в Мюнхене о “заумной поэзии”<sup>6</sup>. Мог рассказать и об Успенском, ведь Балль живо интересовался русской философской мыслью. Но Балль мог прийти к сходным выводам и самостоятельно, так как многие годы, изучая раннехристианскую мистику, занимался учением Дионисия Ареопагита, космология которого стала для Балля парадигмой

современного мироощущения. Утверждая, что законы высшего разума одинаковы как для магии, так и для искусства, Балль писал, что формотворчество есть процесс заклинания, а по воздействию — волшебство.

Балль стремился в своих поисках высшего смысла, граничащего с бессмыслицей, исходить не из образа (или даже праобраза), а из слова, из того, что названо и имеет сущность. “Разве наши образы не произвольны, разве не питаются они памятью о других образах?” Но, стремясь дойти до самой сути, он и слово подвергал сомнению: “Слово есть абстракция образа, и это должно бы означать, что абстрактное абсолютно. Но есть слова, которые одновременно и образы. Бог предстает в виде Распятого. Слово стало плотью, образом — и все же осталось Богом”. Отсюда уже полшага до стихотворений без слов и без смысла, практиковавшихся Баллем — и не только им.

Истинное, некорруптированное искусство должно твердить о парадоксальности мира, так как парадокс основан на переживании единства, слиянии противоречий за пределами диалектического мышления. Чтобы попасть в Дадаландию, надо вжиться в сферу парадоксов, а парадокс в свою очередь тесно связан с религией. Поэтому Балль, чтобы пробиться к пра-началу, разрабатывает технику экстатической концентрации. Тогда искусство как таковое становится в определенный момент препятствием для художника. Балль находит себе союзника в Л. Толстом и цитирует поразившую его мысль русского классика: “Постоянно <...> размышляю я об искусстве и об искушениях и соблазнах, затемняющих дух; и я вижу, что и искусство относится к этой категории, но не знаю, как это объяснить” (дается в обратном переводе с немецкого. — В.С.). Не этим ли “затемнением духа” объясняется элемент “антиискусства” в искусстве дада?

С подозрением относился Балль и к интуиции, которую, в отличие от сюрреалистов, не может принять в качестве творческого принципа, так как считает ее проявлением сомнительного иррационализма. “Я могу понять интуицию только как способность восприятия. Она может быть направлена вверх или вниз, на природу или на дух. *Scientia intuitiva* (Бергсон) может быть в этом смысле только одним — психологией”.

После всего сказанного становится понятным, почему Балль уже в своем первом манифесте дадаизма, объявляя — во многом под давлением честолюбивого Тцары — о появлении нового направления в искусстве, тут же и отрекается, прикрываясь иронией, от содержания собственного манифеста. В дневнике он записывает: “Мой манифест на первом публичном вечере дада (в помещении цехового собрания Вааг) был едва прикрытым отречением от друзей. Так они это и восприняли”. Но шутивла только первая часть манифеста; вторая, где речь идет о рождении слова и поэтике звукового стихотворения, вполне серьезна. То есть можно предположить, что Балль, с одной стороны, и Тцара, Хюльзенбек, Янко — с другой, понимали дада несколько по-разному, Балль более глубоко, его соратники — более поверхностно. Не без удовольствия участвуя в дадаистских мероприятиях, но не отдаваясь им всей душой, Балль сопротивлялся намерению Тристана Тцары основать новый “кунстизм”. Вообще его письма к Тцаре в части, касающейся дадаизма, шутивлы и почти откровенно насмешливы. “Поверьте мне, — пишет он в августе 1916 года в ответ на призывы Тцары вернуться в Цюрих (Балль в это время отдыхал на юге Швейцарии) и заняться пропагандой дадаизма, — весь дадаизм — всего лишь соус из лакричника”<sup>7</sup>. И в сентябре того же года: “Теперь у меня другая система. Теперь я хочу все делать по-другому. Я стал еще недоверчивее. Настоящим заявляю, что всякие экспрессионизмы, дадаизмы и прочие мизмы<sup>8</sup> — худший вид буржуазии. Все буржуазия, все буржуазия. Плохо, плохо, плохо. Скажут, они в ту пору рисовали деревом, песком и бумагой, потому что у них не было денег купить масляные краски. И поделом им, скажут. Негритянская музыка? МУЗЫКА КАФРОВ! О лалалалалалала!”<sup>9</sup>.

Позже, уже окончательно отойдя от дадаизма, он продолжает размышлять об этом феномене. В художественной практике дадаизма его прежде всего интересовала “неограниченная, превратившаяся в принцип готовность фантазировать, утрировать”.

Именно эта готовность, способность вызывать к жизни необычные образы и формы связывала его с другими дадаистами; она же подводила его к мысли, что все эти “удивительнейшие” вымыслы и образы нужны были для того, чтобы “маскировать, излечивать, вводить в заблуждение и отвлекать от полученных ран”.

Увлечение Балля дадаистскими экспериментами нашло отражение не только в “Бегстве из времени”, но и в художественных произведениях — романах “Фламетти, или О дендизме бедных” (“Flametti oder Vom Dendysmus der Armen”, 1918) и “Фантаст Тендеренда” (“Tenderenda, der Phantast”, 1914–1920, опубл. 1967), пожалуй, единственных крупных произведениях, возникших в русле этого движения и способствующих пониманию его духовных истоков. Одновременно с этим Балль выступал как публицист, печатался в левой прессе, посещал собрания цюрихских анархистов, работал над книгой “К критике немецкого интеллекта” (“Zur Kritik der deutschen Intelligenz”, 1919), собирал материалы для книги “Византийское христианство”, вышедшей в 1923 году, задумывал монографию о Г. Гессе. Но это уже другие страницы его многообразной творческой биографии.

Книга-дневник Хуго Балля, впервые вышедшая в 1927 году, состоит из двух частей, содержащих каждая по два раздела. Разделы первой части озаглавлены: “Прелюдия — кулиса” и “Романтизмы. Слово и образ”; второй: “О правах божьих и правах человека” и “Бегство к истоку”. Дневниковые выдержки для настоящей публикации заимствованы из первой части, относящейся ко времени увлечения Балля авангардистскими движениями, в первую очередь, дадаизмом.

Перевод публикуемых отрывков из дневника сделан по изданию: Ball Hugo. Die Flucht aus der Zeit / Hrsg. sowie mit Anmerkungen und Nachwort versehen von Bernhard Echte. Zürich: Limmat Verlag, 1992. В примечаниях использованы комментарии Б. Эхте.

*Вступительная статья, составление, перевод и примечания В. СЕДЕЛЬНИКА.*

*1 Hesse H. Einige Worte zur “Flucht aus der Zeit” // Ball H. Die Flucht aus der Zeit. München, 1931. (Предисловие не пагинировано.)*

*2 Ibidem.*

*3 Richter H. DADA — Kunst und Antikunst. Köln, 1964. S. 14.*

*4 Ball H. Briefe 1911–1927. Einsiedeln, Zürich, Köln, 1957 (7.10.1916 an August Hofmann).*

*5 См.: Балль Г. Кандинский // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне / Отв. ред. К. Шуман. М.: Республика, 2002.*

*6 Hausmann R. Am Anfang war Dada. Steinbach, 1972. S. 42.*

*7 Ball H. Briefe 1904–1927. Bd. 1. 1904–1923 / Hrsg. und kommentiert von G. Schaub und E. Teubner. Göttingen, 2003. S. 119.*

*8 Нем. “mies” означает “плохой, скверный, дурной”. Употребляя словечко “мизмы” вместо “измы”, Балль выражает свое отношение к экспериментам радикального авангардизма.*

*9 Ball H. Briefe 1904–1927. Bd. 1. S. 127.*

## Часть I

### 1. Прелюдия — кулиса

1

#### Без дат

Современная некрофилия. Вера в материю — это вера в смерть. Триумф такого рода религии — чудовищное заблуждение. Машина придает мертвой материи некое подобие жизни. Она двигает материю. Она — призрак. Она соединяет материи, демонстрируя при этом известную разумность. Следовательно, она — систематически работающая смерть, притворяющаяся жизнью. Она врет еще очевиднее, чем любая напечатанная ею газета. Кроме того, она, непрерывно воздействуя на подсознание, разрушает человеческий ритм <...>

Сформировать из духовного мира живой организм, реагирующий на малейшее давление.

Картины, написанные в 1913 году. В живописи сильнее, чем в других искусствах, заявила о себе новая жизнь. В этой сфере наступил визионерский адвент. У Гольца<sup>1</sup> я видел картины Хойзера<sup>2</sup>, Майднера<sup>3</sup>, Руссо<sup>4</sup> и Явленского<sup>5</sup>. Они иллюстрируют тезис: *primum videre, deinde philosophari*<sup>6</sup>. Они добились целостного выражения жизни, не прибегая к окольным путям интеллекта <...>

Мюнхен приютил тогда художника, который одним своим присутствием придал этому городу, в сравнении с другими немецкими городами, преимущество модернизма, — Василия Кандинского. Можно бы счесть эту оценку чрезмерной, но таким было мое тогдашнее ощущение <...> Когда я познакомился с Кандинским, он только что опубликовал “О духовном в искусстве” и, совместно с Францем Марком<sup>7</sup>, — “Синего всадника”, две программные книги, которые легли в основу выродившегося позднее экспрессионизма. Многообразие и глубина его интересов поразительны; в еще большей мере поражали высота и утонченность его эстетической концепции. Его занимала идея возрождения общества из объединения всех художественных средств и сил<sup>8</sup>. К какому бы жанру искусства он ни обращался, он всегда шел новыми путями, невзирая на издевательства и смех. В нем жили в редком согласии слово, краска и звук, и он всегда умел выразить то, что его поражало, совершенно убедительным и естественным образом. Его конечная цель заключалась в том, чтобы не только создавать художественные произведения, но и представлять искусство как таковое <...> Мы не могли не встретиться, и я еще и сегодня сожалею, что война разлучила нас, едва мы собрались приступить к проекту особого рода<sup>9</sup>.

2

#### Берлин, ноябрь 1914

Я читаю Кропоткина, Бакунина, Мережковского. Две недели я пробыл на границе<sup>10</sup>. В Дьюзе видел первые солдатские могилы. В обстрелянном накануне форте Манонвийе я нашел в развалинах растрепанного Рабле. Потом вернулся в Берлин. Хочется все понять, осмыслить. То, что сейчас разразилось, — целая система уничтожения и сам дьявол. Идеалы — всего лишь вывешенные этикетки. Зашаталось все до самого основания <...>

Кант — вот архивраг, с которого все и началось. Своей теорией познания он отдал все предметы видимого мира во власть разума <...> Прусское государственное право он возвысил до категорического императива, которому все должно подчиниться. Его высшая максима гласит: право, благоразумие, рассудок должны приниматься *a priori*, они должны оставаться незыблемыми. А это казарма в ее метафизической потенции.

Хорошо, что Ницше отошел от этого. Нельзя же утверждать, что в конце концов и он вернулся к разумности. Скорее, во мраке, в котором он окончательно запутался, Ницше совсем потерял рассудок. Он не классический философ (для классика он слишком склонен к утрированию и неточности). Но он первый, кто разбил все “государственные резоны” и отринул кантианство.

## **25 ноября**

Надо предоставить бессознательному решать, сколько разума может иметь человек. Следовать больше инстинкту, чем намерению <...>

Писатель, философ и святой тоже должны стать предметом потребления (для бюргера). Как сказано у Бодлера: “Если я потребую от государства буржуа для своей конюшни, все только покачают головой. Но если буржуа потребует у государства жареного поэта, ему его подадут”<sup>11</sup>.

<...> И демонизм, бывший до сих пор интересным явлением, теперь только тускло и матово мерцает. Демоническим теперь стал весь мир. Демонизм уже не отличает денди от повседневности. Нужно стать святым, если хочешь еще как-то выделяться.

## **12 декабря**

Мережковский в книге “Царь и революция” говорит о религиозной проблеме в России. Существенно следующее:

Все выдающиеся писатели и философы XIX века от Чаадаева до Соловьева были теологами. Бакунин, похоже, единственное исключение.

Они сравнивают требования революции с установлениями византийского православия.

В своем бунтарстве они ссылаются на Новый Завет. Они видят в нем революционную книгу. Сын восстает против отца.

Христа они воспринимают как нигилиста. Как сын, как мятежник, он обязан выдвигать антитезы <...>

Местами (у Чаадаева, Достоевского, Соловьева, Розанова) видна попытка новой интерпретации догм. Большинство из этих бунтарей — еретические теологи.

Позиция Мережковского и его друзей изворотлива и наверняка не пользуется популярностью<sup>12</sup>. Сомнительно, чтобы их мысли были приемлемы для широких кругов. Вопрос в том, не является ли теологическая революция сама по себе противоречием. Последние слова на кресте были: “Отче, прими дух мой в руки свои”.

## **Цюрих, 15 июня 1915**

Я тщательно изучил себя. Я никогда не стану приветствовать хаос. Бросать бомбы, взрывать мосты и уничтожать понятия. Я не анархист. И чем дольше и дальше я буду отдаляться от Германии, тем меньше шансов, что я им стану.

## **20 июня**

Моя мысль оперирует противоположностями. Я хотел сказать, что всякая мысль оперирует противоположностями, но считаю, что имеется и другая возможность: проникновение. Предрасположение к высшему заложено в каждом человеке. Вопрос в том, как проникнуть к этой искре, не разрушая окружающих и подавляющих ее стен. С



социологической точки зрения человек состоит из ядра и оболочки. Если разрушить оболочку, то, возможно, разрушится и ядро.

### **1 июля**

<...> В принципе, это авантюра, которой я не отдаюсь всей душой. Никогда в игру не включаются все мои силы, а только часть из них. Я зритель, я всего лишь дилетантствую. Каким же будет то дело, в которое я вложу всю душу и тело? Весь мой разносторонний интерес к красоте, жизни, миру, все мое любопытство к противоположности? <...>

Я замечаю, что не могу заниматься своими отвратительными (политико-рационалистическими) штудиями, постоянно не иммунизируя себя одновременным занятием иррациональными вещами. Если мне нравится политическая теория, то я боюсь, не окажется ли она фантастической, утопической, поэтической и не останусь ли я тем самым внутри своего эстетического круга, то есть не дурачат ли меня.

### **9 июля**

Маринетти прислал мне "Parole in liberta" — свое, Канджюлло, Буцци и Говони<sup>13</sup> сочинение. Сплошь состоящие из букв плакаты; можно раскатать стихотворение, как географическую карту. Синтаксис распался. Буквы разлетелись и кое-как собраны. Языка больше не существует, провозглашают литературные звездочки и верховные пастыри, его нужно найти заново. Разрушение вплоть до глубин процесса творения.

### **16 июля**

Слово предано: оно жило среди нас.

Слово стало товаром.

Оставьте слово в покое.

Слово утратило всякое достоинство.

### **31 августа**

На меня наложили печать времени. Произошло это не без моего содействия. Иногда я сам стремился к этому. Как говорится об этом в "Фантасте"<sup>14</sup> ? — "Бросили нас в ночь и забыли навесить на нас тяжелые камни. Возможно, мы лишь парим в воздухе".

### **Сентябрь**

Надо отвыкать от лирических излияний. Бестактно в такое время козырять своими ощущениями. Элементарное приличие требует, простейшая вежливость приказывает держать свои чувства при себе. Куда это приведет, если каждый захочет ковыряться в душе другого? Слава Богу, мы не столь бесстыдны, чтобы петь литанию на рыбном рынке.

### **20 сентября**

<...> Я давно уже не повинуюсь самому себе. К каждому более или менее разумному, к каждому благородному движению души я отказываюсь прислушиваться; столь недоверчив я стал к своему происхождению. Должен признаться: я пытаюсь отвыкнуть от своего немецкого менталитета. Разве в каждом из нас не таится казарма? Протестантизм, аморализм, знаем мы об этом или нет? И чем глубже все это сидит, тем меньше мы о нем знаем <...>

## Октябрь 1915

Сбросить свое “я”, как дырявое пальто. Чего нельзя удержать, пусть падает. Есть люди, которые абсолютно не выносят мысли о расставании со своим “я”. Эти люди думают, что у них только один экземпляр их “я”. Но у человека много “я”, как у луковицы шелухи. Больше или меньше — без разницы. Ядро — тоже в достаточной степени оболочка. Странно видеть, как люди цепляются за свои предрассудки. Выносят жесточайшие муки, лишь бы не расстаться со своим “я”. Вероятно, самая нежная внутренняя суть человека очень чувствительна; но она же, без сомнения, и весьма удивительна. Немногие приходят к этому пониманию, так как боятся за ранимость своей души. Но страх не дает им прийти к благоговению.

### 4 октября

Я склоняюсь к сравнению моих личных переживаний с переживаниями нации. И считаю почти делом совести усматривать тут и там известный параллелизм. Это может показаться чудачеством, но я не мог бы жить без убеждения, что моя личная судьба представляет собой аббревиатуру всего народа. Если бы мне пришлось признаться себе в том, что я нахожусь среди разбойников с большой дороги, то никакая сила в мире не убедила бы меня, что те, среди кого я живу, не мои земляки. Так глубоко сидит во мне знак моей родины, что я повсюду чувствую себя в ее окружении.

Спрашивая себя в часы глубоких раздумий, зачем мне все это нужно, я отвечаю:

чтобы навсегда избавиться от своих предрассудков;

чтобы я воспринимал как пародию, как кулису то, что раньше принимал всерьез;

чтобы я отделился от времени и укрепил себя в вере в невероятное.

### 15 октября

Это мания величия, но иногда мне кажется, что вся история словно специально создается под меня; как будто кто-то договорился играть в мою игру.

Если бы сейчас мне пришла в голову мысль снова бежать, куда бы я подался?  
Швейцария — это клетка, окруженная львами рыкающими.

### 16 октября

Просто поразительно, что протестантизм мог породить культуру. Непродуктивность протестантизм возводит почти что в принцип; ибо что может родиться из протеста? Протесту нужны недостатки, от которых он воспламеняется и возрождается. Он воспитывает лицемерие. Но когда недостатки устранены или когда выясняется, что это недоразумение, какой тогда смысл в протесте? Протестовать против законов божественной и человеческой природы (именно такого восприятия хотят догматики) нельзя, если не хочешь выглядеть глупцом. Разве предпосылки, из которых возник протестантизм, давно уже не устранены и не объяснены? И разве протест не стал ненужным и вообще чем-то мучительным?

Странная штука: как немец, я тоже ангажированный протестант. Не по рождению, а благодаря окружению. Иногда мне кажется, что я не прав, хотя мне не остается другого выбора. Официальная Германия вся состоит из протестантов. Но никто не обращает протест внутрь себя, у всех он направлен вовне. Если Германия проиграет войну, потерпит поражение и это направление. Как немец и протестант, я в то же время не

испытываю симпатии к протестантизму, поэтому передо мной встает вопрос, как вырваться из этого порочного круга. Меня занимает протестантизм и, если брать глубже, свобода. Есть ли другие способы интерпретировать эту проблему? Например, католицизм? И не станет ли тогда свобода одобрением осознаваемой тобой неправоты? Ибо мудрое слово гласит: “Мы знаем, что поступаем не по правде...”

Со всей присущей мне страстностью я стараюсь раз и навсегда перекрыть для себя определенные пути и возможности (например, карьера, успех, буржуазное существование и т.п.). Моя теперешняя жизнь весьма благоприятствует этому моему намерению. Время от времени, когда пробивается на поверхность подозрительная “гармония” моей натуры, я чувствую неладное и инстинктивно стараюсь совершить какую-нибудь глупость, сделать ложный шаг или промах, чтобы защититься от себя самого. Мне приходится не давать воли известным талантам и способностям. Мне запрещают это моя высшая совесть, мое понимание сути вещей.

### **17 октября**

“Познай самого себя”. Как будто это так просто! Как будто для этого достаточно доброй воли направленного внутрь себя взгляда. Там, где укоренен вечный идеал в застывших формах воспитания и образования, литературы и политики, там человек может сравнить, увидеть и исправить себя. Но как это сделать, когда все нормы потрясены и запутаны? Когда ложные образы овладели не только современностью, но и поколениями; когда раса и традиция, кровь и дух, все надежное достояние прошлого обезбожены, осквернены и обесценены? Когда все голоса симфонии находятся в споре друг с другом? Кто в таком случае захочет себя познавать? Кто захочет найти себя?

Необходимо избавиться от всякого уважения к происхождению, мнениям и суждениям. Необходимо стереть мерцающий текст, написанный другими.

### **5 ноября**

<...> Денди непрерывно стремится к возвышенному. К тому, чтобы быть в своих собственных глазах великим человеком и святым: это единственно важное. Изо дня в день хотеть быть великим человеком.

Вести трансцендентную жизнь. Наши прославленные мыслители ограничивались трансцендентными теориями. Отбросить вероятные вещи и довериться невероятным.

### **8 ноября**

Удалиться как можно дальше от времени, чтобы обозреть его. Но не слишком высовываться из окна, чтобы не вывалиться.

### **13 ноября**

При внимательном рассмотрении вещи расплываются, превращаются в фантазмы. Все мироустройство представляется сменой оптических обманов, когда сознательная ошибка и ложь чаще всего сохраняют своего рода смысл, опору и перспективу. То, что называют действительностью, есть, выражаясь точнее, раздувшееся Ничто <...> Кто хочет верить в реальность того, что происходит вокруг, тот должен быть очень близоруким и тугоухим, раз его не охватывает ужас и не кружится голова от ничтожества того, что прежние поколения называли гуманизмом.

## **2. Романтизмы. Слово и образ**

**Цюрих, 2 февраля 1916**

“Кабаре Вольтер”. Под таким названием образовалось общество молодых художников и литераторов, цель которых — создать центр художественного развлечения. Принцип кабаре заключается в том, чтобы во время ежедневных встреч деятели искусства — наши посетители — выступали с музыкальными номерами и чтением художественных произведений, и мы приглашаем молодых, художественно одаренных людей Цюриха, независимо от их творческих пристрастий, обращаться к нам в кабаре со своими предложениями и выступлениями. (Заметка в прессе.)

## **5 февраля**

Заведение было переполнено, многим не досталось места. Около шести вечера, когда мы еще прилежно стучали молотками и развешивали футуристические плакаты, появилась, то и дело кланяясь, депутация из четырех восточного вида человечков с папками и картинами под мышкой. Они представились: Марсель Янко, художник, Тристан Тцара, Жорж Янко и еще один господин, имя которого я забыл. Случайно с нами оказался Арп<sup>15</sup>, и мы без долгих слов обо всем договорились. Очень скоро шикарные “Архангелы” Янко уже висели рядом с другими замечательными вещами, а Тцара в тот же вечер прочитал несколько старомодные стихи, которые он изящным движением доставал из карманов пиджака.

## **6 февраля**

Стихи Кандинского и Эльзе Ласкер<sup>16</sup>. “Черт возьми!” Ведекинда<sup>17</sup>:

Вот юность, свежесть, красота

шагает мимо, черт возьми!

Но как внутри она пуста

и как бездушна, черт возьми!<sup>18</sup>

“Пляска смерти”<sup>19</sup> при участии хора революционеров. “A la Villette” Аристида Брюана<sup>20</sup> (в переводе Хардекопфа<sup>21</sup>). Было много русских. Они устроили оркестр балалаечников из добрых двадцати человек и выразили желание быть нашими постоянными посетителями.

## **7 февраля**

Стихи Блеза Сандрара и Якоба ван Ходдиса<sup>22</sup>. Я читаю “Возвышение ясновидящего и “Café Sauvage”. Мадам Леконт<sup>23</sup> дебютирует французскими песнями.

Юморески Регера<sup>24</sup> и 13-я рапсодия Листа.

## **11 февраля**

Приехал Хюльзенбек<sup>25</sup>. Он требует усиления ритма (негритянский ритм). Он бы с удовольствием всю литературу до основания наполнил барабанной дробью.

## **26 февраля**

Стихи Верфеля<sup>26</sup> “Пустобрехи” и “И мы чужие в этом мире”.

Стихи Моргенштерна и Лихтенштейна<sup>27</sup>.

Всех охватило невообразимое упоение. Маленькое кабаре того и гляди выйдет из подчинения и превратится в сборище одержимых безумными эмоциями.

## 27 февраля

“Berseuse” Дебюсси соперничает с “Sembre et Meuse” Тюрле<sup>28</sup> .

“Песня о р-революционере” Мюзама<sup>29</sup> :

Он мирно чистил фонари,  
Но записался в бунтари  
И вдоль по улице под флагом  
Шагал р-р-ревоцонным шагом.  
Кричал он громко: “Я бунтую!”  
А шапочку носил такую,  
Что говорила напрямик:  
Мой обладатель — бунтовщик!

(Перевод С. Маршака. — В.С.)

Эрнст Тапе, молодой рабочий, читает новеллу “Себялюбец”. Русские хором поют “Не шей ты мне, матушка, красный сарафан”.

## 28 февраля

Тцара снова читает “La Cofte” Макса Жакоба<sup>30</sup> . Когда он с интонацией изнеженного баловника произносит: “Adieu ma mère, adieu mon père”, звуки с такой трогательной решимостью срываются с его губ, что все просто сходят по нему с ума. Когда он стоит на маленькой сцене, сильный и в то же время беспомощный, защищенный только черным пенсне на носу, то легко убеждаешься в том, что пироги и сало, получаемые им от мамы с папой, изрядно помогают ему выжить.

## 29 февраля

Вместе с Эмми читал “Жизнь Человека” Андреева<sup>31</sup> , выстраданную им, ставшую легендарной пьесу, которую я очень люблю. Только два главных действующих лица кажутся людьми из плоти и крови, все другие — словно привидевшиеся во сне марионетки. Пьеса начинается криком новорожденного и заканчивается беспорядочной пляской серых теней и масок. Повседневное уже граничит с ужасом. А на вершине жизни добившегося богатства и славы художника окружающие его маски почтительно называют “г-н Человек”. Это все, чего он добился.

Аrp заявляет о своем неприятии напыщенности господ от живописи (экспрессионистов). Быки Марка кажутся ему слишком упитанными; космогонии и неподвижные созвездия Баумана<sup>32</sup> и Майднера напоминают ему Бёльше<sup>33</sup> и Каруса Штерне<sup>34</sup>. Ему больше по душе вещи строго упорядоченные, не столь произвольные, не в такой мере изобилующие красками и поэзией. Картинам о зарождении и крушении мира он предпочитает планиметрию. Отстаивая примитивизм, он имеет в виду первый абстрактный набросок, который уже знает о сложности мироздания, но не намерен с этим связываться. Нужно отказаться от сантиментов и от ведущейся только на холсте полемики. Он влюблен в круг и куб, в четкие, резкие линии. Он за применение ясных (лучше напечатанных) красок (разноцветная бумага и материя); он вообще за точную и аккуратную работу машины.

Сдается мне, он любит Канта и пруссаков за то, что они (на учебном плацу и в логике) выступают за геометрическое деление пространства. Во всяком случае, он любит Средневековье из-за его геральдики, фантастической и в то же время точной вплоть до последнего выступающего контура. Если я правильно его понимаю, для него важнее не столько богатство, сколько упрощенность. Если искусство хочет перенять и включить в свои принципы что-то от американцев, ему не следует пренебрегать этой упрощенностью, иначе оно застрянет в сентиментальной романтике. Творить для Арпа означает отмежеваться от всего неопределенного и туманного. Он хочет очистить воображение и сосредоточить усилия не столько на раскрытии его образного богатства, сколько на том, что из этих образов возникает. Он исходит из того, что воображаемые образы уже из чего-то составлены. Художник, который творит, опираясь на свободную игру воображения, ошибается in puncto первоначальности. Он использует материал, уже получивший определенную форму, и таким образом занимается компилированием сделанного до него.

“Producere” означает “выводить”, “создавать”. Причем не обязательно книги. Можно создавать художников. Действительность начинается только тогда, когда вещи исчерпывают себя.

## 2 марта

В статье “Старые и новые” некто<sup>35</sup> обнаружил, что я занимаюсь надругательством над духом и что это не должно остаться безнаказанным. И процитировал следующий мой стих:

Христос-младенец по ступенькам лезет,

шьют анархисты воинский наряд.

У них трактаты есть и адские машины.

Но пули их к стене тюремной пригвоздят.

Шикеле<sup>36</sup> планирует выставку (Майднер, Кирхнер<sup>37</sup>, Сегал<sup>38</sup>); интернациональная выставка была бы хорошим делом. Но в сугубо немецкой мало смысла. Ситуация сейчас такова, что подобная выставка тотчас же подпадет под рубрику “пропаганда немецкой культуры”.

Наши попытки непрерывно развлекать публику художественными вещами увлекательным и поучительным образом подталкивают нас ко всему живому, новому, наивному. Это — потакание ожиданиям публики, которое забирает все силы изобретательности и полемики. Нельзя сказать, что искусство последних двадцати лет было веселым и что современным писателям свойственна развлекательность и народность. Нигде так не выявляются слабости поэзии, как во время публичного чтения. Несомненно одно: искусство только до тех пор исполнено веселья, пока оно не отказывается от полноты и жизненности. Громкая рецитация стала для меня пробным камнем качества стихотворения, и (со сцены) я научился понимать, насколько проблематична современная литература, это значит, что она выдумывалась за письменным столом и изготовлялась для очков коллекционера, а не для уха живых людей.

“Учение о языке есть динамика духовного царства” (Новалис).

Художник, как предвестник чего-то невероятного, угрожает и успокаивает в одно и то же время. Угроза вызывает желание защититься. Но поскольку она оказывается безобидной, посетитель начинает смеяться над самим собой, над своим страхом.

## 4.03. Русский вечер

Маленький добродушный господин, господин Долгалев, едва появившись на сцене, был встречен аплодисментами. Он прочитал две юморески Чехова, потом пел народные песни. (Можно ли вообразить, что кто-то поет народные песни к сочинениям Томаса или Генриха Манна?)

Незнакомая дама прочитала “Егорушку” Тургенева и стихи Некрасова <...> Фортепьянная музыка Скрябина и Рахманинова.

### **5 марта**

Теории, например В. Кандинского, необходимо всегда применять к человеку, к личности, а не оттеснять в эстетику. Речь идет о человеке, а не об искусстве. По крайней мере, не в первую очередь об искусстве.

То, что облик человека все больше исчезает из живописи нашего времени и все вещи предстают только в разрушении, лишней раз доказывает, насколько уродлив и затаскан стал человеческий лик, насколько отталкивающ каждый предмет из нашего окружения. Вскоре и поэзия из этих же соображений решит отказаться от языка. Это нечто, чего, вероятно, еще никогда не было.

Функционирует все, только сам человек больше не функционирует.

### **7 марта**

Воскресенье мы выделили для швейцарцев. Но швейцарская молодежь слишком рассудительная для кабаре. Какой-то видный из себя господин воспользовался здешней свободой нравов и спел песню о “Прекрасной девственнице Лизхен”, которая заставила всех нас покраснеть и опустить глаза долу. Еще один господин прочитал стихи собственного сочинения.

В моей памяти застряло несколько фраз Сьюарса о Пеги39 :

Le drame de sa conscience l'obsédait.

Se rendre libre est la seule morale.

Etre libre a ses risques et perils, voila un homme.

(Его неотступно преследовала драма его совести.

Стараться быть свободным — вот единственная мораль.

Быть свободным на свой страх и риск — значит быть человеком.)

Я послал эти высказывания тому самому господину, который сказал, что я занимаюсь надругательством над духом.

### **11 марта**

9-го выступал Хюльзенбек. Он не выпускает из рук свою тросточку из испанского тростника и время от времени взмахивает ею, рассекая воздух. Это раздражает слушателей. Его считают заносчивым, да он таким и выглядит. Ноздри подрагивают, брови высоко вздернуты. На губах играет ирониче-ская улыбка, усталая, но сдержанная. Под аккомпанемент барабанной дробы, рева, свиста и смеха он читает:

Расступаясь, груды домов медленно обнажали свои внутренности.

Распухшие от крика глотки церквей зывали к нависшим над ними  
глубинам.

Словно собаки, гонялись друг за другом краски всех когда-либо  
виденных планет.

Все когда-либо слышанные звуки с грохотом обрушивались во  
внутренности домов.

Краски и звуки разбивались, словно стекло и цемент,

И мягкие темные капли глухо падали вниз...

Его стихи — это попытка соединить в одну просветленную мелодию целокупность нашего  
не поддающегося определению времени со всеми его трещинами и скачками, со всей его  
зловещей и абсурдной уютностью, со всем его шумом и глухим гулом. Из химерических  
глубин ухмыляется, внушая безмерный ужас, голова Горгоны.

## **12 марта**

Вместо принципов необходимо ввести симметрию и ритмы. Нужно опровергать  
миропорядок и государственные акции, превращая их в часть предложения или мазок  
кисти.

Создающий дистанцию вымысел — это сама жизнь. Нам надо коренным образом  
меняться, становиться изобретательными. Ежедневно переделывать жизнь.

То, что мы торжественно отмечаем, — это буффонада и зауспокойная месса в одно и то  
же время.

## **14 марта. Французский вечер**

Тцара читал стихи Макса Жакоба, Андре Сальмона и Лафорга<sup>40</sup> .

Озер и Рубинштейн<sup>41</sup> играли первую часть сонаты оп. 32 для фортепьяно и виолончели  
Сен-Санса.

Я хотел перевести и прочитать что-нибудь из Лотреамона, но книги вовремя не пришли.

Вместо этого Хюльзенбек прочитал “Юбю-короля” Жарри<sup>42</sup> .

Миленькая мадам Леконт спела “A la Martinique” и несколько других грациозных вещей.

Пока мы не приведем в восхищение весь город, кабаре не достигнет своей цели.

## **15 марта**

Кабаре нуждается в передышке. Ежедневное выступление при этом напряжении не  
только истощает, оно изнуряет. Посреди суеты меня начинает бить дрожь по всему телу.  
Я уже ничего не воспринимаю, бросаю все как есть и спасаюсь бегством.

## **26 марта**



Сегодня впервые читал “Закат танцора”<sup>43</sup>, прозу, где я изображаю подточенное всеми страхами и ужасами существование; поэта, который, заболев необъяснимыми и необозримыми глубинами, погибает в нервных судорогах и параличе. Ясновидящая сверхчувствительность — вот безобидная исходная точка. Ему не удастся ни избавиться от впечатлений, ни усмирить их. Он становится жертвой потусторонних сил.

### 30 марта

Вчера встретились все стили последних двадцати лет. Хюльзенбек, Тцара и Янко выступили с чтением “симультанного стихотворения”. Это построенный на принципе контрапункта речитатив, когда три голоса или больше одновременно говорят, поют, свистят и т.п., причем делают это так, что их движения придают декламации элегическое, веселое или странное содержание. Своеобразие голоса, а также его зависимость от сопровождения в таком симультанном стихотворении проявляются с особой выразительностью. Шумы (тянущееся целые минуты “р-р-р”, или громкие стуки, или вой сирены и тому подобное) своей энергичностью превосходят возможности человеческого голоса.

Главную роль в “симультанном стихотворении” играет голос. В человеческом голосе проявляет себя душа, индивидуальность в ее блужданиях между демоническими шумами. Шумы представляют собой фон: нечто невыразимое, фатальное, роковое. Стихотворение призвано наглядно продемонстрировать вплетенность человека в механистический процесс. Оно показывает в характерных коротких эпизодах спор *vox humana*, человеческого голоса, с угрожающим ему, ослабляющим и разрушающим его миром, от ритмов и шумов которого никуда не скрыться.

За симультантным стихотворением (по образцу Анри Барзюна и Фернана Дивуара<sup>44</sup>) следуют “Chant nйgre” I и II, обе песни представляются впервые. “Chant nйgre” (или *funйbre*, то есть похоронное негритянское пение) № I была подготовлена с особой тщательностью и исполнялась в черных рясах под бой больших и маленьких экзотических барабанов, напоминая старинные народные судилища в Германии. Мелодии к “Chant nйgre” II нам продемонстрировал наш высокочтимый хозяин, г-н Ян Эфраим, который в былые времена довольно долго искал счастья в Африке и теперь, словно склонная к нравоучению и поощрению примадонна, принимал живое участие в постановке.

### 2 апреля

Кабаре посетил Франк<sup>45</sup> с женой. А также г-н Лабан<sup>46</sup> со своими танцовщицами.

Один из наших постоянных посетителей — пожилой швейцарский писатель Я.К. Геер<sup>47</sup>, тот самый, что многим тысячам читателей доставляет удовольствие своими милыми приторно-сладкими книгами. Он появляется всегда в черной крылатке и, лавируя между столиками, полами своей обширной мантильи сметает с них рюмки.

### 5 апреля

Проклятые поэты и декаденты живут, а те, что оспаривали у них место в небесном пантеоне, исчезли. Как это могло случиться? Должно быть, они были более здоровыми и не столь нечестивыми, как казалось. Разве смерть и дьявол не одно и то же? Кто может умереть, тот жил; разве не застревает он с самого начала в материи? Всякая иерархия, даже всякая расстановка по ранжиру на земле зависит от длительности и ее градаций. Что может быть преодолено и превзойдено, то уже осуждено.

С Х.<sup>48</sup> хорошо спорить, хотя или потому что он в принципе тебя не слушает. Он слишком много знает, знает инстинктивно, для него не так уж и важны слова и мысли. Мы спорим о теориях искусства последних десятилетий и всегда об одном — о том, что касается спорной сути искусства, его совершенной анархии, его взаимосвязи с публикой. Можно

сказать, что искусство не является самоцелью — для этого понадобилось бы больше чистой наивности, но оно для нас — повод для критики и подлинного восприятия времени. Вещи, которые являются предпосылкой солидного, типичного стиля. Такой стиль ни в коем случае не кажется нам простым делом, как склонны об этом обыкновенно думать. Какой толк от прекрасного, гармонического стихотворения, если его никто не читает, так как оно не может найти отклика в восприятии современной эпохи? И какой толк в романе, который хотя и читают образования ради, но который далек от того, чтобы хоть как-то на это образование повлиять? Таким образом, наши споры — это настойчивые, с каждым днем все более очевидные поиски ритма, скрытого образа этого времени. Его основы и сути; возможности его растормошить, разбудить. Искусство — лишь повод для этого, метод.

## **6 апреля**

Процесс саморазрушения у Ницше. Откуда взяться покою и простоте, если этому не предшествует подрыв, демонтаж и расчистка разбухшего фундамента? Вежливый, слегка патетический стиль Гете тоже всего лишь передний план. За ним все проблематично и неуравновешенно, полно противоречий и дисгармонии. Это выдает его посмертная маска. Оптимизма в этих чертах найдется немного. Честная наука не должна это затушевывать. Так называемый *Furor Teutonicus*, ненависть, своеобразие, всезнайство, инстинктивное злорадство и мстительность по отношению к духовным триумфам — все это следствия, вероятно, расовой, физиологической неспособности или катастрофы, поразившей ядро нации. Но когда, несмотря на все ощупывания и поиски, не находишь надежной, специфической сути, то как можно ее любить и развивать?

## **8.04**

Абсолютный скепсис открывает дорогу абсолютной свободе. Если внутренние контуры предмета не позволяют или не побуждают поверить во что-то определенное, тогда этот предмет отдается во власть своей противоположности. И все дело теперь только в том, сможет ли добиться признания новый порядок элементов, который устанавливает художник, ученый или теолог. Это признание равнозначно факту, что интерпретатору удалось обогатить мир новым феноменом. Можно бы даже сказать, что, если рушится вера в какой-то предмет или дело, то эти предмет или дело возвращаются в хаос, становятся ничейными. Но, может быть, этот решительно, с применением всех сил полученный хаос и полный отказ от веры необходимы для того, чтобы все основательно переустроить на измененном базисе веры. Тогда вначале на передний план выдвигается элементарное, демоническое; старые имена и слова рушатся. Ибо вера — это мера вещей через посредство слов и называния.

Наше искусство в его фантастичности, идущей от абсолютного скепсиса, имеет дело не с Богом, а с демоном; оно демоническое. Но все виды скепсиса и скептической философии, подготовившие этот результат, тоже демонические.

## **11.04.16**

Планируется “Общество Вольтер” и интернациональная выставка. Доход от вечеров — в пользу выпускаемой антологии. Х. выступает против “организации”, ему все это надоело. Я полностью разделяю его мнение. Нельзя из прихоти делать художественное направление.

## **13.04**

Абстрактное искусство (за которое неустанно выступает Ханс Арп). Абстракция стала предметом искусства. Один формальный принцип уничтожает другой, или: форма уничтожает формализм. Абстрактный век преодолен в принципе. Великий триумф, триумф искусства над машиной.

#### 14.04

Наше кабаре — это жест. Каждое слово, которое здесь произносится или поется, говорит по меньшей мере об одном: что этому унижительному времени не удалось внушить нам к нему уважения. Да и что в нем заслуживает уважения и может понравиться? Пушки? Наши большие барабаны заглушают их. Его идеализм? Он давно стал смешон, как в своем популярном, так и в своем академическом издании. Грандиозные праздники в честь битв и каннибальские подвиги? Наша добровольная чудаковатость, наше восхищение иллюзией обрекут их на провал.

#### 16.04.16

Дендизм — это школа парадокса (и парадоксологии) <...>

#### 18.04.16

Тцара пристаёт по поводу журнала. Мое предложение назвать его “Дада” принимается. В редакции можно чередоваться: общий редакционный штаб, который возлагает заботу за состав и размещение материалов в каждом номере на одного из членов. Дада по-румынски означает да, да, по-французски — игрушечную лошадку и хобби. Для немцев это знак простоватой наивности, радостной готовности к зачатию и связи с детской коляской.

#### 21.04

Вышел первый номер швейцарских “Белых листков” (“Weisse Blätter”). Для меня важно утвердить кабаре и потом от него отказаться.

#### 24 мая

Нас пятеро друзей, и самое удивительное то, что мы, собственно, никогда полностью и во всем не соглашаемся друг с другом, хотя в главном нас связывает именно убеждение в нашем единстве. Группировки внутри коллектива постоянно меняются. То сходятся Арп и Хюльзенбек и кажутся неразлучной парой, то Арп и Янко объединяются против Х., то Х. против Янко и т.д. Симпатии непрерывно сменяются антипатиями. Достаточно неожиданной идеи, жеста, проявления нервозности, и ситуация меняется, не сказываясь серьезно на нашем маленьком кружке.

Сейчас мне особенно близок Янко. Это высокий стройный парень, которого отличает одно качество: его приводит в смущение любая глупость или странная выходка, совершенная другими, и он виноватой улыбкой или примиряющим жестом просит о снисхождении или понимании. Он единственный среди нас не нуждается в иронии, помогающей выносить это время. В моменты, когда за ним никто не наблюдает, меланхолическая серьезность придает ему оттенок презрительного и торжествующего превосходства.

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 определенные, граничащие с безумием жесты. Всего пять минут назад мы и думать ни о чем таком не

думали, а тут, задрапировавшись и нацепив на себя всевозможные предметы, мы проделывали странные движения, стараясь перещегоолять друг друга в изобретательности. Двигательная энергия масок передалась нам с поразительной неотвратимостью. Нам сразу стало ясно, какое значение для мимики, для театра имеют такие маски. Маски просто требовали от своих носителей пуститься в трагически-абсурдный танец.

Мы внимательнее присмотрелись к этим вырезанным из картона, раскрашенным и склеенным вещицам и, опираясь на заложенную в них многозначность, придумали несколько танцев, к которым я тут же сочинил короткое музыкальное сопровождение. Первый танец мы назвали “Ловля мух”. Для этой маски подходили только неуклюжие, неповоротливые движения и быстрые, размашистые хватательные жесты, сопровождаемые пронзительно-нервной музыкой. Вторым танцем мы назвали “Кошмар”. Танцовщица распрямляется из согнутого положения и начинает продвигаться вперед. Рот маски широко раскрыт, широкий нос скошен в сторону. Угрожающе поднятые вверх руки исполнительницы удлинены с помощью специальных трубок. Третьим танцем был назван нами “Праздничное отчаяние”. Руки изогнуты куполом, с них свисают вырезанные из золоченой бумаги ладони. Фигура поворачивается несколько раз то вправо, то влево, потом медленно вращается вокруг своей оси и вдруг мгновенно падает на пол, чтобы потом подняться и начать все сначала.

Всех нас привлекает в масках то, что они воплощают не человеческие, а сверхчеловеческие характеры и страсти. В них наглядно проявляется ужас нашего времени, парализующая подоплека вещей.

#### **4 июня**

Издание “Кабаре Вольтер” включает в себя работы Аполлинера, Арпа, Балля, Канджюлло, Сандрара, Хеннингса, Ходдиса, Хюльзенбека, Янко, Кандинского, Маринетти, Модильяни, Оппенхаймера<sup>49</sup>, Пикассо, ван Рееса<sup>50</sup>, Слудки<sup>51</sup>. На двух печатных листах — первый синтез современного искусства и литературных направлений. Представлены основатели экс-прессионизма, футуризма и кубизма.

#### **12 июня**

То, что мы называем дадаизмом, есть дурашливая игра с Ничто, в которое завернуты все высшие вопросы; жест гладиатора; игра с жалкими ошметками; казнь вставших в позу морали и избытия.

Дадаист любит необычное, даже абсурдное. Он знает, что жизнь утверждает себя в противоречиях и что его время, как никакое другое, нацелено на уничтожение великодушия. Поэтому ему подходит любая маска. Любая игра в прятки, в которой таится дурашливая энергия. Посреди чудовищной неестественности непосредственное и примитивное представляется ему чем-то совершенно невероятным.

Поскольку банкротство идей разворошило образ человека до самых сокровенных глубин, наружу с патологической силой выходят инстинкты и тайные побуждения. Так как никакая политика, никакое искусство или вероисповедание не в состоянии сдержать эту прорвавшуюся лаву, остается только озорство и издевательская поза.

Дадаист в большей мере доверяет откровенности событий, нежели остроумию людей. Люди, включая его самого, в его глазах мало что значат. Он больше не верит в возможность охватить события из одной точки, но тем не менее все еще настолько убежден во взаимосвязи всего сущего, в целокупности мира, что страдает до самоуничтожения от диссонансов.

Дадаист борется с агонией и упоением смертью своего времени. Отказываясь от какой бы то ни было разумной сдержанности, он разжигает любопытство тех, кто испытывает веселую радость даже от весьма сомнительных приемов фронды. Он знает, что мир систем лежит в обломках и что жаждущая оплаты наличными эпоха по дешевке распродает обезбоженные философии. То, что вызывает у лавочников страх и угрызения совести, у дадаиста вызывает залиvistый смех и тихое успокоение.

### 13 июня

Нас отличают образы. Мы воспринимаем [мир] в образах. Что бы там ни было — а нас окружает ночь — мы держим отпечаток в руках.

Слово и образ едины. Художник и писатель составляют одно целое. Христос есть образ и слово. Распяты и слово, и образ.

Существовала гностическая секта, приверженцы которой были настолько захвачены образом детства Иисуса, что, попискивая, ложились в колыбель, и женщины кормили их грудью и пеленали. Дадаисты — такие же младенцы нового времени.

### 15 июня

Не знаю, превзойдем ли мы, несмотря на все наши усилия, Бодлера и Уайльда? Не останемся ли мы всего лишь романтиками? Вероятно, есть и другие пути достижения чуда, другие пути протеста, аскезы, к примеру, или церковь. Но разве эти пути не перекрыты полностью? Новы всегда только наши заблуждения — вот что страшно.

Пришел Хюльзенбек, чтобы перепечатать на машинке свои только что написанные стихи. После каждого второго слова он поворачивается ко мне и спрашивает: “А может, это ты написал?” Я в шутку предлагаю, чтобы каждый из нас составил алфавитный список своих самых удачных образов и выражений, чтобы можно было сочинять без помех: ведь и я, сидя на подоконнике, что-то царапаю на бумаге, избегая заемных слов и ассоциаций, и не спускаю глаз со столяра, что сколачивает во дворе гробы. Чтобы быть точным: две трети удивительно звучных слов, которым душа человека не в состоянии противостоять, заимствованы из древних заклинаний. Употребление отмеченных печатью тайны слов, исполненных магического значения крылатых выражений и звуковых фигур характерно для нашего с Хюльзенбеком способа писать стихи. Такого рода слова-образы, если они удаются, с неодолимой, гипнотической силой врезаются в память и потом произвольно, без усилий вспоминаются. Я часто наблюдал, как не подготовленные к нашим вечерам люди настолько оказываются во власти одного-единственного слова или словосочетания, что неделями не могут от них избавиться. Такому мучительному воздействию подвержены прежде всего люди легко внушаемые, апатичные. Именно так действуют на них фантастические молитвы Хюльзенбека и отдельные главы моего романа<sup>52</sup>.

### 16 июня

Идеалы образования и искусства в качестве программы варьете — это наш способ “простодушного” противостояния времени. Все делают вид, будто ничего не произошло. Живодерня разрастается, но престиж европейского превосходства остается нетронутым. Пытаются невозможное сделать возможным и предательство человека, хищное разрушение тела и души народов, всю эту цивилизованную резню с помощью лжи выдать за триумф европейского разума. Изображают фарс, приказывая, чтобы царило настроение Страстной пятницы, которое не позволено нарушать или оскорблять ни приглушенной, вполголоса, игрой на лютне, ни многозначительным подмигиванием. На это следует ответить: нельзя требовать, чтобы мы с удовольствием глотали подсовываемый нам дурно пахнущий паштет из человеческого мяса. Нельзя требовать, чтобы наши подрагивающие ноздри с восторгом втягивали в себя трупный запах. Нельзя требовать, чтобы мы с каждым днем все более фатально заявляющую о себе тупость и

бессердечие принимали за героизм. Когда-нибудь придется признать, что мы реагировали слишком вежливо, даже трогательно. Самых острых памфлетов было недостаточно, чтобы обрушиться со злостью и сарказмом на господствующее повсюду лицемерие.

## 18 июня

Мы свели пластичность слова к точке, откуда ее трудно будет превзойти. Этого мы добились за счет логически по-строенного, понятного предложения, а также благодаря отказу от документального произведения (которое возможно создать только посредством требующего большой траты времени соединения предложений в рамках логически упорядоченного синтаксиса). Нам весьма пригодились в первую очередь особые обстоятельства этого времени, которое не позволяло значительному таланту ни успокоиться, ни достичь зрелости и тем самым побуждало его к проверке средств выражения на подлинность. Кроме того, сказался эмфатический порыв нашего кружка, каждому участнику которого хотелось превзойти других в требовательности к своей работе и в усилении акцентов. Можно улыбнуться по этому поводу, но язык когда-нибудь воздаст должное нашему усердию, даже если в нем не будут видны непосредственные результаты наших усилий. Мы наделили слово силой и энергией, которые позволили нам заново открыть евангелическое понятие слова (логоса) как сложного магического комплекса.

С отказа от предложения ради слова начал складываться кружок вокруг Маринетти с его "Parole in liberta". Они вынули слово из бездумно и автоматически навязанных ему рамок предложения как отражения образа мира, насытили выхолощенные словеса большого города светом и воздухом, придали им теплоту, движение и их изначальную беззаботную свободу. Мы продвинулись еще на шаг вперед. Мы старались наделить изолированное слово силой заклинания, сиянием созвездий. И произошло нечто удивительное: исполненное магии слово вызвало к жизни, родило новое предложение, не обусловленное конвенциональным смыслом и никак с ним не связанное. Затрагивая одновременно сотни мыслей, но не называя их, наше предложение заставляло звучать изначальную, глубоко затаившуюся в нем иррациональную сущность, будило и усиливало глубочайшие пласты памяти. Наши опыты затрагивали сферы философии и жизни, о которых не смело даже мечтать наше такое разумное, любящее поучать окружение.

## 20 июня

В нашей астрономии должно найтись место Артюру Рембо. Мы — рембоисты, сами того не желая, не подозревая об этом. Он крестный отец наших многочисленных выходов и сентиментальных уловок; символ современной эстетической безысходности. Рембо распадается на две части. Он поэт и упрямец, причем последний в гораздо большей степени. Он приносит поэта в жертву страннику. Как поэт он добился многого, но не достиг вершины. Ему недостает хладнокровия, умения выжидать. Дикие или одичавшие задатки встают на пути мягкой, как у священника, благожелательной природной силы и приводят синтетического человека, прирожденного поэта к гибели. Гармония и равновесие представляются ему не только изредка, но практически всегда сентиментальной слабостью, воплощением роскоши, отравленным подарком одержимого смертью европейского мира. Он боится стать жертвой всеобщего расслабления и изнеженности; боится, что станет паяцем никчемного декаданса, если будет следовать сдержанным, спокойным побуждениям. Он не может решиться принести в жертву этой Европе миражи блистательных приключений.

Открытие Рембо заключается в том, что европеец — это "поддельный негр". Страдальчески пережить оглушение Европы, всеобщее самопожертвование, гуманитарную Капую умов вплоть до отречения от собственного дара — вот его удел. Но когда он прибыл в Кафу и Харрэр, то обнаружил, что и настоящие негры не соответствуют его идеалу. Он искал мир чудес, рубиновые дожди, аметистовые деревья, королей

обезьяньего царства, богов в человеческом обличье и фантастические религии, в которых вера становится фетишистским служением идее и человеку. В конце концов, он пришел к выводу, что и негры не стоят потраченных на них усилий. Он смирился с ролью приветливого лекаря и идола ограниченного туземного мирка. То же самое он мог бы, хотя и не столь быстро, пережить в Бретани или Нижней Баварии. Сейчас негры черные, раньше они были белыми. Первые разводили страусов, вторые — гусей. Вот и вся разница. Он еще не открыл чудо банальности и волшебство повседневности. На его примере можно научиться тому, как не нужно поступать. Он прошел своим ложным путем до самого конца.

У него был религиозный, культовый идеал, о котором он знал только то, что он значительнее и важнее особого поэтического дара. Это знание придавало ему силы вырезать, уничтожая, созданное им, даже если это были высшие образцы того, что в его время считалось европейским поэтическим искусством.

## 23 июня

Результат бесконечно важнее эксперимента. Нужен всего лишь острый глаз, чтобы увидеть оказываемое сопротивление. Чтобы осознать его и справиться с ним, необходима, кроме прочего, еще и способность к формотворчеству. Настоящая трудность и специфика вопроса возникают только тогда, когда требуется прийти к окончательному решению. Денди ненавидит все окончательное. Он пытается избегать принятия решений. Прежде чем сознаться в своей слабости, он предпочтет опорочить силу, представить ее жестокостью.

Я изобрел новый вид стихов. “Стихи без слов”, или звуковые стихотворения, в которых вибрация гласных принимается во внимание и распределяется только по силе следующих друг за другом приступов. Первые из этих стихов я прочитал сегодня вечером. Для этого я придумал для себя специальный костюм. Ноги я вставил в круглые, похожие на колонны трубы из блестящего синего картона, доходившие мне до бедер, так что я в этой части напоминал обелиск. Сверху на мне был огромный, вырезанный из картона воротник, обклеенный снизу ярко-красной, а сверху золотистой бумагой и скрепленный на шее таким образом, чтобы я мог, поднимая и опуская локти, взмахивать им, как крыльями. Костюм дополнял высокий, выкрашенный белой и голубой краской цилиндрический шаманский колпак. По трем сторонам сцены я расположил, поближе к публике, пюпитры и ставил на них свою расписанную красным карандашом рукопись, поворачиваясь поочередно к каждому из них. Поскольку Тцара знал о моих приготовлениях, получилась настоящая маленькая премьера. Всем было интересно, что из этого выйдет. Так как сам я, будучи колонной, ходить не мог, меня в затемнении вынесли на сцену, и я медленно и торжественно начал:

Gadji beri bimba

glandridi lauli lonni kadori

gadjama bim beri glassala

glandridi glassala tuffm i zimbrabim

blassa galassasa tuffm i zimbrabim...

Ударения становились все веселее, выразительность росла вместе с усилением согласных. Но очень скоро я заметил, что мои выразительные средства, если я намерен оставаться серьезным (а я стремился к этому любой ценой), не соответствовали помпезности моего костюма. Среди публики я видел Брупбахера, Ельмоли, Лабана, госпожу Вигман53. Опасаясь провала, я собрался с силами. Прочитав у правого пюпитра “Гимн Лабады облакам”, а у левого “Караваны слонов”, я снова повернулся к среднему

пюпитру, прилежно размахивая крыльями. Тяжелые ряды гласных и монотонный ритм бредущих слонов позволили мне еще раз подогреть интерес к происходящему. Но чем все это закончить? И тут я заметил, что мой голос, у которого не было другого выхода, избрал каденцию церковного песнопения, стиль поминальной мессы католических церквей Востока и Запада.

Не знаю, что навело меня на эту музыку, но я начал распевать свои ряды гласных речитативом в церковном стиле, стараясь при этом не только самому оставаться серьезным, но и побудить к серьезности других. На какой-то миг мне показалось, что из моей кубистской 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 сводит жадных глаз с губ священников. Тут погас, как я и велел, электрический свет, и меня, вспотевшего “магического епископа”, снесли с подиума вниз.

## **24 июня**

Перед выступлением со стихами без слов я произнес небольшую программную речь. В этих звуковых стихотворениях, сказал я, мы всем коллективом отказываемся от испорченного журнализмом, ставшего невозможным языка. Мы возвращаемся к сокровенной алхимии слова, мы жертвуем словом и таким образом сохраняем для поэзии ее последнее священное прибежище. Мы отказываемся от поэзии из вторых рук, то есть от употребления слов (не говоря уже о предложениях), которые не придуманы заново нами самими для собственного пользования. Мы не хотим больше добиваться поэтического эффекта с помощью приемов, которые в конечном счете суть не что иное, как отраженные вкрапления или аранжировки тайком заимствованного изобилия мыслей или, точнее, образов.

## **5 августа**

Детство — как новый мир, и все по-детски фантастическое, по-детски непосредственное, по-детски фигуративное направлено против старческого слабоумия, против мира взрослых. На Страшном суде ребенок будет обвинителем, Распятый будет судить, Восставший из мертвых — прощать. Недоверие детей, их закрытость, их отказ от познания, отговорки, что они не поняли.

Детство не есть нечто само собой разумеющееся, как привыкли думать. Оно — едва замечаемый мир со своими законами, без них нет искусства, без их религиозного и философского признания искусство не может существовать и восприниматься.

Но исполненная веры детская фантазия тоже подвержена разложению и извращениям. Превзойти самих себя в наивности и детскости — все еще лучшая защита.

## **6 августа**

Мне кажется, из моих размышлений о наших цюрихских экспериментах могла бы получиться прекрасная антифантастическая статья, состоящая примерно из следующих тезисов:

Нельзя путать логику и фантазию с логосом.

Современность представлена не принципами, а ассоциациями. То есть мы живем в фантастическое время, которое черпает свои решения скорее из присоединения, чем из несокрушимых принципов. Творящий дух может делать из этого времени что угодно. Оно во всей своей протяженности ничейное достояние, материя.



Искусство в своей фантастичности, записывал я недавно, обязано абсолютному скепсису. Следовательно, все художники, в той мере, в какой они являются скептиками, вливаются в поток фантастического времени; они подвержены упадку, они его эмиссары и кровные родичи, как бы они ни пытались убедить себя в обратном. Их антитеза — обман.

Художник, даже если он противник нормы и культуры, не обязательно должен быть фантазером. Новый закон, который он обманным путем выдает за свой, может быть взят из будущего или из очень далекого прошлого.

Но фантастична и интуиция. Ее выдают пять органов чувств, и она всегда будет предлагать художнику всего лишь трансформированные факты нашего опыта, а не элементы формы.

Пока идеи, мораль, принципы в наше время будут только наименованиями, пока академия будет подвержена чудовищному номинализму, она будет вскармливать разные виды фантастики. Только потому что она не хочет убедиться в том, что выставляет напоказ безмерное лицемерие, можно заблуждаться относительно ее неспособности приносить в жертву интеллект. Академия сама фантастична и иррациональна. Ее вера в “объективную науку” — вот причина всех фантазмов. Надо полагать, будущее не станет жертвовать интеллектом, а противопоставит его культу фантастической науки <...>

Мой манифест на первом публичном дада-вечере (в помещении цехового собрания Вааг) был едва прикрытым отречением от друзей. Так они это и восприняли. Видели ли вы когда-нибудь, чтобы в первом манифесте только-только затеянного дела кто-то отрекался от этого дела перед его приверженцами? Но это так и было. Если что-то исчерпало себя, я не могу больше хранить ему верность. Это заложено во мне от природы; все возражения будут малопродуктивны.

## **8 августа**

Взял в библиотеке “Гений и безумие” Ломброзо<sup>54</sup>. О пациентах сумасшедших домов сегодня я сужу иначе, чем десять лет назад. Новые выдвинутые нами теории в своей последовательности затрагивают и ставят под сомнение и эту сферу. Детство, которое я имею в виду, граничит с инфантилизмом, со слабоумием и паранойей. Они рождаются из веры в пра-воспоминание, в вытесненный и до неузнаваемости замаскированный мир, который в искусстве обретает свободу благодаря безудержному энтузиазму, а в сумасшедшем доме — благодаря заболеванию. Революционеров, которых я имею в виду, следует искать скорее там, чем в сегодняшней механизированной литературе и политике. В инфантильной необдуманности, в безумии, когда разрушены сдерживающие факторы, всплывают наверх не затронутые логикой и мыслительным аппаратом, недоступные в нормальном состоянии глубинные пласты, всплывает мир с собственными законами и собственной конфигурацией, задающий новые загадки и ставящий перед нами новые задачи, словно вновь открытая часть света. В самом человеке заключен рычаг, с помощью которого можно сорвать с петель этот наш изношенный мир. Для этого не нужно искать точку опоры во вселенной, как полагал из-вестный древний механик.

## **10 августа**

С Эмми в церкви в Вира на вечернем богослужении. Скольким явлениям и личностям прошлого церковь предлагала единственный ключ. Рембрандта, например, понимаешь только во время такой католической мессы, когда одна-единственная свеча освещает все мистические своды. Тут достаточно одной ясной мысли, чтобы осветить все духовное пространство, всю ночь. Меня занимает мое епископское одеяние и внезапный переход к поминальному причитанию на последнем вечере. Вольтеровские рамки, в которых это случилось, были мало пригодны для этого, и сам я внутренне не был к этому подготовлен. Memento mori католической церкви приобретает в это время новое

значение. Смерть — антитеза земной суетности и хламности. Это сидит в тебе глубже, чем думаешь.

Церковь тоже пестра и фантастична — но только на взгляд извне. Ее (мнимая) фантастика происходит оттого, что простое очень глубоко погружено в себя. Поверхностный наблюдатель не находит к нему пути, тайна остается от него скрытой. Смерть — главная забота церкви. Проблема смерти стоит в центре всех ее размышлений. Над склепом и катакомбой вздымается все ее воплощенное в образах строение.

### **11 августа**

Читали “Записки из Мертвого дома” Достоевского. Каторга и всякая тюрьма (Швейцария ведь тоже всего лишь тюрьма) воспитывают, изолируя преступника и заставляя его забыть прежнюю, старую жизнь. Заточение приводит к молитве и к легенде, к раздумьям и переосмыслению прежней жизни и бытия вообще. Те, кто сидел в тюрьме, узники нашего времени, не должны досадовать по этому поводу. Им не следует поддаваться чувству горечи. “Выходите из тюрем!” — восклицает Исайя. Пророк наверняка знал, почему обращался именно к заключенным.

### **16 августа**

Язык как социальный орган можно разрушить, не обязательно нанося вред при этом творческому процессу. Более того, мне кажется, что творческие силы только выиграют.

1. Язык не единственное средство выражения. Он не в состоянии передать самые глубокие переживания (учитывать при оценке литературы).
2. Разрушение языка как органа может быть средством самовоспитания. Там, где рвутся связи, где прекращается всякое взаимопонимание, возрастает погружение в собственное “я”, отчуждение, одиночество.
3. Выплевывать слова: бессодержательный, бессильный, пустой язык человека как существа общественного. Симулировать защитного цвета скромность или безумие. Но внутри сохранять высокое напряжение. Достичь непонятной, неприемлемой сферы.

### **22 сентября**

О странной власти времени надо мной. Я полагал, что только красота и бедность обладают надо мной высшей властью, и должен признать, что обманывался. Пришло время, чтобы исповедоваться в своих недугах. Для этого нужен медиум. В утешение себе могу сказать только одно: дело не столько в том, что ты делаешь, сколько в том, где находятся твои уши.

Как дадаисты, мы стремились к тому, чтобы найти и показать со всех сторон молодого человека со всеми его достоинствами и недостатками, с его добром и злом, со всем его цинизмом и восторженностью, независимо от любой морали и все же исходя из морального постулата, что следует возвышать всего человека (а не только ту его часть, которая приятна образованию, потребна обществу или вписывается в существующие системы). Это было ошибкой. Разве естественные детство и юность божественны? Это весьма маловероятно.

Далее: мы хотели помочь доказать свою правоту фактам, тем жестоким, смешным, возвышенным или обескураживающим фактам, которые в своей целокупности составляют иррациональное, безрассудно-утонченное, неисчерпаемое чудо жизни. Но и здесь истинное смешано с ложным. Следует различать иррационализмы. Иррационально и сверхразумное, и неразумное. В поисках жизни мы оказались во власти суеверного

убеждения, что к нашим иррационализмам можно причислить самую жизнь. Но естественное следует отделять от сверхъестественного.

И тут же встает вопрос о границах. Наше время пытается представить сверхъестественное как нечто совершенно естественное. Где искать гарантии сверхъестественного? Я не нахожу иного пути, кроме как в обособленности, в уходе, в бегстве от времени. На этом пути оглянуться не успеешь, как станешь сверхъестественным. Всегда пристально всматриваться и контролировать, как лучше отделиться от этого времени, не жертвуя жизнью, красотой, неисповедимым. Только так легче всего отделиться от времени.

## **25 сентября**

И в отношении интуиции я раньше отмечал, что она относится к “сатвамным (satvamhaften) напастям”. И тем не менее подпадал под ее влияние. Наука, несомненно, права, когда выступает против произвола фантазии и чувства. Это ничего не меняет в ее уровне, но показывает, что она строго относится к сомнительному иррационализму...

## **6 октября**

Построенное на лжи здание рушится. Чтобы не оказаться под его обломками, надо держаться от него подальше, уходить в традицию, в чужое, в сверхъестественное.

Унижения и самоистязания.

Хюльзенбек прислал свои “Фантастические молитвы”. “Я уже несколько недель полон решимости вернуться в Германию, — пишет он, — но сейчас не могу уехать, так как страдаю тяжелой нервной болезнью желудка. Это ужасно, сплошной ад, бессонница, все время тошнит, должно быть, это наказание за ту наглую дадаистскую заносчивость, которую теперь осознал и ты. Противодействие этому искусству было сильно и во мне. Я открыл необыкновенно интересного француза: Леона Блуа<sup>55</sup>. Из моей книги ты увидишь, что я не менее тебя хочу стать иезуитом”.

Преувеличения оказывали на меня только целительное влияние.

Нехудожественно и вредно для здоровья — пытаться изобразить свою сексуальность.

Грубый натурализм, анимизм, марионеттизм.

Повсюду отчаяние по поводу обезбоженного мира, крепко уцепившегося за классицистическую фразу.

Уползти, спрятаться за предметы. Исчезнуть.

## **13 октября**

В странном состоянии раздвоения личности я закончил сегодня “Фламетти”, маленький роман примерно в 170 страниц. Как случайное сочинение, как глосса к дадаизму пусть он и исчезнет вместе с ним.

## **3 декабря**

Как вернуть слову его силу? Только все глубже идентифицируя себя со словом. Проникая в глубинное ядро личности и нации, где зарождаются движущие, побудительные мысли.

Чтобы понять кубизм, вероятно, нужно читать отцов церкви <...>

## 14 декабря

Но сегодня я читаю Рембо не так, как год назад.

Он пытался преодолеть европейскость подчеркиванием расы и инстинкта внутри (распадающейся) сферы морали.

Христос для него “un йternal voleur des йnergies”, мораль “une faiblesse du cerveille”<sup>56</sup> <...>

## 1 февраля 1917

Мыслить — значит судить, выносить о чем-либо суждение. Выносить суждение — значит разлагать на первоначальные элементы. Для этого необходимо знание о первоначалах, причем двойное знание: о пра-сущности и об уходе от нее, о прыжке из пра-сущности. Разложение — лишь следствие этого уклонения.

Сегодня суждения едва ли возможны; мы забыли о первоначалах. Весь мир питается предрассудками, то есть заемными суждениями, которые бездумно передаются дальше.

## 28 февраля

Бесконечная антитеза, изначальная игра с ее не в меру высокомерным смехом — в Берлине я научился ценить эти вещи. Я больше не могу слышать слово “дух”. Я впадаю в бешенство, когда кто-нибудь его произносит.

Окончательным следствием индивидуализма является магия, черная, белая или романтически-голубая. К этому я еще вернусь в своем “фантастическом романе”, в котором я пытаюсь довести до абсурда магически-анархический мир, лишенный закона и потому околдованный. Окружающая “природа” в сопоставлении со сверхприродным годится только для гротеска.

## 5 марта

Я не могу уравновесить социализм и искусство. Где тот путь, что свяжет мечту с действительностью, причем мечту самую отдаленную с действительностью самой банальной? Где путь именно такого — полезного для общества — искусства? Где будет возможно применение его принципов, которые были бы чем-то большим, чем просто художественное ремесло? Похоже, мои художественные и мои политические исследования находятся в противоречии друг с другом, и все же я стремлюсь только к одному — найти мостик между ними. Я страдаю от раздвоения своей сущности, но в то же время верю, что оно может быть устранено одним-единственным прозрением; но сообщество, которое я вижу и в которое должен верить, принять не могу, а другого не существует. Поэтому я сталкиваю социализм с искусством, а искусство с морализаторством и, должно быть, останусь всего лишь романтиком.

## 22 марта

<...> Искусство не может испытывать уважения к существующему мировоззрению, не отказываясь при этом от самого себя. Оно расширяет представление о мире, отрицая известные до настоящего времени и действующие аспекты и выдвигая вместо них новые. В этом сила современной эстетики; нельзя быть художником и верить в историю.

Варваризмы кабаре преодолены. Между “Кабаре Вольтер” и “Галереей Дада” прошло время, за которое каждый из нас в меру своих сил изменился, набрался новых впечатлений и опыта.

## 25 марта

Доклад Тцара “Экспрессионизм и абстрактное искусство”.

Слова “абстрактное искусство” в названии кажутся мне не совсем удачными. Имеется в виду не абстракция в общепринятом смысле, а безусловное и типическое; общий план, ставший самоцелью. Но абсолютное не должно быть абстрактным. В “Галерее Дада” меня интересует именно образ, а не абстракция. Если бы искусство было абстрактным, то, по-моему, предпосылкой для этого было бы растворение логики в образе, преодоление философии искусством и формального формой.

### **7 апреля**

Формотворчество — это процесс заклинания и — в своем воздействии волшебство.

### **8 апреля**

<...> Эстет нуждается в уродливом для контраста. Моралист пытается уродливое уничтожить. Существует ли красота, которая помогает и лечит? Например, по принципу: все должно быть прекрасным, только не я? Как привести эстета в соответствие с моралистом?

Наши нынешние усилия найти свой стиль — ради чего они? Освободиться от времени, в том числе и в подсознании, и тем самым придать времени его внутреннюю форму.

### **11 апреля**

Для словаря немецкого языка. Дадаист: по-детски наивный, донкихотствующий человек, запутавшийся в словесной игре и грамматических фигурах.

### **20 апреля**

Во всей этой продукции меня интересует неограниченная, превратившаяся в принцип готовность фантазировать, утрировать. Уайльд научил меня тому, что эта готовность — вещь весьма ценная, именно она служит теми узами, которые нас связывают. Нервные системы стали очень чувствительными. Абсолютный танец, абсолютная поэзия, абсолютное искусство. Это значит, что минимума впечатлений достаточно, чтобы вызвать к жизни необычные образы и формы. Весь мир стал медиумическим — от страха, от ужаса, от мучений или от того, что нет больше никаких законов, — кто знает? Должно быть, наша совесть так испугана, так удручена, так измучена, что реагирует на малейшее раздражение удивительнейшей ложью и отговорками (вымыслами и образами); если предположить, что хочешь сделать так, чтобы образы только маскировали, излечивали, вводили в заблуждение и отвлекали от полученных ран <...>

### **26 апреля**

Приходили мадам Веревкина<sup>57</sup> и Явленский. Они были в Лугано, помогали Сахарову<sup>58</sup> инсценировать его танцы и восхищались картинами Янко.

### **28 апреля**

<...> Не есть ли наше отвращение к жизни всего лишь поза? Хюльзенбек часто говорил об этом и, вероятно, был прав. Но поза становится чем-то серьезным. Если мы не хотим идти сами, нас понесет время. Надо довести до конца спор, в который вовлечены наши самые сокровенные внутренние органы.

## **7 мая**

Искать образ образов, праобраз. Что он — чистая симметрия? Бог как вечный геометр? Египтяне устанавливали меру по звездам: земная топография есть отражение топографии небесной. А наше искусство, например абстрактное, поступает так же? Разве наши образы не произвольны, разве не питаются они памятью о других образах? А в языке: откуда мы берем авторитарные, стилеобразующие ряды и представления? Что организует наш дух? Откуда черпаем мы веру, форму? Не складываем ли мы элементы, заимствованные из магических религий? Не являемся ли мы магическими эклектиками?

Из слова, не из образа. Только то, что названо, существует и имеет сущность. Слово есть абстракция образа, и это должно бы означать, что абстрактное абсолютно. Но есть слова, которые одновременно и образы. Бог представлен в виде Распятого. Слово стало плотью, образом — и все же осталось Богом.

## **11 мая**

У галереи три лица. Днем это своего рода учебный класс для пенсионеров и дам из высших кругов общества. Вечером зал Кандинского при свечах превращается в клуб экзотических философий. Но на вечерних представлениях (Soiréen) здесь устраиваются праздники с таким блеском и упоением, каких Цюриху до сих пор еще не доводилось видеть.

## **19 мая**

Психоанализ подводит к важному вопросу: отец и мать — это праобразы, а не симметрии? Даст ли абстрактное искусство нечто большее, чем новое оживление орнаментального начала и новый подход к нему? Декоративные кривые Кандинского — это, вероятно, всего лишь нарисованные ковры (на которых нужно сидеть, а мы вешаем их на стены)?

## **23 мая**

Дадаизм — маскарад, смех? А за ним — синтез романтических, дендистских и демонических теорий XIX века?

## **7 июня, Магадино**

Странная штука: когда у нас в Цюрихе, на Шпигельгассе, 1, было свое кабаре, напротив, на той же Шпигельгассе, в доме № 6, если я не ошибаюсь, жил господин Ульянов-Ленин. Вероятно, он каждый вечер слушал нашу музыку и наши тирады, не знаю, с удовольствием ли и с пользой ли для себя. А когда мы на Бангофштрассе открыли галерею, русские уехали в Петербург, чтобы готовить революцию. Является ли дадаизм как символ и жест противоположностью большевизма? Противопоставляет ли он разрушению и доведенной до совершенства расчетливости абсолютно донкихотскую, не признающую какую бы то ни было целесообразность, непостижимую сторону мира? Будет интересно понаблюдать, что произойдет там и что тут.

## **18 июня**

Нужно ли измениться, прежде чем снова стать патриотом? Что бы мы могли предложить человечеству в качестве подарка, чтобы примириться с ним и в то же время подвинуть его к благодарности и любви? В этом вопросе заключен немецкий идеал будущего, тот идеал, которому я хочу посвятить все свои силы, свои лучшие мысли.

## **25 июня**

Коммунизм — это всего лишь ликвидационная система, и в этом качестве он стремится к еще более жесткой экономике, к еще более строгому использованию имеющихся сил и вспомогательных средств. Основатель, Бабёф<sup>59</sup>, предложил свою систему как раз в тот момент, когда французская революция исчерпала свою экономическую мудрость и свое искусство управления. После войны, подобной нынешней, после истощения всех финансов для неразумного народа, вероятно, не остается другого выбора, кроме безжалостной процедуры банкротства в собственном доме; кроме секуляризации вообще всех имеющихся богатств и состояний. Ошибка заключается лишь в том, что интеллектуальные и моральные силы не рассматриваются наряду с материальными в качестве национального достояния, и вообще в недооценке сопротивления тех, кто извлек огромные преимущества именно из особых, расшатанных условий. Война истощила идеализмы, зато объединила жестокость и все эгоистические элементы. Заинтересованные ни в коем случае не отступят добровольно, их надо будет удалять силой. У кого окажется к этому желание и склонность? И каким будет результат? Что останется после такой очередной бойни?

1 Ханс Георг Адольф Гольц (1873–1928) — мюнхенский владелец галерей и издатель.

2 Генрих Хойзер (1887–?) — немецкий художник и график.

3 Людвиг Майднер (1884–1966) — немецкий художник и литератор-экспрессионист.

4 Анри Руссо (1844–1910) — французский художник.

5 Алексей Явленский (1864–1941) — русский художник, осевший до конца жизни в Германии.

6 “Прежде увидеть, а уж затем философствовать”. Балль перефразирует латинское крылатое выражение “*primum vivere, deinde philosophari*” — “прежде жить, а уж затем философствовать”.

7 Франц Марк (1880–1916) — немецкий художник, один из основателей объединения “Синий всадник”.

8 27 мая 1914 года Балль писал своей сестре Марии: “Я провожу очень много времени вместе с Кандинским, который представляет мне всех, кто — между Москвой и Парижем — может быть полезен для нашей идеи”. Под “нашей идеей” имелся в виду план возродить основанный в 1906 году Георгом Фуксом Мюнхенский художественный театр в духе пропагандируемой Кандинским концепции “целостного художественного произведения”.

9 Имеется в виду создание экспрессионистского театра. Балль действительно возродил Мюнхенский театр, дал ему название “Каммершпиле” и, находясь под влиянием театральных экспериментов М. Рейнхард-та, хотел использовать его опыт в Мюнхене. “Но Кандинский познакомил меня с Томасом фон Хартманом, — пишет он далее в своем дневнике. — Он только что вернулся из Москвы и рассказал много нового о Станиславском: как там под влиянием изучения индийской культуры играют Андреева и Чехова. Это было по-другому, шире, глубже, чем у нас, новее и во многом способствовало расширению моего кругозора и моих требований к современному театру”.

10 После того, как Баллю не удалось записаться добровольцем, он отправился в Пирмазенс к родителям и уже оттуда предпринял поездку в прифронтовые районы Лотарингии, чтобы на месте увидеть войну и заодно проведать раненого знакомого.

Вскоре в военном лазарете покончил с собой его друг Ханс Лейтбольд, что окончательно избавило Балля от связанных с войной иллюзий.

11 Мотив “жареного поэта” всплывает в романе Балля “Фантаст Тендеренда”, над которым он в это время начинает работать.

12 Мережковского и его сторонников Балль называет “теологическими гамлетами”.

13 Франческо Канджюлло (1888—1977), Паоло Буцци (1874—1956), Коррадо Говони (1884—1965) — итальянские писатели-футуристы, вместе с основателем движения Филиппо Томмазо Маринетти (1876—1944) принимавшие участие в создании манифеста “Слова на свободе” (“Parole in liberta”).

14 Имеется в виду роман “Фантаст Тендеренда”, над которым в это время работал Балль.

15 Марсель Янко (1895—1984), его брат Жорж Янко (1899—?), Тристан Тцара (1896—1963), Ханс Арп (1887—1966) — художники и литераторы, соучредители “Кабаре Вольтер”.

16 Эльзе Ласкер-Шюлер (1869—1965) — немецкая поэтесса.

17 Франк Ведекинд (1854—1918) — немецкий поэт, драматург и актер, чрезвычайно ценный Х. Баллем.

18 Перевод цитат, кроме специально оговоренных, принадлежит мне. — В.С. Приводится первая строфа стихотворения Ведекинда “Какие ножки, черт возьми!” из цикла “Танцы”.

19 “Пляска смерти” (“Totentanz”) — стихотворение Балля, которое Эмми Хеннингс неоднократно и с успехом исполняла на сцене “Кабаре Вольтер” на мелодию популярной песенки. В своей книге “Звук и эхо. Моя жизнь с Хуго Баллем” (1953) она утверждает, что стихотворение было напечатано на почтовой открытке и разбрасывалось с самолета над немецкими окопами.

20 Аристид Брюан (1851—1925) — французский поэт. “В парке Ла Виллет” — сатирические песни из сборника “На улице” (“Dans la rue”).

21 Фердинанд Хардекопф (1876—1954) — поэт, переводчик, друживший с Эмми Хеннингс.

22 Якоб ван Ходдис (наст. имя Ганс Давидсон, 1887—1942) — поэт-экспрессионист.

23 Мадам Леконт — певица из Женевы, выступала в “Кабаре Вольтер”.

24 Макс Регер (1873—1916) — немецкий композитор.

25 Рихард Хюльзенбек (1892—1974) — немецкий писатель и врач, друг Х. Балля, один из основателей дадаизма и его историк.

26 Франц Верфель (1890—1945) — австрийский писатель.

27 Кристиан Моргенштерн (1871—1914), Альфред Лихтенштейн (1889—1914) — немецкие поэты.

28 А. Тюрле — французский композитор, писал преимущественно марши и танцевальную музыку.



29 Эрих Мюзам (1878—1934) — немецкий писатель, близкий к анархизму; издавал журнал “Каин”.

30 Макс Жакоб (1876—1944) — французский поэт и художник. Некоторые стихотворения из сборника “Берег” (“La Côte”, 1913), построенные на аллитерациях и каламбурах, переходившие временами в бессмысленные звукосочетания, не могли не нравиться дадаистам.

31 Балль высоко ценил эту пьесу Л. Андреева, по его предложению и при его участии постановкой “Жизни Человека” был открыт сезон в 1912 году обновленного Мюнхенского театра.

32 Фриц Бауман (1886—1942) — швейцарский живописец и график.

33 Вильгельм Бёльше (1861—1939) — немецкий писатель;

34 Карус Штерне (Стегн) — псевдоним немецкого писателя Эрнста Краузе (1839—1903).

35 Имеется в виду Вальтер Сернер, одно время тоже активно сотрудничавший с дадаистами. Анализируя в своем журнале “Сириус” статью Балля “Новая литература в Германии”, он критически прошелся по некоторым ее положениям и по произведениям Балля.

36 Рене Шикеле (1883—1940) — эльзасский писатель и публицист, издатель экспрессионистского журнала “Ди Вайсен блеттер”; Балль общался и сотрудничал с ним.

37 Эрнст Людвиг Кирхнер (1880—1938) — немецкий живописец и график.

38 Артур Сегал (1874—1944) — румынский художник; принимал участие в открытии “Галереи Дада” в Цюрихе.

39 Андре Сюарес (1868—1948) — французский писатель; Шарль Пьер Пеги (1873—1914) — французский писатель, ученик А.Бергсона, приверженец мистического крыла католицизма, к которому позднее примыкал и Х. Балль.

40 Андре Сальмон (1881—1969) — французский писатель, друживший с художниками-авангардистами; Жюль Лафорг (1860—1887) — французский поэт-символист и декадент.

41 Ханс Озер (1895—?) — швейцарский пианист; Артур Рубинштейн (1887—1982) — польский пианист.

42 Альфред Жарри (1873—1907) — французский поэт, автор сатирического фарса “Юбю-король” (1896).

43 “Закат танцора” — автобиографический текст, составивший третью главу романа Балля “Фантаст Тендеренда”.

44 Анри Мартен Барзюн (1881—?) — французский поэт, изобретатель симультанеизма; в 1914 году переселился в США; Фернан Жак Поль Дивуар (1883—1951) — французо-бельгийский писатель и журналист.

45 Имеется в виду писатель Леонгард Франк (1882—1961), состоявший в дружеских отношениях с Баллем.

46 Рудольф фон Лабан (1879—1958) — венгерский хореограф, создатель танца свободного выражения.

47 Якоб Кристоф Геер (1859—1925) — швейцарский беллетрист, автор романов в духе “альпийской романтики”.

48 Имеется в виду Рихард Хюльзенбек.

49 Макс Оппенхаймер (1885—1954) — австрийский живописец и график.

50 Отто ван Реес (1884—1957) — голландский художник; его работы экспонировались в “Галерее Дада”.

51 Марсель Слодки (1892—1943) — польский художник, один из основателей дадаизма.

52 Имеется в виду “Фантаст Тендеренда”.

53 Фриц Брупбахер (1874—1944) — цюрихский врач, анархист и писатель; в пору своего увлечения анархизмом Балль брал в его библиотеке книги Бакунина и Кропоткина; Ханс Ельмоли (1877—1936) — швейцарский композитор и музыкальный критик; Мэри Вигман (1886—1973) — немецкая танцовщица и хореограф, пропагандировавшая танец свободного выражения.

54 Чезаре Ломброзо (1836—1909) — итальянский врач и антрополог.

55 Леон Анри Мари Блуа (1846—1917) — французский католический писатель.

56 “Вечно ворующий энергию”; “слабоумие” (франц.).

57 Марианна фон Веревкина (1860—1938) — русско-швейцарская художница; эмигрировала в Швейцарию в 1914 году.

58 Александр Сахаров (1886—1963) — русский танцовщик, оставшийся за границей.

59 Грахх Бабёф (наст. имя Франсуа Нозль, 1760—1797) — французский коммунист-утопист.

© 2001 Журнальный зал в РЖ, “Русский журнал”