



УДК 7.037.4

**Марина ГРИНИШИНА,**

доктор мистецтвознавства,  
завідувач відділу театру та музичного мистецтва  
Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

## ДАДАЇЗМ ЯК ПЕРЕДУМОВА ЄВРОПЕЙСЬКОГО АБСУРДИЗМУ

*Мета допису – дати уявлення про зародження одного з авангардних рухів, а саме дадаїзму. У статті розглянуто його цюрихський період, коли новонароджену дадаїстську спільноту очолював Гуго Балль*

*Ключові слова: дадаїзм, абсурдизм, театральна платформа, кабаре, маніфест.*

*Цель статьи – дать представление о зарождении одного из движений авангарда, а именно дадаизма. В статье рассматривается его цюрихский период, когда новорожденное дадаистское сообщество возглавлял Гуго Балль*

*Ключевые слова: дадаизм, абсурдизм, театральная платформа, кабаре, манифест.*

*The extract's aim is to represent a Dadaism, one of vanguard movements, beginning. Its Zurich period, when the Dadaist fellowship was led by Hugo Ball, is examined in the article.*

*Key-words: Dadaism, absurdism, stage platform, cabaret, manifest.*

За класифікацією естетичних напрямів, наданою Патрісом Паві, дадаїстське «заперечення мистецтва» є тим випадком, коли «бунт <...> спрямований проти самої ідеї художньої діяльності», відтак, здається, що дадаїстський «театр готовий сам себе знищити» [1, с. 46]. Проте, на нашу думку, – надто короткий вік (сформований напрям проіснував менше десяти років) спричинив у дадаїстській теорії очевидну перевагу заперечувальних принципів над стверджувальними, а також можна припустити, що дадаїстам просто забракло часу, аби зокрема сформулювати «позитивну» програму реформування сцени. Однак, заради справедливості, слід сказати й про те, що сценічна практика дадаїзму обмежена переважно аматорськими втіленнями нечисленних драматичних творів, і це означає, що практично всі відповідні інноваційні пропозиції зосібно Тристана Тцара, по-суті, залишилися на папері.

Відтак запрошується запитання, чи вартий сценічний аспект цього авангардного напрямку окремої статті? Так, вартий, хоча б тому, що, як показало майбутнє, був предтечею «театру абсурду» 1950-х рр. – не лише генетичною основою його ідеології, а й винахідником його основоположних технологій. До того ж, на наше переконання, саме дадаїзм накреслив лінію остаточного розриву театру з його «класичним» минулим. Всі інші теорії намагалися або «оновити», або «трансформувати» «стару» європейську сцену, натомість, дадаїзм заперечив її як таку – будь-яку її «естетику» і будь-які її «форми».

Між тим, відмова абсолютної більшості дослідників дадаїзму зокрема у власній театральній платформі й не надто шанобливе ставлення до його естетико-художніх надбань (в якості виключення можемо назвати лише одне ім'я – Анатолія Баканурського, у чиїх працях не тільки оха-



рактизований зазначений авангардний рух, а й виявлена його «історична продуктивність» [2, с. 71].) спричинили відверто «викривлене» уявлення про дадаїзм загалом та його театральну «гілку» зокрема. Авторка усвідомлює, що виправлення цих помилок – привід для ґрунтовнішого дослідження, тому у даному дописі ми лише торкнемося витоків європейського дадаїзму – його цюрихського періоду.

На відміну від інших авангардних течій дадаїзм має точні дату та місце своєї з'яви. Днем його народження вважається 5 лютого 1916 р. – день першої програми у цюрихському «Кабаре Вольтер». Формальним засновником нового угруповання (щоправда, його назва, як і у випадку інших модерних та авангардних течій, з'явиться дещо пізніше) став німецький есеїст і поет (автор «симультанних поем»), драматург і директор театру, творець брьюїстської (шумової) музики Гуго Балль.

Варто зазначити, що у ранзі лідера літературно-мистецького напрямку Г. Балль перебував недовго – а півтора року це місце посів Тристан Тцара. Проте кілька аспектів його ідеології, привнесені саме Г. Баллем, – стійкі антибуржуазність та антимілітаризм, а також яскрава театральність – й надалі виявлятимуться у деклараціях та практиці дадаїзму. Мабуть, їхнє коріння міститься у біографії першого «очільника» угруповання, яку варто стисло переказати на цих сторінках.

Гуго Балль народився 1886 р. у родині торгівця шкіряними виробами і виховувався у жорстких католицьких традиціях. Змалку він виявляв різнобічні обдарування – у поезії, музиці, театрі, а також схильність до наукових дослідів. Проте батьки бачили у синові не ледачого гуманітарія, але працьовитого ремісника, ось чому, не давши Гуго закінчити гімназію, відправили його учнем до шкіряної лавки. Нав'язане ремесло і ненависна праця впродовж двох років призвели до нервового зриву, після чого батьки змушені були відступитися.



Тристан Тцара

Молодий Балль вступив до Мюнхенського університету і почав працювати над дисертацією з теми філософії Фрідріха Ніцше. Але незабаром в його душі гору взяли захоплення дитинства – розчарований у німецьких філософії та університетській освіті, Г. Балль всі сили віддає театру. Він переїздить до Берліна, де відвідує режисерський семінар Макса Рейнгардта, працює актором та завітом театру у Плауені, потім – у мюнхенському «Каммершпіле».

Напередодні Першої світової війни Г. Балль зводить знайомство з Василем Кандінським, і ця дружба, на нашу думку, підштовхнула молодого митця до переходу в іншу віру – авангардистську, одноосібним символом якої у тогочасній Німеччині був експресіонізм. (Власне, новоспечений дадаїст згодом сам підтвердить це у доповіді «Кандінський», прочитаній у квітні 1917 р. у цюрихській «Галереї Дада» [3, с. 116–127].)

Він пише експресіоністські вірші та п'єси, співробітничав з часописами відповідного спрямування («Революціон», «Нойе кунст», «Акціон») і виступає за радикальне оновлення репертуару та естетики Мюнхенського театру у дусі «нового» мистецтва: «Ми більше не розглядаємо театр як щось спеціальне, особливе. Ми самі театр. Нам не треба більше ходити до цього обов'язкового храму мистецтва. Акторська гра більше не є сенсацією <...> В якості альтернативного ідеалу ми висуваємо експресіонізм, що не визнає жодних об'єктів, який із шаленим сластолюбством знову знаходить власну особистість і проголошує її диктатуру, займаючись дуже складним процесом самостворення. Театр – пригода, всесвітня доповідь, високий ліризм <...> Більше жодного упередження щодо актора як соціальної ланки. Тільки знизування плечима стосовно його „мистецтва перетворення“» [3, с. 54–55]. З цього доволі сумбурного викладу нам зрозуміло тільки те, що вістря тогочасної «атаки» Г. Балля спрямоване проти «психологічного» театру.

Підтвердженням цього слугує фактично єдиний до кінця реалізований проект за його участі – постановка на сцені «Коммершпіле» «Життя Людини» Л. Андреєва. До речі, до кола тогочасних однодумців Г. Балль зараховує не тільки Ф. Марка, П. Клеє, А. Шенберга, а й Н. Євреїнова, М. Фокіна і, навіть, К. Станіславського, про яких дізнався, зрозуміло, від В. Кандінського.

Здійсненню його театральних планів зашкодила війна. Піддавшись загальному патріотичному настрою, Г. Балль записався до війська добровольцем, але не пройшов медкомісії. Тоді він самовільно відправився на фронт, де одразу стикнувся з жахливою реальністю війни. Дезертирувавши з окопів, Г. Балль повернувся до Берліну і незабаром разом із подругою Еммі Хеннінгс перебрався до нейтральної Швейцарії. Там на нього чекали двотижневє ув'язнення, випадкові заробітки, голодування, жебрацтво, робота у драматичній групі, з якою Г. Балль об'їздив усю Швейцарію, та участь (разом з Еммі) у програмах одного з численних розважальних закладів міста – вар'єте «Максим».

У лютому 1916 р. на Шпігельштрассе у Цюріху відкрився бар під назвою «Кабаре Вольтер». Соратник Г. Балля, німецький поет Ріхард Гюльзенбек згодом писав: «Думка відкрити кабаре прийшла сама собою, позаяк Еммі (Хеннінгс – М. Г.) була за професією виконавицею, майстром художнього слова, а Балль чудово грав на роялі. Він акомпанував „зонгам“ Еммі, але водночас імпровізував до великої радості наївних слухачів, перемежовуючи класику сучасною музикою» [4, с. 128].

Сам Г. Балль описував підготовчий період так: «Задумавши заснувати „Кабаре Вольтер“, я вважав, що у Швейцарії знайдеться кілька молодих людей, яким, як і мені самому, важливо не лише насолодитися своєю незалежністю, а й засвідчити її документально. Я пішов до пана Ефраїма, господаря ресторану „Голландська миза“, і сказав: „Пане Ефраїме, будь ласка, надайте мені Вашу залу. Я хочу організувати у ній кабаре. Пан Ефраїм погодився і віддав залу у моє розпорядження. Далі я пішов до своїх знайомих і попросив: „Будь ласка, дайте мені картину, малюнок, гравюру. Я хочу влаштувати у своєму кабаре невелику виставку. Потім звернувся до дружньої цюріхської преси і попросив: „Надрукуйте кілька моїх заміток. Я хочу зробити

інтернаціональне кабаре. Ми покажемо там чудові речі“. І мені дали картини, надрукували мої замітки. Так 5 лютого у нас з'явилося кабаре. Мадемуазель Хеннінгс і мадемуазель Лекон співали французькі та російські пісні. Пан Тристан Тцара читав румунські вірші. Оркестр балалаєчників грав чарівні російські народні пісні та танці. Значну підтримку і симпатію я зустрів у панів М. Злодко, який намалював афішу кабаре, Ганса Арпа, який надав наряду зі своїми власними роботами кілька полотен Пікассо, а також картини своїх друзів – О. Ван Рееса та Артура Сегала. Підтримали мене також Тристан Тцара, Марсель Янко і Макс Оппенгаймер, які погодилися виступати у кабаре. Ми влаштували російський вечір, а невдовзі потому і французький (з творів Аполлінера, Макса Жакоба, Андре Сальмона, А. Жаррі, Лафарга і Рембо). 26 лютого з Берліну приїхав Ріхард Гюльзенбек, і 30 березня мали дати концерт вражаючої негритянської музики» [3, с. 92].

Поза сумнівом, ініціатива Г. Балля була своєчасною – «енергія, що накопичилася у головах і душах митців різних країн і національностей, котрі перебували як у політичному, так і у творчому відношенні в опозиції до офіційного мистецтва, настійливо шукала виходу <...> Був потрібний орган, здатний об'єднати довкола себе найрішучіших прихильників нового не лише у мистецтві, а й у житті, у принципах життєбудівництва. Таким органом і стало спочатку саме кабаре, а потім і друковані видання, що випускали його учасники» [4, с. 139]. Її опозиційний характер підкреслювало ім'я Вольтера на вивісці. Мабуть, Г. Балль, який, нагадаємо, виховувався у родині з жорсткими релігійними традиціями, у такий спосіб ще й позбувався власного минулого.

Зауважимо, що напередодні відкриття Г. Балль надрукував своєрідне запрошення всім бажаним взяти участь у діяльності угруповання [3, с. 93]. Можливо, тому авангардистське спрямування кабаре унаочнилося не одразу. Попервах впадали в око суто розважальний (кафешантанний) характер та естетична невизначеність його програм. Поетична декламація (вірші В. Кандінського, Е. Ласкер, Ф. Ведекінда, Б. Сандрара, Я. Ван Ходдіса, Верфеля) рядували з виступами російського оркестру балалаєчників, який виконував народні пісні та танці, з голландською групою,



що грала на банджо і мандолінах та демонструвала різноманітні трюки, виступами поетів-аматорів, для яких кабаре було майданчиком, звідки вони могли донести свої вірші до слухачів. Лише згодом програми «Кабаре Вольтер» набули відверто авангардистського художнього змісту.

Проте вже першого вечора склалася команда митців, котрі стануть ядром майбутнього дадаїстського утворення. Г. Балль свідчив: «Ресторан був переповнений. Біля шостої години вечора, коли ще щосили стукали молотками і розвішували футуристичні плакати, з'явилася депутація східного типу з чотирьох чоловічків із теками і картинами під пахвами; часто, але стримано кланяючись. Вони назвалися: Марсель Янко, маляр, Тристан Тцара, Жорж Янко і ще четвертий, чие ім'я я не запам'ятав. Арп також випадково опинився тут, і ми швидко зрозуміли одне одного. Незабаром великодушні „Архангели” Янко вже висіли на стінах поряд з іншими красивими речами, а Тцара ще того вечора читав вірші старого стилю, які він не без вишуканості витягав з кишень піджаку» [Там само]. Через деякий час до групи приєдналися інші митці з Німеччини: згаданий вище поет Ріхард Гюльзенбек, письменник Вальтер Сернер, режисер Ганс Ріхтер, а також шведський художник і театральний експериментатор Вікінг Еггелінг.

Г. Арп виставляв у «Кабаре Вольтер» пофарбовані рельєфи з біоморфними елементами, М. Янко – маски. Особливо успішними були дадаїстські вечори з брюїстською музикою, танцями (переважно їх виконувала С. Таубер) та декламацією (двадцятьоро людей одночасно, перебиваючи один одного, читали «симультанні вірші»). Костюми для танцюристів, зроблені з циліндрів та конусів у кубістичному стилі «зигзаг», і гротескові маски також придумав Г. Арп. Виконувалася музика Арнольда Шенберга. Г. Балль разом з Е. Хеннінгс читав «Життя Людини» Л. Андреева, а разом з

Т. Тцара та М. Янко – лекції про мистецтво [5, с. 63].

Того часу майбутніх дадаїстів фактично об'єднувало одне-єдине почуття – відрази: щодо мистецтва – до естетичної «класики», щодо ідеології – до бійні Першої світової війни. Г. Арп напише: «У гидуванні різаниною Світової війни 1914 року, ми присвятили себе повністю красним мистецтвам. Незважаючи на відлуння віддалених вибухів, ми, з усією нашою енергією, співали, малювали, клеїли і віршували. Ми шукали простого мистецтва, аби вилікувати людину від безумства нашого часу і нового

порядку, аби відновити баланс між раєм і пеклом» [4, с. 184].

Таким чином, на початковому етапі заняття красним мистецтвом ставали для майбутніх дадаїстів своєрідною «зворотною

сублімацією».

Можливо, тому спочатку все йшло, сказати б, майже добропристойно, але влітку того ж року звичайні кабаре вечори все-таки перетворилися на провокації. Одну з них – липневу – згадував Т. Тцара: «У присутності скупченого натовпу <...> ми вимагаємо права писати сечею різного кольору <...> викрикуються вірші – крик і бійка у холі, перший ряд схвалює, другий не береться судити, решта кричить, один сильніше за іншого, гримить великий барабан, Гюльзенбек проти натовпу у 200 людей...» [6, с. 623].

Щоправда, французькі дослідники Ален та Одетт Вірмо переконані: аби «у розпеченій атмосфері» Першої світової війни «зуміти нав'язати нові ідеї, доводилося кричати якомога голосніше. Тон задавали апостоли війни і глашатаї перемоги <...> Спроби заглушити ура-патріотичні промови, що царювали тоді, були небезпечними і передбачали виключну міць легенів. Дадаїсти на той час, як відомо, стали у рішучу опозицію до всіх „воєнів” і тієї цивілізації, що зажадала, допустила і усла-



Г. Балль та Е. Хеннінгс.  
Малюнок М. Янко. 1916 р.

вила війну. При цьому вони обрали мову насмішки, абсурду, майже буфонади» [7, с. 80].

Тоді ж сталося ще кілька важливих подій, які, мабуть, сприяли остаточному оформленню нового авангардистського руху. По-перше, дадаїсти більше не обмежують свої зібрання залом «Кабаре Вольтер» – колишня галерея «Коррей», розташована поблизу цюрихського вокзалу, перейменована у «Галерею Дада», виставляє твори Ганса Арпа, Марселя Янко, Пауля Клеє, Генріха Кампендонка, а зала «Цур Вааг» 14 липня 1916 р. приймає перший «Вечір дада». По-друге, дадаїстське мистецтво з літератури і музики розповсюджується на візуальні мистецтва, зокрібно Г. Ріхтер спільно з В. Еггелінгом розпочинають експерименти з фотографією та кіно. По-третє, аби ще більше розширити коло шанувальників, члени групи вдаються до давно перевіреної методики – до друкованого викладу власних ідей та творів. Г. Балль формує перше (і єдине) число часопису «Кабаре Вольтер», де, згідно полістилістичної та інтернаціональної концепції дадаїзму, будуть представлені на рівних література та живопис митців із різних європейських країн – Г. Аполлінера і П. Пікассо, Т. Тцара і А. Модильяні, Т. Марінетті та В. Кандінського, Ф. Канджулло і М. Янко та ін. У серпні того ж року Т. Тцара починає видання «Колекціону Дада». Перше число склали «Фантастичні молитви» Р. Гюльзенбека (з гравюрами Г. Арпа), його ж «Шалабен шалабай шаламецьомай» – один з найекспресивніших антивоєнних маніфестів європейського поетичного дадаїзму, та «Перша небесна авантюра пана Антипіріна» Т. Тцара (з гравюрами М. Янко) [3, с. 75].

Зазначені вище ініціативи членів угруповання відбувалися паралельно до пошуку ними узагальнюючого терміну, який би визначив сенс їхніх мистецьких інновацій. Г. Балль свідчив: «Моя пропозиція назвати його „дада“ прийнята <...> „Дада“ означає „да-да“ румунською та „конячка-гойдалка“, „іграшкова конячка“ французькою. Для німців це знак дурної наївності, радощів від народження нащадків і зайнятості дитячою коліскою». Натомість, Р. Гюльзенбек згадував, як знайшов це слівце, коли разом із Г. Баллем гортав словник і кричав, що «перші звуки,

які видає дитина, висловлюють примітивність, початок з нуля, нове у нашому мистецтві» [8, с. 108].

Виходить, що замість узагальнюючого терміну майбутні дадаїсти відшукали слово, яке, стверджуватимуть вони, нічого не означає, не має жодного, тим паче мистецького, сенсу. Ось, наприклад, слова Т. Тцара: «Дада – це хвіст священної корови у племені Кру, у деяких областях Італії так називають мати, це може означати дитячого дерев'яного коника <...> і бути відтворенням дитячого лепету. У кожному разі – дещо зовсім безглузде, що відтепер і стало найвдалішою назвою для усього руху» [6, с. 359]. Отже саме багатозначність «дада» зацікавила їх найбільше, те, що, за словами Р. Якобсона, цим «просто кинутим в європейський оборот безглуздим слівцем» можна «жонглювати `a l'aise (вільно – М. Г.), примислюючи значення, приєднуючи суфікси, створюючи складні слова, що виробляють ілюзію предметності: Дадасоф, Дадаяма і т. п.» [8, с. 432].

До речі, існує вже зовсім апокрифічний варіант виникнення терміну «дада»: подекували, буцімто завідник «Кабаре Вольтер» товариш Ленін, який жив якраз навпроти закладу, був дуже захоплений тим, що відбувалося на естраді, і, плескаючи у долоні, повторював: «Да! Да!» [10]. Проте, здається, саме «сусідство» з «російським революціонером № 1» спонукало Г. Балля, зі свого боку, замислитися над характером дадаїстського революціонізму: «Можливо, дадаїзм як символ і жест протилежний революції? Можливо, він протиставляє руйнівній силі й точному розрахунку зовсім донкіхотську, незбагненну сторону світу, що не визнає жодної мети?» [4, с. 459]. Власне, практика європейського (включно з найбільш соціально-активним – німецьким) дадаїзму саме й підтвердила це його припущення.

Зрештою, щоб не означало «дада» і хто б не знайшов це слово, але його закріплення в якості назви нового авангардного руху призвело до спроб осмислити його теоретично. Ця заслуга також належить Г. Баллю. «Я не знаю кращих свідчень щодо естетичних, моральних та філософських джерел того бунту Дада, що походив з „Кабаре Вольтер“. Цілком можли-





во, що й інші дадаїсти – Арп, Дюшан, Гюльзенбек, Янко, Швіттерс, Ернст, Зернер або ще хтось – пройшли схожий шлях розвитку <...> але ніхто окрім Балля, не надав документальних свідчень цих внутрішніх процесів <...> ніхто навіть частково не прийшов до таких ясних формулювань, як поет та мислитель Балль», – стверджував дадаїст Ганс Ріхтер [4, с. 419].

Між тим, припустив М. Сануйє, цюріхська публіка, яка попервах начебто охоче відвідувала «Кабаре Вольтер», швидко втомилася від тих само прийомів галасливого епатажу та все рідше відвідувала заклад. Г. Балль і дехто з його соратників також все частіше відчували, що зайшли у глухий кут. У березні 1916 р. Г. Балль зробив такий запис у щоденнику: «Кабаре потребує відпочинку. Щоденні виступи при цій напрузі не тільки знесилюють, вони виснажують. Посеред суєти мене починає бити дрозж по всьому тілу. Я вже нічого не сприймаю, кидаю все як є і рятуюся втечею» [4, с. 406]. Відтак наприкінці липня він зачинив двері «Кабаре Вольтер» і незабаром залишив Цюріх, аби повернутися лише у грудні того року [11, с. 14–15].

Відтоді ініціатива перейшла до Тристана Тцара, чия культурницька політика принципово відрізнялась від ідей його попередника: на відміну від Г. Балля, який і соратників і опонентів шукав і знаходив виключно у художницькому оточенні, новий очільник дадаїстів був готовий полемізувати з будь-ким і будь-де. Під час згаданого вище першого «Вечору Дада» у цюріхській залі «Вааг» (це фактично була остання акція за участі Г. Балля) він та його соратники й продемонстрували абсолютизований естетичний нігілізм, шалену енергію руйнування, художню агресію – ті якості, що сформують назавжди «імідж» руху.

Сама назва акції передбачала те, що залишиться невід'ємною частиною будь-якого дадаїстського заходу, – виголошення маніфесту угруповання. Може, тому, що то був початок, може, тому, що основне авторство поки що належало Г. Баллю, який водночас заявляв про появу нової мистецької течії й піддавав сумніву її теоретичні постулати [4, с. 421], але перший «документ» дадаїзму містив як жартівливі заяви, так і

цілком серйозні положення нової поетики «віршів без слів» або «звукових віршів, в яких вібрація голосних оцінюється і розподіляється лише за силою приступу» [3, с. 104]. У зв'язку з цим (також вперше) дадаїстами був названий головний об'єкт процесу «революціонізації» європейської культури – мова, в якій вони «небезпідставно побачили найконсервативніший і найстійкіший механізм творчої неволі особистості» [11, с. 28]: «Я не хочу слів, що винайдені іншими. Я хочу здійснювати власні безумні вчинки, хочу мати для цього відповідні гласні та приголосні <...> Я просто відтворюю звуки. Випливають слова, плечі слів, ноги, руки, долоні слів. Вірш – це привід, по можливості, обійтися без слів та мови. Цієї проклятої мови, липкої від брудних рук маклерів, від дотику яких стираються монети. Я хочу володіти словом тієї миті, коли воно щезає і коли воно народжується», – заявляв Г. Балль [5, с. 69].

Перше знайомство прихильної до дадаїстів цюріхської публіки (насамперед студентства) зі «звуковою поезією» сталося трохи раніше – 23 червня 1916 р. відбувся прем'єрний показ програми, де Г. Балль поєднав нововинайдені технології та знання, набуті у недалекому театральному минулому. Він придумав і вдягнув на сцену спеціальний костюм, який описав так: «<...> ноги, вставлені у високі, що доходили до стегон, блискучі блакитні труби з картону, походили на колони, а сам я у нижній частині нагадував обеліск; величезний, вирізаний з товстого паперу золотий комір, обклеєний яскраво-червоним папером зі зворотного боку, був складений на шиї таким чином, що я, піднімаючи та опускаючи лікті, міг вимахувати ними, наче крилами; на голові високий циліндричний шаманський ковпак у білу та блакитну смугу» [3, с. 104]. На сценічному майданчику (подіумі) з трьох боків були встановлені пюпітри, на які Г. Балль поперемінно ставив рукопис, розмальований червоним олівцем. Оскільки читець «в якості колони» сам ходити не міг, його виносили і також «встановлювали» на подіумі. Біля правого пюпітра Г. Балль прочитав «Пісню Лабади хмарам», біля лівого – «Караван слонів». Після того він перемістився у центр майданчику, «старанно вима-

хуючи крилами». Останні рядки він читав у стилі молитовного речитативу (літанії). На закінчення, за наказом Г. Балля, на подіумі згасло світло, і його, «наче магічного єпископа», знесли зі сцени [3, с. 104–106].

Як зазначалося вище, Г. Балль та Е. Хеннінгс на деякий час переїхали з Цюріху до Магадіно, де Г. Балль намірявся продовжити літературну та журналістську діяльність. За цей час Т. Тцара кілька разів писав йому, вмовляючи повернутися, аби зайнятися пропагандою дадаїзму, але даремно. Відтак «прапорносець та організатор» руху мав узяти на себе ще й обов'язки теоретика і пропагандиста. «Саме Тцара забезпечив „відродження“ дадаїзму у Цюріху у 1917–1918 роках: він не лише наново заснував його, а й зумів привернути до нього увагу та інтерес швейцарського суспільства», – стверджував К. Шуман [3, с. 78].

Власне, інтенції до освоєння дадаїстами суміжних з літературою територій, про що вже йшлося, унаочнилися саме за неофіційного лідерства Т. Тцара – поезію та музику з нещодавніх лідерських позицій посунули живопис, хореографія, фотографія. Скажімо, Г. Арп, який у часи «Кабаре Вольтер» залишався на периферії уваги, тепер все частіше опинявся в її центрі, Г. Ріхтер, який ніколи не входив до кола друзів Г. Балля, приєднався до малярів, котрі виставлялися у «Галереї Дада». Зрештою, сам Г. Балль також звернувся до образотворчого мистецтва, насамперед, до творчості В. Кандінського.

Проте, слід сказати, що останнє ім'я не лише підтверджувало «авангардистський» характер дадаїзму, а й засвідчувало новий етап на його шляху. Працюючи над доповіддю «Кандінський» для «Галереї Дада», Г. Балль паралельно занотовує у щоденнику: «Сукупне мистецтво: картини, танці, вірші – все зібране разом» [3, с. 82]. Отже «Другий вечір дада» пройшов під знаком «синтезу мистецтв», що віднині стане ще одним базовим постулатом дадаїзму.

Для півторитисячної зали (на відміну від зали «Кабаре Вольтер», що вмещувала максимум п'ятдесят осіб) читали вірші Г. Балль, Е. Хеннінгс, Глаузер, звучала музика А. Шенберга, Р. фон Лабана, виконувалися «абстрактні танці» останнього. Все це відбувалося в оточенні авангардистського живопису.

Попри те, що впродовж двох місяців існування «Галереї Дада» (з березня до травня 1917 р.) дадаїсти старанно уникали скандалів, для чого публічні вечори замінили на закриті, а студентів – на поціновувачів авангардної культури, власник приміщення наприкінці весни відмовив їм в оренді. Тоді ж Г. Балль порвав стосунки з дадаїстами і переїхав до Берну, ставши редактором незалежної республіканської газети «Фрайє цайтунг» [4, с. 456]. «Головування» у цюріхському угрупованні остаточно перейшло до Т. Тцара – людини енергійної, вкрай честолюбної, цілеспрямованої, наділеної великими організаторськими здібностями. Але це, як то кажуть, зовсім інша історія...

## ЛІТЕРАТУРА

1. Паві П. Словник театру / [пер. з фр. М. Якубик, кер. вид. Б. Козак] / Патріс Паві. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
2. Баканурский А., Овчинникова А. Современный театрально-драматический словарь. – Одесса : Студия «Негоциант», 2007. – 334 с.
3. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне : Тексты, иллюстрации, документы / [пер. с нем. К. Дмитриев, отв. ред. К. Шуман]. – М. : Республика, 2001. – 559 с., с ил.
4. Седелник В. Д. Дадаизм и дадаисты / В. Д. Седелник. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – 552 с.
5. Турчин В. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
6. Tzara T. *Eurves complètes : en 6 v.* / Tristan Tzara. – Paris : Flammarion, 1975–1991.
7. Т. 1. : 1912–1924. – 1975. – 711 р.
8. Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма / [пер. с фр., науч. ред. Г. В. Копелева] / Ален Вирмо, Одетт Вирмо. – СПб : Академический проспект, 1996. – 278 с.
9. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм : Очень краткое введение / Дэвид Хопкинс. – М. : АСТ, 2009. – 224 с.
10. Якобсон Р. Работы по поэтике / Роман Осипович Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 462 с.
11. Сапгир К. ДАДА – тотальное «нет-нет» абсурду XX века / Кира Сапгир // Русская мысль. – Париж, 2005. – 3–10 октября.
12. Сануйе М. Дада в Париже / [пер. с франц. Н. Звенигородская, В. Николаев, А. Сушкевич и др.] / Мишель Сануйе. – М. : Ладомир, 1999. – 638 с.