



УДК 7.037.4

Марина ГРИНИШИНА,

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

«АНТИТЕАТРАЛЬНА» КОНЦЕПЦІЯ «MERZBUHNE» К. ШВІТТЕРСА

У статті охарактеризована мистецька діяльність провідного німецького авангардиста Курта Швіттерса та розглянута його концепція «мерц-сцени», що, на думку авторки, належить до кола «антитеатральних».

Ключові слова: антитеатр, мерц-сцена, авангардизм.

В статье охарактеризована художественная деятельность ведущего немецкого авангардиста Курта Швиттерса и рассмотрена его концепция «мерц-сцены», которая, по мнению автора, принадлежит к числу «антитеатральных».

Ключевые слова: антитеатр, мерц-сцена, авангардизм.

In the article the leading German vanguard artist Kurt Schwitters' creative activity was characterized. Also was described his "Merz-stage" conception, which the author determined as the "anti-theatrical".

Key words: anti-theatre, Merz-stage, vanguard.

До строкатої та багатой на парадокси художньої палітри інтернаціональної авангардистської спільноти німецький митець Курт Швіттерс додав особистої «фарби» – він самітно уособлював цілий художній напрям, якому дав назву «Мерц». При цьому, дана обставина К. Швіттерса зовсім не бентежила, навпаки, митець гордовито заявляє: «мерц» – це «абсолютно індивідуальний капелюх», що пасує тільки одній голові – його власній [1, с. 240].

Слово «мерц» виникло випадково – на одному з колажів художник раптово побачив уривок рекламного заголовка «Kommerzbank». За словами К. Швіттерса, його первісний сенс полягав у розриві комунікаційних зв'язків, у відмові від «торгівельних» стосунків у мистецькій царині [2, с. 26].

К. Швіттерс походив з бюргерської родини середнього достатку. Однак статки

батька – дрібного крамаря у провінційному Ганновері, дозволяли юному Курту займатися мистецтвом – писати вірші й музичні та живописні твори. Як виявиться згодом, він був щедро обдарований від природи: К. Швіттерс однаково успішно займатиметься літературою, музикою, театром, живописом, скульптурою, архітектурою, видавничою справою, рекламою. Безперечно, цьому сприяло тривале, хоч і не надто системне професійне навчання.

1908 р., закінчивши середню школу, він вступив до міського Училища прикладного мистецтва, за рік – до Берлінської академії мистецтв. Щоправда, через два тижні К. Швіттерса виключили з цього поважного закладу «за відсутність таланту». Ані трохи не розчарований, бо зовсім не сумнівався у власних здібностях, він переїхав до Дрездена, де став студентом Саксонської королівської академії мис-

тецтв. Тут К. Швіттерс старанно копіював старих майстрів і писав імпресіоністичні пейзажі, а поряд у теоретичних роботах обґрунтовував доцільність свого «наближення до авангардизму» [1, с. 224]. Проте контактів з членами дрезденського експресіоністського об'єднання «Міст» (Ернст Кірхнер, Еріх Хеккель, Макс Пехштейн, Отто Мюллер та ін.) – оплоту міського художнього авангардизму, він, здається, не шукав. 1918 р., захопившись будівництвом, К. Швіттерс прослухав курс архітектури у Вищій технічній школі Ганновера.

Того ж року він вперше спробував стати «своїм» у середовищі берлінських дадаїстів. Але Георг Гросс і Ріхард Гюльзенбек, вважаючи його «граничним втіленням буржуазної меркантильності» [1, с. 227], відмовили К. Швіттерсу у партнерстві, але, водночас, Рауль Хаусманн, Ханна Хех, Ганс Арп, навпаки, подарували йому свою дружбу. Вже звиклий до недобррозичливого ставлення оточуючих, К. Швіттерс, за словами Ф. Лаха, зневажливо назвавши перших «оболонковими» дадаїстами, дистанціювався від них, натомість, спілкування з другими – «серцевинними» дадаїстами – побудило його «до використання нових дадаїстських технік, насамперед техніки фотомонтажу та лєтристського (літерного) вірша» [1, с. 230].

1919 р. К. Швіттерс звів знайомство з літераторами та художниками, які групувалися довкола експресіоністського часопису «Der Sturm». Невдовзі у салоні письменника, мецената і видавця Герварта Вальдена була влаштована виставка робіт П. Клеє, Й. Мольцана та К. Швіттерса, після якої він остаточно перейшов на позиції «авангарду».

Проте перші «мерц-картини», виконані К. Швіттерсом у техніці колажу та асамбляжу (зокрема «Образ робітника», «Орбіта», «Картина зі світлим центром», всі – 1919 р.; «Люстерко», «Мерц 169. Форми у просторі», обидві – 1920 р.; «Мерц-картина 46 А. Кегель», 1921 р.), довели скороминущість його захоплення експресіонізмом і, навпаки, твердість його дадаїстських переконань.



**К. Швіттерс. «Мерцбау».
Ганновер, 1923 – 1932 рр.**

Зокрема це засвідчує поява на початку 1920-х рр. перших зразків «фонетичної» поезії. На думку знавців європейського авангардного мистецтва, зокібно Ж.-І. Боссера, вони були інспіровані відповідними пошуками у кабаре «Вольтер» [3], а саме «симультанними» віршами Р. Гюльзенбека та «звукowymi» – Г. Балля, Т. Тцара, В. Зернера. Однак, як і щодо інших дадаїстських ідеологічних постулатів і технік, К. Швіттерс не збирався когось наслідувати, натомість, побачив у новому жанрі черговий засіб самовиразу.

1921 р. у Празі К. Швіттерс почув «фонетичні» поеми Р. Хаусманна у виконанні автора. Позичивши перший рядок однієї з них («fmsbwtazau»), він написав «Портрет Рауля Хаусманна», а згодом зробив його головною темою «Прасонати у звуках» («Ursonate in Urlaute»). У цих творах він намірявся «розчленувати поетичні елементи і надати їм всім індивідуального фонетичного існування» [Там само]. «Матеріалом поезії є літера, склад, слово, речення, абзац <...> Стосунки між ними не є звичайною розмовною мовою, що мають на меті зовсім інше: що-небудь висловити. У поезії слова вириваються зі старих взаємозв'язків, позбавляються свого формального значення та ув'язуються між собою у новий художній спосіб, вони стають



частинами форми вірша – і нічим іншим», – так він пояснював новий для нього спосіб віршування [4, с. 360].

З приводу «Прасонати у звуках» Л. Мохой-Надь зазначав: «<...> слова не існують, або, вірніше, могли б існувати у будь-якій мові; у них немає логіки, є лише чуттєвий контекст; вони діють на слух своїми фонетичними вібраціями так само, як і музика» [3]. К. Швіттерс й надалі будуватиме віршовані твори за законами музичної композиції, сказати б, використовуючи літери замість нот. У коментарях до остаточного варіанту «Прасонати у звуках» (двадцять дев'ять сторінок партитури) він писатиме про «вибуховий початок першої теми (“Fumm bo wo taa zaа Uu”), чисту лірику кантабіле Juu-kaa, грубий військовий ритм третьої теми, що звучить доволі почоловічому порівняно з четвертою, припливою і м'якою, ніби ягня» [Там само]. Зі свого боку, Р. Хаусманн, прочитавши твір, звинуватив автора у «класицизмі» – мовляв той, формуючи фонетичні звучання, добирався різних ефектів за допомогою хитромудрого використання повторів і крещендо: «Він зробив з моєї новації класичну сонату <...> що я вважав богохульством» [Там само].

Власне, концепція «Merzbuhne» («Мерц-сцени») К. Швіттерса, що уявляється насамперед як простір для музично-фонетичних експериментів, також кореспондується з ідеями «Кабаре Вольтер». 1919 р. у часописі «Der Sturm» К. Швіттерс описав її так: «Йдеться про абстрактний мистецький твір. Зазвичай драматична вистава та опера розгортаються, виходячи з написаного тексту – тексту, що незалежно від сценічного втілення вже є закінченим твором. Сценічне аранжування, музика й гра акторів слугують лише для відображення цього тексту, що вже сам по собі є відображенням дії. На противагу драмі та опері, всі частини “Merzbuhne” пов'язані між собою нерозривно, цей твір не можна написати, прочитати або прослухати – його можна лише проекспериментувати у театрі. Досі для театральної постановки була встановлена різниця між сценічною концепцією, текстом і партитурою. Кожний складник готувався окремо, і оцінювати його можна було також окремо. Лише

“Merzbuhne” відрізняється від них злиттям всіх цих складників у тотальний мистецький твір» [Там само].

Проте на відміну від мистецького «синтезу», що запліднював художню діяльність цюріхської «Галереї Дада», у концепції «Merzbuhne» йшлося не про об'єднання, але про елементарне сполучення різних «матеріалів» (таких, наприклад, як актор і швацька машинка), головне, щоб вони мали однакові права у побудові дії, а їхній союз був неодмінно просякнутий «вогнем музики». До того ж, простір мерц-сцени, за К. Швіттерсом, оформлятимуть конструктивні декорації, що легко трансформуватимуться і, у разі необхідності, включатимуться у дію, текст спектаклю впливатиме «з усіх речей, що стимулюють розум та почуття», а музичну партитуру складатимуть звуки скрипки, барабану, тромбону, швацької машинки, тікання годинника, цівка води тощо [4, с. 367].

Зазвичай розважливий у висловлюваннях, К. Швіттерс цього разу вимагає: «<...> ревізії кожного кону у світі на предмет їхньої відповідності мерц-ідеї <...> створення міжнародного експериментального театру для вироблення сукупного художнього мерц-продукту <...> організації у кожному великому місті мерц-театру для бездоганної постановки театральних вистав...», – і лише несподівано «камерне» закінчення цього пасажу, написаного у дусі «всесвітніх» футуристичних маніфестів: «для дітей вхідні квитки за півціни» [5, с. 368], – оприявнює самоіронію автора, яка вигідно вирізняла К. Швіттерса з-посеред часом надто самовпевнених і не надто толерантних європейських авангардистів.

До певної міри теорію «мерц-сцени» можна вважати підсумковою ланкою естетичної концепції К. Швіттерса. На момент свого оприлюднення (на рубежі 1910 – 1920-х рр.) вона сприймалася в авангардистському середовищі як варіант дадаїзму, проте, вже незабаром колеги по цеху помітили у дописах митця відсутність традиційної для його співвітчизників революційної фразеології та звичних для всієї багатонаціональної спільноти закликів до руйнування мистецтва. Як згодом зазначить В. Седельник, на відміну від «правовірних» дадаїстів, говорячи про

«деструкцію» і «трансформацію» (про «разоформлення»), К. Швіттерс завжди мав на увазі момент, що передує конструюванню нової форми [1, с. 233]. У випадку сценічного мистецтва ми маємо справу водночас з відмовою К. Швіттерса від ідеологічних крайнощів дадаїзму і погодженням з художньою продуктивністю різноманітних дадаїстських технік (що споріднює концепції «Merzbuhne» К. Швіттерса і, наприклад, «революційного театру» Е. Піскатора). Сам митець з приводу цих розбіжностей висловився так: «Тоді, як дадаїзм всього лише демонструє суперечності, мерц їх врівноважує, оцінюючи всередині художнього твору. Мерц у чистому вигляді – мистецтво, дадаїзм у чистому вигляді – антимистецтво; той й інший напрям тримаються своїх поглядів свідомо» [2, с. 34].

Парадокс полягає у тому, що саме К. Швіттерс пропагуватиме дадаїзм після його «смерті», об'явленої Т. Тцара 1922 р. під час веймарського Конгресу конструктивістів. 1923 р. він заснував часопис «Мерц», де протягом наступних дев'яти років висвітлюватимуться питання дадаїзму та конструктивізму. Паралельно він друкувався в інших дадаїстських виданнях (навіть у єдиному числі часопису «Der Zeltweg» В. Зернера), брав участь у дадаїстських турне Чехією, Австрією і Голландією, організованих подружжям ван Дусбургів, влаштовував дадаїстські ранки та вечори, узагальнював художню практику дадаїзму на прохання часописів різного спрямування. У статті до журналу «Блок» він давав таке визначення дадаїзму: «Дада <...> – це найкращий засіб висміювання застиглої, бездумної традиції, світоустрою, що досі існував <...> Дада <...> робить свій скромний внесок у те, щоби приречене на смерть помирало швидше. Але дада – не надмогильне голосіння, а радше весела та яскрава гра, божественна насолода <...> Думка, що дада взагалі може коли-небудь померти, абсурдна. Дада в тому чи іншому вигляді з'являється знову і знову, але завжди тоді, коли накопичується надто багато дурощів <...>» [1, с. 409].



К. Швіттерс. «Нова мерц-картина»

Проте не варто розцінювати його ставлення до авангардистського руху як до забавки чи до жарту. Напередодні виходу з друку першого числа часопису «Мерц» К. Швіттерс писав Г. Арпу: «Я зараз у Берліні. Ми з Хаусманном напружено працюємо над маніфестом. Можливо, ми заохотимо ще Пуні, Вікінга Еггелінга, Дусбурга. Чи знаєте ви когось у Франції? У маніфесті міститиметься вимога стихійного мистецтва, тобто мистецтва стихій і стихійної художньої сили. І хочемо заснувати журнал <...> для просування стихійного мистецтва» [6, с. 237]. Нагадаймо, за п'ять років до того тезу дадаїстського «спонтанного» мистецтва у своєму першому «Маніфесті» обстоював Т. Тцар, якого, припустімо, й мав на увазі К. Швіттерс.

Залучити метра франкомовного дадаїзму до спільної роботи К. Швіттерсу не вдалося, але їхні імена таки стоятимуть поряд (разом з іменами Г. Арпа, Ж. Рібмон-Дессеня, Р. Хаусманна) – зокрема під «Маніфестом пролетмистецтва», надрукованим 6 березня 1923 р. у часописі «Месапо» – кольоровій вкладці (всього їх було чотири – блакитна, жовта, червона і біла) до часопису «De Stijl» («Стиль»), що його Тео ван Дусбург видавав разом з Пітом Мондріаном «для просування» абстрактного мистецтва.

«Мистецтво – це духовна функція людини, що має на меті звільнити людину з хаосу життя (у цьому його трагічність). Мистецтво є вільним у використанні своїх засобів, але обмежене власними законами і підлягає виключно своїм власним законам; але щойно твір стає мистецьким твором, він



підноситься над класовими розбіжностями між пролетаріатом і буржуазією <...>», — стверджували представники інтернаціональної дадаїстської спільноти і звинувачували світовий пролетаріат у «консервативній пристрасі до старих, віджилих форм виразу і абсолютно незрозумілій антипатії до нового мистецтва», що сприяло збереженню та оновленню «гнилої буржуазної культури». Емблематичний приклад цієї ситуації, на їхню думку, становило «пролетарське мистецтво» у Росії [4, с. 370–371].

З середини 1920-х рр. К. Швіттерс все активніше виявляв інтерес до конструктивізму. «Чим деструктивнішим ставав час, тим сильнішим було його тяжіння до конструктивності <...>», — так пояснював цю зміну орієнтирів Ф. Лах [1, с. 246]. Проте ні нове захоплення, ні дружба з Е. Лисицьким, з яким К. Швіттерс навіть збирався відвідати СРСР, не завадили наступній заяві: «Я виступаю проти так званого конструктивізму тому, що він хоче творити так, як творить саме життя <...> Я вважаю, що людство довго не витримає обробки у ковбасному цеху повсякденності. Тоді воно почне голосно вимагати мистецтва» [1, с. 249]. Як справедливо зазначив В. Седелник, «це вже не просто камінь у горі конструктивістів, але сумнів щодо авангардистського постулату про наближення і злиття мистецтва з життям, а також щодо власної художньої практики» [Там само]. Іншими словами, К. Швіттерс знову, як то було із дадаїзмом, зупинився на межі, за якою мистецтво втрачало свою «незалежність» від життєвої реальності.

Якнайповніше різноспрямовані художницькі інтенції К. Швіттерса 1920 – 1930-х рр. відобразила «мерц-будівля» — своєрідний скульптурно-архітектурний асамбляж, що водночас слугував митцю майстернею та помешканням. Всередині він сконструював систему ніш, присвячених комусь з близьких друзів (К. Малевичу, П. Мондріану, Г. Арпу, Е. Лисицькому та ін.). Аж до еміграції К. Швіттерс працював над

цим проектом, вносив до первісного задуму все нові зміни і доповнення.

З приходом нацистів до влади аполітичний К. Швіттерс раптово опинився серед «ворогів рейху». Його книги палили під час «книжкового аутодафе» 1934 р., за ним полювало гестапо, і кілька разів він чудом уникав арешту. До 1940 р. К. Швіттерс мешкав у Норвегії і виїхав з Осло буквально у переддень капітуляції країни. Наступні вісім років він мешкав поблизу Лондону, заробляючи на життя малюванням пейзажів і майже не беручи участі у тамтешньому мистецькому житті. Дізнавшись, що мерц-будівля у Ганновері зруйнована під час бомбардування, він почав будувати нову коштом нью-йоркського Музею сучасного мистецтва. Як минулого разу еміграція, так цього разу роботу К. Швіттерса 1948 р. перервала смерть.

Лише у 1970–1980-ті рр. К. Швіттерс нарешті «<...> став сприйматися як один із основоположників революції в мистецтві, як митець, який, не боячись закидів у профанації художньої творчості, позбавив мистецтво ореолу піднесеності, вивів його на вулиці та площі, зробив частиною непримітної повсякденності» [1, с. 219]. Унаочнилося те, що його творчість фактично передувала постмодерністичним пошукам — колажам поп-арту, інсталяціям, перформенсу, «конкретній» поезії, тобто новітнім формам зі значним театральним компонентом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Седелник В. Д. Дадаизм и дадаисты. — М. : ИМЛИ РАН, 2010. — 552 с.
2. Nündel E. Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Reinbek bei Hamburg, 1981. — 156 s.
3. Боссер Ж.-И. : <http://glukhomania.nccskaliningrad.ru>
4. 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.