

КИНОПАРТИТУРЫ ДЖОРДЖА АНТЕЙЛА И ЭРИКА САТИ: К ВОПРОСУ О СТИЛЕ

Первая половина XX века — переломный момент в истории искусства. Этот период был ознаменован радикальной переоценкой всех существующих художественных норм и ценностей, а также напряженным поиском принципиально новых выразительных средств.

Подобная стихия тотального поиска повлияла на формирование особой стиливой «мозаики зеркал» (термин Генриха Орлова) [7, 71], допускающей параллельное существование целого ряда художественных явлений, созвучных или, напротив, противоречащих друг другу.

Особое место в комплексе разнообразных направлений, сложившихся в искусстве первой трети XX века, принадлежит дадаизму.

Возникший как непосредственная реакция на события Первой мировой войны, дадаизм за недолгое время своего существования¹ приобрел поистине универсальный характер. Он стал своеобразным «новым языком» для радикально настроенных молодых художников, литераторов, музыкантов².

Среди основных черт, свойственных дадаистским творческим экспериментам, можно выделить тотальное отрицание всякой традиции, гротеск, тягу к примитиву, а также использование нарочито эпатажных выразительных приемов, порой выходящих за рамки искусства. Несмотря на известный нигилизм и провокационность, вызванный им художественный резонанс, дадаизм вплоть до настоящего времени не утратил своей масштабности и актуальности.

К дадаистской эстетике прямо или косвенно обращались многие композиторы. В их числе — Джордж Антейл [16], «Bad boy of music» («Несносное дитя музыки»): такое название композитор дал своей автобиографии³, и неутомимый экспериментатор Эрик Сати [15]. Безусловно, художественные приоритеты каждого из этих авторов не исчерпываются одним лишь дадаизмом. Тем не менее необходимо признать, что скандальные опыты участников движения наложили определенный отпечаток на их творчество (сочинения 1920-х годов).

Влияние дадаизма в большей степени коснулось Сати. Представитель европейской музыкальной культуры, он поддерживал тесные контакты с парижскими дадаистами и активно интересовался их деятельностью. Творчество американца Антейла, в свою очередь, связано с дадаизмом лишь косвенно: только благодаря тончайшим нюансам мы имеем возможность установить скрытое влияние нигилистических идей дада на мировоззрение композитора.

Будучи последователем Сати, хотя и не признавая этого вслух, Антейл, подобно знаменитому французу, в течение всей жизни сохранял широту творческих интересов: он экспериментировал в различных манерах, от «музыки машин» до нарочито-легкомысленного джаза, а также пробовал себя в создании художественной и публицистической литературы.

Сам Антейл никогда не высказывался о себе как о музыканте, воспринявшем те или иные дадаистские художественные

принципы. Композитор предпочитал именовать себя сторонником так называемого «неофизма»⁴, открыто демонстрируя современникам свое презрение к существующим на тот момент направлениям в искусстве. Он заявлял: «Я <...> хочу отмежеваться от так называемых «модернистов», с которыми не имею ничего общего и чьи теории, тональности и пр., нагроможденные в технике Дебюсси, Стравинского и Шенберга, кажутся мне бессмысленными и ненужными» [6, 221].

Неофизм, или неофутуризм⁵ — изобретение самого Антейла. Он вобрал в себя идеи, во многом повторяющие основные постулаты футуризма, в том числе — отказ от лирики, воспевание высоких скоростей, культ машины. Неофизм не стал влиятельным художественным течением, однако сумел выразить идеи, «витающие в воздухе» и питавшие творчество многих композиторов, обратившихся к эстетике урбанизма.

Антейл пишет: «Неофизм — холодная мысль, призванная поддержать бессилие современной музыки; неофизм — война против всякой музыки, не рожденной изнутри. Он ищет основное ядро и стремится к созданию новых организмов. / Неофизм — музыкальное завтра. Неофизм нерушим, тверд, как камень, стихийен. / Первые опыты неофизма неизменно вызывают истерию, которая ощущается на вершинах высоких зданий или при неприглядно быстрой езде. Неофизм есть новое восприятие музыкальных пространств» [Там же, 222].

В представленном фрагменте манифеста выражается противоречивая личность композитора, известного своим максимализмом, дерзостью, авантюризмом и неукротимой творческой энергией. В то же время данный текст показывает, что Антейл, выступая сторонником созданного им неофизма, нарочито дистанцировался от любой художественной традиции. В чем же заключается косвенное влияние

дадаизма на музыкальные эксперименты Антейла? Наиболее ясное представление об этом дает скандальный опус «Механический балет» (1924), оформляющий одноименную ленту Фернана Леже и Дадли Мерфи.

Фильм, который, по замыслу его создателей, должен был повергнуть мир в ужас [5], состоял из ряда абстракций, чередующихся в кадре с изображениями работающих механизмов и людей, совершающих различные повторяющиеся действия (восхождение по лестнице, катание на качелях, возникающая и исчезающая улыбка и т.д.).

Провокационный видеоряд требовал соответствующего звукового воплощения. Так, одной из специфических черт партитуры Антейла стало введение в исполнительский состав механических инструментов (пианол), сирен, электрических звонков и пропеллеров (пример 1).

Именно это оригинальное композиторское решение спровоцировало ряд громких скандалов, связанных с концертным исполнением «Механического балета». Ярким тому подтверждением служит свидетельство Доналда Фрида, продюсера американской премьеры композиции Антейла, состоявшейся в Карнеги-холле в 1927 году. Фрид вспоминает: «Настал момент включить пропеллер — и ад разверзся... Мужчины хватались за программы, женщины обеими руками держали шляпки. Кто-то, находящийся прямо напротив струи воздуха, привязал к палке белый платок и яростно размахивал им в знак капитуляции. Человек, ответственный за механические эффекты, резко крутанул ручку сирены. Аудитория, неспособная более сдерживаться, взорвалась хохотом» [6, 230].

Американская премьера «Механического балета», безусловно, не принадлежит к числу дадаистских акций, однако произведенный ею эффект вполне может быть назван скандальным и «по-дадаист-

Пример 1. Дж. Антейл. «Механический балет». Фрагмент партитуры

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are: Glockenspiel, Small airplane propeller sound, Other normal percussion, Large airplane propeller sound, Small electric bell, Large electric bell, Tenor Drum, Bass Drum, and Timpani. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *mf*. A specific percussion instrument, the Gong, is also indicated in the score.

ски» вызывающим. Неслучайно Кэрл Оджа называет происходящий в творчестве Антейла процесс омузыкаливания механизмов «оскорблением тембром» [Там же, 226], а О.Б. Манулкина, вторя ей, вводит «знаковое» определение «ощечина общественному вкусу» [Там же].

Несмотря на периодическое упоминание в исследовательской литературе параллели «Антейл — дадаизм», на сегодняшний день нет достаточно убедительной интерпретации подобного сопоставления. Так, в качестве примера можно привести статью Джулии Шмидт-Пирро, в которой, среди прочего, говорится о том, что в ранний период творчества на Антейла повлияли Сати, Стравинский, «Шестерка», художник Пит Мондриан, а также футуристы и дадаисты [13, 416].

Данное утверждение представляется обоснованным, но не бесспорным, поскольку Шмидт-Пирро не приводит практически никаких доказательств, подтверждающих ее позицию. Автор ограничивается лишь указанием на наличие в партитуре «Механического балета»

электрических звонков, напоминающих о провокационных шумовых экспериментах дадаистов⁶ [Там же, 416]. Таким образом, введение в партитуру звонков само по себе не является достаточно веским аргументом для рассмотрения композиции Антейла в дадаистском контексте.

Гораздо убедительнее в пользу правомерности заявленной параллели «Антейл — дадаизм» говорит связь между «Механическим балетом» и другой кинопартитурой, созданной в том же 1924 году, — «Cinéma» Э. Сати. По словам самого Антейла, когда Сати узнал о готовящейся фильме Леже Мерфи, он незамедлительно объявил, что «тоже будет писать «механический балет» под названием «Спектакля нет» [6, 239]. Результатом смелого заявления французского композитора стало создание эпатажного балета «Relâche» и «дополняющей» его оркестровой пьесы «Cinéma» — ярчайших образцов позднего музыкального дадаизма.

Сам Сати в последние годы жизни довольно тесно сотрудничал с пред-

ставителями дадаистского движения: он участвовал вместе с ними в различных манифестациях и, конечно, создавал музыкальные произведения в русле дада.

Примечательно, что многие дадаисты высоко ценили творчество Сати и почитали его как «величайшего композитора в мире» [1, 541]. В частности, кубинец Франсис Пикабия, один из крупнейших представителей французского дадаизма, высказывался о Сати следующим образом: «Я же усматриваю в находках Сати реальность куда более живую и поэтическую, чем та, которой восхищаются зрители шаблонной «Свадьбы пчел, например. <...> То, что он [Сати] говорит, — умно и забавно, он не настаивает и не вещает, выкрасив волосы или размалевав губы алой мареной! Он просто любит жизнь, не боится пить, не боится сочинять свою собственную музыку и с удовольствием сочиняет ее, не задумываясь, понравится она или не понравится деятелям справа или слева. Он не боится жить один, ничего не запрещает себе, ничего не запрещает другим <...>. По-моему, Эрик Сати — самый интересный из современных французских композиторов <...>, он интереснее, а еще моложе и живее многих молодых господ, которые плывут по жизни как монгольфьеры! <...> И я кричу: «Да здравствует Сати!»» [8, 273–274].

В настоящее время можно лишь предполагать, чем было обусловлено искреннее уважение к Сати со стороны дадаистов, которые в своих высказываниях чаще прибегали к уничижительной критике, нежели к одобрительному тону. Отчасти возникновению этой симпатии мог способствовать сам склад личности композитора, отличавшегося известной эксцентричностью, изобретательностью, извечной тягой к экспериментам и своеобразным чувством юмора, временами переходящего в столь ценимый дадаистами сарказм.

Само обращение композитора к эстетике дада представляется сегодня глу-

боко естественным. Так, к некоторым родственным эпатажным приемам Сати и дадаисты пришли параллельно, а в ряде случаев первооткрывателем выступал именно композитор. Например, использование электрического звонка в балете «Парад» на несколько лет опередило первую речь Тристана Тцара в Париже, когда такой же звонок мешал публике воспринимать высказывания оратора.

Совместные акции Сати с дадаистами пришлось на кризисный для движения период. С начала 20-х годов XX века прежние нигилистические идеалы мало-помалу сходили на нет, многие участники движения, ослабленного обилием внутренних противоречий, отрекались от дадаизма в пользу его «детища» — постепенно набирающего мощь сюрреализма [9, 50].

Сати приходилось быть свидетелем жестких конфликтов между бывшими сторонниками. В конфликтных ситуациях композитор, как правило, вставал на сторону дадаистов и даже участвовал в коллективном подписании памфлета «Бородатое сердце», направленного против лидера сюрреалистов Бретона, устроившего потасовку на «Парижском конгрессе дада». А когда в июле 1923 года вооруженный Бретон предпринял попытку срыва дадаистского представления «Газовое сердце» в Театре Мишель [Там же, 123–124], Сати высказался следующим образом: «Почтенный дедок Бретон представляет себя на посмешище (во время грандиозных мероприятий, которые устраивает с таким рвением), гордо таская огромную и тяжелую дубину» [8, 135–136].

Подобные конфликты косвенным образом повлияли и на историю создания одного из главных дадаистских опусов Сати — пьесы «Синема», написанной для оформления немого фильма французского режиссера Рене Клера «Антракт». Так, В. Седельник подчеркивает, что роман «Караван-сарай», частично положенный в основу сценария фильма, имел опреде-

ленные проблемы с публикацией из-за распрей его автора, дадаиста Пикабия, с лидером сюрреалистов Бретоном [9, 249].

Фильм «Антракт», по изначальному замыслу Сати, был составной частью ранее упомянутого балета «Relâche» («Спектакль отменяется»), в котором музыка, перенасыщенная интонациями непристойных песенок⁷, соединилась с провокационной сценографией. Так, Валерий Кислов прямо называет этот балет «отражением радикального нонконформизма дадаизма» [8, 6].

А вот что пишет о музыке балета сам Сати: «В ней я изобразил “гулящих” персонажей. Для этого я использовал народные темы. Эти темы весьма “образны” <...>. Да, весьма “вызывающи”. <...> Робкие скромники и прочие «моралисты» будут упрекать меня в использовании этих тем. Учитывать мнение подобных людей я не намерен... Реакционные “тупицы” будут осыпать меня проклятиями. Ба! Я признаю лишь одного судью: публику» [Там же, 139].

Фильм Клера демонстрировался в антракте балета. Его необычный сюжет, созданный Пикабия, состоял из ряда эпизодов абсурдного характера. В качестве актеров в «Антракте» приняли участие дадаисты Марсель Дюшан, Ман Рей, а также сам Пикабия, выступивший сразу в двух ролях (в прологе сыграл самого себя, а во второй части картины предстал в образе убийцы).

Пьеса «Синема» Сати, сопровождающая фильм Клера, является своеобразным выражением представлений композитора о сущности дадаизма. Стремительная смена кратких тематических ячеек, впечатляющий по силе гротеска похоронный марш, воскрешающий в памяти традиционные образцы жанра, включая знаменитое сочинение Ф. Шопена (пример 2) [14, 576; 11, 314], нарочитое снижение выразительных средств, вплоть до активного использования всевозможных штампов и клише — все это создавало истинно «дадаистскую» звуковую атмосферу киноантракта Сати.

Пример 2. Э. Сати. «Синема» (тема траурного марша)



Калейдоскопичность музыкального языка «Синема» не раз становилась предметом внимания исследователей [12]. В частности, Клаудия Буллерьян называет подобный композиционный метод «техникой кубиков» (Baukasten-Technik). Суть ее заключается в следующем: краткие тематические ячейки, мелодические или ритмические, посредством репетиций собираются в 4–8 тактовые структуры и объединяются в целостную композицию, легко координируемую с видеорядом [11, 310].

Примечательно, что музыкальная общественность восприняла «Синема» скептически. Частично на данную композицию можно перенести высказывания критиков в адрес балета «Спектакль отменяется», поскольку изначально оба эти сочинения были единым целым. Так, Ролан-Манюэль утверждал, что балет «доходит до дна эстетической скудности», а Жорж Орик называл его «тяжеловесным двухактным ничтожеством» [8, 369].

Пример 3. Э. Сати. «Cinéma» (тематические «кубики» К. Буллерьян)

The image displays four musical excerpts from Erik Satie's 'Cinéma', labeled as thematic blocks (Baustein A, B, D, E). Each block is presented in a piano score format with a treble and bass clef. Baustein A (T. 1) features a melody in the treble clef with a forte (ff) dynamic and a bass line with a 7-fingered chord. Baustein B (T. 9) shows a dense, blocky texture in the treble clef with a piano (p) dynamic. Baustein D (T. 21) has a melody in the treble clef with a piano (p) dynamic and a bass line with a 7-fingered chord. Baustein E (T. 29) shows a melody in the treble clef with a piano (p) dynamic and a bass line with a 7-fingered chord.

Подобный музыкальный материал подкреплялся специфическим видеорядом Клера, демонстрирующего зрителям то пляшущего бородача в очках, то погоню за катафалком, «сбежавшим» прямо во время траурной процессии.

Отдавая дань дадаистскому происхождению композиции Сати, нельзя не отметить в ней отсутствие тотального нигилизма, свойственного движению. Так, Л.О. Акопян, рассуждая о «дадаистичной структурной элементарности и подчеркнута несерьезном характере» балета «Relâche», признает, что с этой точки зрения он «не отличается от большинства других опусов композитора» [1, 541].

Тем не менее в максимальном упрощении материала и сильнейшей пародийности, характеризующей траурный марш,

ощущается заметное влияние эстетики дада, поэтому невозможно не признать пьесе «Cinéma» одним из наиболее заметных проявлений позднего музыкального дадаизма. Примечательно и мнение Джона Кейджа, назвавшего композицию Сати «идеальной моделью киномузыки» [11, 313].

Таким образом, «механические балеты» Антейла и Сати, при кажущемся стилевом контрасте, обладают рядом сходных черт. Это — общая структура, складывающаяся из коротких ячеек, активно используемый принцип повторности, нарочитый уход от лирической сферы в сторону урбанизации (в случае Антейла) или гротеска (у Сати).

Кинопартитуры Антейла и Сати со стилистической точки зрения представляют собой пример прямого и косвенно-

го воздействия дадаистской эстетики на музыкальное искусство. Композиторов роднит неукротимая изобретательность, использование сходных эпатажных приемов в ряде музыкальных композиций. Их кинопартитуры играют значительную роль при воссоздании звукового облика дадаистского движения.

В сущности, «Механический балет» и «Cinéma» в миниатюре повторяют путь развития искусства первой трети XX века.

Композиция Антейла, созданная в духе не-офизма и включающая в себя лишь намеки на воздействие дада, привела Сати к мысли о создании собственного «механического балета», а появившаяся как следствие этого творческого импульса пьеса «Cinéma» приобрела известность не только как один из наиболее ярких позднедадаистских опусов в целом, но и как композиция, ставшая предельно точным выражением стремлений и художественных поисков Сати.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010.
2. Антейль Дж. Этика музыкального неофизма / пер. В. Сметанича // Современный Запад. Серия «Всемирная литература». 1923. № 4. С. 199–200.
3. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. 320 с.
4. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман. Пер. с нем. С.К. Дмитриева. Москва: Республика, 2002. 559 с.
5. Карасева М. По поводу кино. Фернан Леже о кино: «Вокруг “Механического балета”» // Киноведческие записки. № 56, 2002. С. 99. Интернет-ресурс. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/no/sendvalues/31/> (дата обращения 1.10. 2017).
6. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
7. Савенко С.И. Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Т. 2. Нижний Новгород, 1999. С. 71–76.
8. Сати Э. Заметки млекопитающего: Проза. Письма. Воспоминания современников / пер. с фр., сост., предисл. и коммент. В. Кислова. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015.
9. Седелник В.Д. Дадаизм и дадаисты. Москва: ИМЛИ РАН, 2010.
10. Antheil G. Bad boy of music. NY: Doubleday, Doran & Company. Reprint with a new introduction by Charles Amirkhonian. New York: Da Capo, 1981.
11. Bullerjahn C. Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre // Musik der zwanziger Jahre. Georg Olms Verlag. Hildesheim, Zürich, New York, 1996. S. 281–316.
12. Gallez D.W. Satie's «Entr'acte»: A Model of Film Music // Cinema Journal. Vol. 16. № 1, 1976. P. 36–50.
13. Schmidt-Pirro J. Between the European avant-garde and American modernism: George Antheil's «Ballet Mécanique» // Soundings: An Interdisciplinary Journal, Vol. 89, № 3/4, 2006. P. 405–429.
14. Trippet D. Zeno's Arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéism / The Journal of Musicology, Vol. 24, № 4, 2007. P. 522–580.
15. Vogel O. Satie, Erik // MGG Online / hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. Интернет-ресурс. URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (дата обращения 1.10. 2017).
16. Whitesitt L. Antheil, George // MGG Online / hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht November 2016. Интернет-ресурс. URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (дата обращения 1.10.2017).

REFERENCES

1. *Akopyan L.O.* Myzika XX veka. Entsiklopedicheskiy slovar [Music of the 20th century. The encyclopedic dictionary]. Moskva: Praktika [Moscow: Publishing house «Practice»]. 2010. 855 p.
2. *Anteyl Dzh.* Etika muzykalnogo neofizma [Ethics of musical neofism]. Per. V. Smetanicha [Translated by V. Smetanich]. Sovremennyy Zapad [Present West]. 1923. № 4. P. 199–200.
3. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dney [The art of performance. From futurism to the present day]. Moskva: OOO «Ad Marginem Press» [Moscow: Publishing house «Ad Marginem Press»]. 2015. 320 p.
4. *Dadaizm v Tsyurikhe, Berline, Gannovere i Kelne: Teksty, illyustratsii, dokumenty* [Dadaism in Zurich, Berlin, Hannover and Cologne: Texts, illustrations, documents]. Otv. red. K. Shuman [Ed. K. Schuman]. Per. S.K. Dmitrieva [Translated by S.K. Dmitriev]. Moskva: Respublika [Moscow: Publishing house «Respublic»]. 2002. 559 p.
5. *Karaseva M.* Po povodu kino. Fernan Lezhe o kino: «Vokrug “Mekhanicheskogo baleta”» [About the movie. Fernand Leger about the movie: «Around “Ballet Mécanique”»]. Kinovedcheskie zapiski [Cinema Notes]. 2002. № 56. P. 99–106. Sayt www.kinozapiski.ru [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/no/sendvalues/31/> (data obrashcheniya: 1 oktyabrya 2017 goda) [Web-site www.kinozapiski.ru [electronic resource]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/no/sendvalues/31/> (accessed date: October 1, 2017)].
6. *Manulkina O.B.* Ot Ayzva do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American music of the 20th century]. SPb: Izdatelstvo Ivana Limbakh [Saint-Petersburg: Ivan Limbakh's publishing house]. 2010. 784 p.
7. *Savenko S.I.* Avangard kak traditsiya muzyki XX veka [Avant-garde as a tradition of music of the 20th century]. Iskusstvo XX veka: dialog epokh i pokoleniy [Art of the 20th century: the dialogue of eras and generations]. Vol. 2. N. Novgorod. 1999. P. 71–76.
8. *Sati E.* Zametki mlekokopitayushchego: Proza. Pisma. Vospominaniya sovremennikov [Mammal Notes: Prose. Letters. Memories of contemporaries]. Per., sost., predisl. i komment. V. Kislova [Translation, comp., enter art., comments by V. Kislov]. SPb: Izdatelstvo Ivana Limbacha [Saint-Petersburg: Ivan Limbach's publishing house]. 2015. 416 p.
9. *Sedelnik V.D.* Dadaizm i dadaisty [Dadaism and dadaists]. Moskva: IMLI RAN [Moscow: Publishing house of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences]. 2010. 552 p.
10. *Antheil G.* Bad boy of music. NY: Doubleday, Doran & Company. Reprint with a new introduction by C. Amirkhanian. New York: Da Capo, 1981. 378 p.
11. *Bullerjahn C.* Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre [From movie scores to film scores. Original compositions from silent films of the twenties]. Musik der zwanziger Jahre [Music of twenties]. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag [Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms publishing house]. 1996. P. 281–316.
12. *Gallez D.W.* Satie's «Entr'acte»: A Model of Film Music. Cinema Journal. Vol. 16. 1976. № 1. P. 36–50.
13. *Schmidt-Pirro J.* Between the European avant-garde and American modernism: George Antheil's «Ballet Mécanique». Soundings: An Interdisciplinary Journal. Vol. 89. 2006. № 3/4. P. 405–429.
14. *Trippet D.* Zeno's Arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéism. The Journal of Musicology. Vol. 24. 2007. № 4. P. 522–580.
15. *Vogel O.* Satie, Erik. MGG Online. hrsg. von L. Lütteken [ed. L. Lütteken]. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (data obrashcheniya: 1 oktyabrya 2017 goda). [Electronic resource] URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (accessed date: October 1, 2017).

16. Whitesitt L. Antheil, George. *MGG Online*. hrsg. von L. Lütteken [ed. L. Lütteken]. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (data obrashcheniya: 1 oktyabrya 2017 goda). [Electronic resource] URL: <https://mgg-2 online-1 com-1004790 d81402.han.onb.ac.at/mgg/article> (accessed date: October 1, 2017).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Дадаизм зародился в Цюрихе в 1916 году, когда Г. Балль основал «Кабаре Вольтер» и просуществовал менее десяти лет, после чего влился в сюрреализм. Закат движения приходится на рубеж 1922–1923 гг.

2. Уникальный свод текстов, иллюстраций и документов, созданных непосредственными участниками движения, представлен в альманахе «Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне» [4], благодаря которому мы имеем возможность рассмотреть и оценить многие аспекты деятельности дадаистов с максимальной степенью беспристрастности.

3. Antheil G. *Bad boy of music*. – NY: Doubleday, Doran & Company. Reprint with a new introduction by Charles Amirkhonian. New York: Da Capo, 1981 [10].

4. Термин введен Антейлом в программном манифесте «Этика музыкального неофизма», написанном и опубликованном в 1923 году в Берлине. Примечательно, что в том же году манифест был издан на русском языке в журнале «Современный Запад» [2].

5. Подобная «расшифровка» термина «неофизм» принадлежит самому Антейлу [6, 221].

6. Звуковые опыты дадаистов часто были связаны с использованием предметов быта в качестве музыкальных инструментов. Наиболее показательна в данном отношении «Антисимфония» Ефима Гольшева (1919), в исполнительский состав которой входила кухонная утварь и игрушки.

7. В частности, Р. Голдберг указывает на использование композитором популярной студенческой песни «Торговец репой» [3, 116].

