

*В. Ермолаева. Эскиз сценографии
футуристической оперы "Победа над Солнцем".
Альманах "УНОВИС". 1920. № 1. Витебск*

Т.В. Котович

#UNOVIS100:
«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»:
1913–2023

Витебск
2023

УДК 7.038.14:94(476.5)"1913/2013"
ББК 85.103(4Бей–4Вит)6–022.9
К73

Серия основана в 2020 году

Автор: доктор искусствоведения, профессор **Т.В. Котович**

Рецензент:

профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, главный научный сотрудник Международного центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат Международной премии имени Николая Рёриха, доктор искусствоведения, профессор А.И. Демченко

Котович, Т.В.

К73 #UNOVIS100: «Победа над Солнцем»: 1913–2023 / Т.В. Котович. – Витебск, 2023. – 341 с. – (Витебские конспекты).

Книга предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории изобразительного искусства, историков, культурологов, студентов гуманитарных вузов.

Исследование является восьмой книгой из серии «Витебские конспекты», посвящённой истории и творчеству членов УНОВИСа, творческого объединения, созданного Казимиром Малевичем в Витебске в 1920 году.

Данное издание посвящено истории создания футуристической оперы «Победа над Солнцем», витебскому варианту произведения, проекциям 100-летней годовщины авангардного спектакля, осмыслению проекта в контексте событий современности.

Авторы выражают благодарность историку искусства Олегу Вортману за содействие в подготовке материалов к книге.

УДК 7.038.14:94(476.5)"1913/2013"
ББК 85.103(4Бей–4Вит)6–022.9

© Котович Т.В., 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. 1913: КОД ФУТУРИЗМА	9
ГЛАВА 2. КРУЧЕНЫХ – ХЛЕБНИКОВ – МАТЮШИН – МАЛЕВИЧ. 1913	26
2.1. Алексей Крученых. 1913	26
2.2. Велимир Хлебников. 1913	48
2.3. Михаил Матюшин. 1913	77
2.4. Казимир Малевич. 1913	84
ГЛАВА 3. ИЮЛЬ. 1913	118
ГЛАВА 4. ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ОПЕРА. ТЕКСТ	133
ГЛАВА 5. «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ». СОБЫТИЕ. 1913	158
ГЛАВА 6. ВИТЕБСК. 1920	200
ГЛАВА 7. ФИГУРИНЫ ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО. 1920–1923	216
ГЛАВА 8. «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ». XX ВЕК	242
8.1. Контент-анализ проектов «Победа над Солнцем» в конце 20 – начале 21 в. ...	242
8.2. Витебские смыслы «Победы над Солнцем» и Супрематического балета ...	284
8.3. «Победа над Солнцем»: авангард, модернизм, постмодернизм	297
ГЛАВА 9. «SUPREMШТОРМ-НОЧЬ». ВИТЕБСК. 2020–2023	302
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	340

ВВЕДЕНИЕ

В первом выпуске Альманаха УНОВИС был обобщен опыт движения в супрематическом направлении и полугодового пути по этому направлению. Особое место в этом движении занимает театр, прежде всего, как одна из начальных точек этого вектора.

➤ Оформление белых казарм Комитета по борьбе с безработицей: панно, знамена, сценография, типографика. Декабрь 1919.

➤ Митинг/перформанс: выступления, футуристическая опера «Победа над Солнцем», Супрематический балет. Доклады, сценография, мизансценирование, хореография. Февраль 1920. «Все декорации, костюмы и бутафория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным усилием самих художников» [Известия Вит.губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк.деп. – 1920. – № 26. – 5 февр. – С. 2].

➤ Создание Альманаха УНОВИС № 1 с эскизами росписей стен, трибун, плакатов, трамваев.; со статьями о театре, с эскизами к спектаклю «Победа над Солнцем» и проекцией Супрематического балета. Май 1920.



Статья Лазаря Зупермана «О театре» в Альманахе УНОВИС. №1. 1920 устанавливает позиции, аксиомы и перспективы развития сценического искусства: «Мир искусства занят сейчас вопросами театра». Логика материала позволяет начать с «ошибок» традиционного театра с его зависимостью от текста и постоянно воспроизводящего иллюзии реальности. Роль худож-

ника в таком театре сводится к простой иллюстрации. «Искусство же современности перешло с пути подражания фотографии на путь действительного творчества», не имеющего границ и с бесконечными возможностями. Поскольку современный театр выходит в столь обширное пространство и это пространство осваивающий, автор статьи предполагает, какими принципами можно руководствоваться, двигаясь по этой новой целине.

I. Комплекс всех видов искусства в сценическом производстве:

- 1) «все роды искусств должны идти в полной взаимной гармонии, обостряя и контрастируя друг друга и
- 2) одновременно сливаясь в единую цельную систему;
- 3) долженствуя дать нам мир новых, чистых, неизведанных нами до сих пор ощущений, образов, представлений».

II. Технологии согласования всех видов искусства, участвующих в сценическом производстве:

- 1) «Все эти элементы театра должны подчиняться законам темпы, ритма, скорости, статики и динамики света и цвета, то нюансируя, то резко контрастируя».

III. Роль живописи в сценическом пространстве:

- 1) «Стороны изобразительного искусства могут быть в театре доведены до необыкновенной силы и выразительности;
- 2) <... > изображение способно будет освободиться от закрепощенного места <... >;
- 3) <... > приобретает возможность двигаться в ритме и темпе».

IV. Новые возможности технических устройств на сцене:

- 1) «построение декоративных форм, способных передвигаться, благодаря технике».

V. Новая роль декорации на сцене:

- 1) «Декорация сама действует, живет, движется под общий темп скорости развертывающегося действия».

VI. Важнейший компонент в организации происходящего на сцене – свет:

- 1) «Комбинирование светом должно быть разработано до необыкновенной гибкости, чтобы он помогал цвету и движению;
- 2) давал возможность <... > удалять и приближать места, а когда нужно форме – вовсе исчезать»;
- 3) «чистые формы (декорации – Т.К.), цвет которых рассчитан на свет – суть ее главные элементы <... >»;
- 4) «Музыка <... > найдет новые для себя законы подчинения свету, цвету, сочетанию звуков».

VII. Положение актера на сцене нового театра:

- 1) «Интонация уступает место тембру и звуку, жесты и движения – темпу, ритму и форме».

VIII. Устройство сцены в новом театре:

- 1) «Сцена должна ожить – эту работу возьмет на себя техника»;
- 2) «В зависимости от новой сцены видоизменится принцип устройства зрительного зала, и, таким образом, всего помещения театра <... >» [Альманах УНОВИС. – 1920. – № 1. – С. 79–81].

Исследование спектакля «Победа над Солнцем» фактически строится на этой статье Л. Зупермана в альманахе УНОВИСа № 1, учитывая новые принципы нового театра и отвечая на вопросы, поставленные в этой программной статье.

В монографии рассматриваются исторические/художественные идеи 1913 года как вершинного года русского футуризма, года создания футуристической оперы «Победа над Солнцем». Автор монографии основывается на исследованиях Дм. Сарабьянова, А. Парниса, Т. Горячевой, Ал. Шатских, В. Березкина, Г. Губановой и др., на текстах Ал. Крученых и К. Малевича, на газетных публикациях декабря 1913 г., на публикациях Евг. Ковтуна, Ир. Азизян, Ир. Вакар, Ир. Карасик, в которых сосредоточены разнообразные подходы (атрибуционные, теоретические, иконографические и биографические), а также на опыте современных постановщиков авангардной оперы, и, наконец, на материалах фестиваля «СупремШторм» в Витебске.

Целью монографии является создание виртуальной модели футуристической оперы «Победа над Солнцем» как тела/события/текста и смысла/конструкции с безграничностью контентов. Задачи – определение ядра и векторов движения от главного представления в пространстве 1913 года. Событие «Победы над Солнцем» погружено в событие встречи четырех авторов произведения, и несомненным становится интерес к фактам 1913 года в творчестве каждого из них, а также к проекциям этих фактов в кодовом 1913 году.

Подчеркивая особенности реконструкций, ремейков и современных воплощений спектакля, И. Воробьев подчеркивает, что «цель «Победы над солнцем», как и многое в жестах авангардной культуры, не обладало и не могло обладать установкой на вневременной результат. Эксперимент всегда существует в границах краткосрочной прагматической задачи «здесь и сейчас». Однако метафизическая, внетекстовая или же интертекстуальная идея эксперимента может пронзать время и проецироваться в новые формы своей интерпретации» [Воробьев И. «Победа над Солнцем» как опыт современного прочтения авангардного текста: Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней» – 2013 // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 4(14). – С. 13]. Безусловно, эти вневременные идеи являются одним из топосов исследования, и витебская постановка «Победы над Солнцем» 1920 года – свидетельство бесконечности смыслов произведения и его возможностей, не только для интерпретаций, но и в качестве триггера для новых авангардных смыслов.

Анализируя драматургию Велимира Хлебникова, исследователь Р. Дуганов обращал внимание на следующее обстоятельство: «Единый, слитный, хаотичный поток сознания он разлагает на составляющие его самостоятельные голоса, на сравнительно простые, качественно различные элементы. <...> По горизонтали мы как бы отдаемся течению потока сознания, по вертикали же – как будто исследуем рельеф, спускаемся по его ступеням» [Дуганов Р. Жажда множественности бытия // Театр. – 1985. – № 10. – С. 146]. Данная позиция Р. Дуганова становится и основным методом исследования в монографии: текст монографии представляет собой диалог. Высказывания авторов футуристической оперы, высказывания аналитиков представляют собой плоскости/фрагменты, которые мы сопоставляем, «накладываем» друг на друга, коллажируем, пытаемся осознать и сформулировать мелодику и поэтику пространства зауми/алогизма.

ГЛАВА 1. 1913: КОД ФУТУРИЗМА

Начало 20 в. было пронизано художественным брожением, не просто желанием новых форм и предощущением новых явлений в искусстве, – это было приближение к точке бифуркации, к обрушению социальной системы в пространство хаоса. Сложившаяся к этому времени совокупность ценностей, эстетических идеалов и приемов, а также принятый порядок регулятивов и норм теряли устойчивость и признанную гармонию; механизмы самоорганизации пришли в движение от удержания равновесия к разбалансировке. Утрата привычно понимаемого и традиционно одобряемого уклада/образа/ритуала была схожа с ощущением бездомности/бесприютности.

■ ♦ У Анны Ахматовой в «Поэме без героя» есть точная метафора этого предкризисного сознания.

*И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек, –
А по набережной легендарной
Приближался не календарный –
Настоящий Двадцатый Век*

Области самореализации человеческого духа в художественном пространстве представляли собой поднимающиеся и опускающиеся пласты, сквозь которые просвечивала магма настоящего предвещества, что и стало объектом поиска нового основания для новых установлений, и что потребовало новых методов самого поиска.

Впервые об искусстве будущего, используя термин и определяя термин будущего в искусстве, написал весной 1908 года критик А. Тимофеев [Льдов К. Художники-революционеры // Биржевые ведомости. – 1908. – № 10478. – 30 апр. – С. 3–4]. Пять последующих лет были бурными, мятущимися, протестными, исполненными растущего напряжения.

А высшей точкой в зоне неравновесности системы стал 1913 год как начало бифуркации, как старт «осевого времени», получивший позднее наименование «год отсчета». Одновремен-

но в 1913 случились события, обозначившие его как самое высокое напряжение художественной и социальной системы, и события, заключающие в себе тревожное предвестие конца – конца эпохи, эстетики, норм.

1913 год стал кодом русского футуризма.

Накануне, весной 1912 года была сформирована группа бюджетлян, которая к концу года издала книгу стихов А. Крученых «Старинная любовь», книги А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду» и «Мирсконца». Определялись и фиксировались:

- основание,
- пространство,
- лидеры нового мышления, мышления в точке бифуркации,
- система методик проникновения в самые глубокие слои структуры искусства,
- перспективы выхода из точки бифуркации.

Так А. Бенуа высказался о выставке Н. Кульбина, открывшейся в октябре 1912 года в Петербурге, подчеркнув статус представителей нового художественного мышления:

■ *«Некоторые из величайших проявлений гения в истории живописи приготовлены такими разведчиками-предтечами, сгоревшими затем в лучах ими же провозглашенного солнца» [Бенуа А. Художественные письма. Две выставки // Речь. – 1912. – № 280. – 12 окт. – С. 2].*

В декабре 1912 года вышел сборник «Пощечина общественному вкусу» с произведениями В. Хлебникова, В. Маяковского, Н. Бурлюка, А. Крученых и др., определившими декларацию о времени, пространстве и позиции новых художников:

■ *«Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. <... > Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней. <... > И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших “здорового смысла” и “хорошего вкуса”, то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова» [Бурлюк Д., Крученых А., Маяковский В., Хлебников В. Коллективное // Маяковский В. ПСС в 13 т. – М., 1961. – Т 13: Письма и другие материалы. – С. 244–245].*

Конец 1912 года подготавливал события 1913-го, был временем перед самым прыжком в будущее, казавшееся таким близким и абсолютно прогнозируемым.

«Пощечина общественному вкусу» – начальная точка движения.

В это же время (в конце 1912 г.) петербургское общество художников «Союз молодежи», созданное еще в ноябре 1909 года М. Матюшиным, сблизилось с футуристами «Гилеи», чтобы вместе прокламировать и проводить в жизнь свои бюджетлянские идеи, которые были изложены в первых сборниках «Союза молодежи» – № 1 и № 2 (апрель, июнь) как принципы нового искусства в манифестах, переводах, заметках и репродукциях. И настоящей, знаковой акцией этого времени (в конце 1912 – начале 1913 г.) стала 4-я выставка «Союза молодежи» (в которой участвовали и М. Матюшин, и К. Малевич) с авангардным пафосом (22 участника, 120 произведений).

В статье об этой выставке А. Бенуа уделил большее внимание позиции самих авторов произведений, создав одну из первых классификаций этого типа художников:

■ «Одни привлекают тем, что озадачивают (молодцы, что после всего перевиданного за последнее время им это удастся), другие тем, что тешат яркими красками и неожиданными сопоставлениями их (оказывается, еще не все комбинации перепробованы), третьи тем, что дурят, как балованные дети. Наконец, у наиболее отсталых, проявляются “недостойные живописца” ноты фантазии, поэзии» [Бенуа А. Выставка «Союза молодежи» // Речь. – 1912. – № 350. – 21 декабря. – С. 3].

Наступал переломный и начальный 1913 год: «Настоящий год художественной жизни начался великолепно», – писали в декларации «Слово как таковое» А. Крученых и В. Хлебников [Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. О художественных произведениях // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917). – СПб., 2008. – С. 104].

Итак, обозначим основные задачи русского футуризма:

- привлечь внимание публики;
- разрушить прежние художественные устои и технологии;
- декларировать новые художественные цели и объявить новые методы;
- послужить триггером для образования нового художественного пространства;
- создать произведения, адекватные зоне бифуркации, зоне перехода;
- выйти на новый уровень системности в искусстве.

Проанализируем последовательное и одновременно взрывное исполнение этих задач.

Привлечь внимание публики, послужить триггером для образования нового художественного пространства.

Как писал А. Крученых:

■ «Завершается развитие одного цикла искусства, и настает пора развертываться другому. Будто раздается бой барабана.. <...> Появляются новые формы, раздаются хохот и улюлюканье староверов и т.д., и т.д. <...> публика этого, конечно, не понимала. Когда она травит и улюлюкает новонаправленца – футуриста, символиста или кого хотите, – обывательщина не понимает, что футурист не может не делать того, что ее возмущает. Футурист борется за осуществление новых форм. <...> Учитель говорил, что меня недаром зовут “Крученых”. <...> Сезон 1902 или 1903 гг. в Херсоне была трупна Мейерхольда. <...> Свежий, голодный глаз пожирал игру Мейерхольда <...> окончательно потрясли его дикие слова: “Кворакс!.. Брекекекескс!..”» [Крученых А. Детство и юность будетлян // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 45–62].

В марте 1913 года состоялся выпуск третьего номера сборника «Союза молодежи» со статьями О. Розановой, М. Матюшина, В. Хлебникова, А. Крученых и др. А также прошли важнейшие для будетлян диспуты: «О современной живописи» и «О новейшей литературе».



Афиша диспутов объединения «Союз молодежи». Март 1913 г.

В марте-апреле 1913 г. в Москве открылась выставка «Мишень», организованная М. Ларионовым, с провозглашением манифеста «Лучники и будущники». В ней принял участие К. Малевич (среди художников Н. Гончаровой, А. Шевченко, С. Романовича, В. Павлюченко и др.). в Политехническом музее сразу же состоялся диспут с докладом М. Ларионова, выступлениями Н. Гончаровой, И. Зданевича и А. Шевченко.

На диспуте в Политехническом музее И. Зданевич изложил основной принцип футуризма:

■ «Мы, футуристы, идем, чтобы перевернуть вверх дном существующую жизнь. Эта жизнь слишком еще погружена в неподвижность, в спячку; в ней слишком много статики. Тогда как футуризм – это непрерывное движение. Это несущаяся стремительность» [Московский листок. – 1913. – № 70. – 24 марта. – С. 2].

На следующий день В. Маяковский читал стихи Хлебникова: «Веселощ, грехош, святош / Хлябиматствует лютеж / И то, что стройно с стягом шел, / Вдруг стал нестройный бегущел» из поэмы «Война – смерть». Как позднее вспоминал А. Крученых, «никогда, ни до, ни после этого, публика не слыхала от Маяковского таких громовых раскатов баса» [Крученых А. «Первые в России вечера речетворцев» // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 85].

На этом диспуте произошел скандал с дракой, что соответствовало внутренней состоянию футуризма, его эпатажности и скандальности, полному совпадению внутреннего и внешнего состояния неравновесности/неустойчивости всей системы: «Образовалась свалка. Поднимались кулаки, летели стаканы, били друг друга подставками электрических ламп. <...> В зале поднялось невероятное смятение. Многие дамы забились в истерику и огласили аудиторию раздирающими воплями. <...> Появилась полиция» [там же].

На этот важный аспект нового ритуального поведения указывал поэт В. Шершеневич: «скандал в дореволюционной России был одним из легальных способов протеста. Скандал был способом саморекламы» [Из воспоминаний В.Г. Шершеневича // Встречи с прошлым. – М., 1976. – Вып. 2. – С. 164].

В романе о В. Маяковском писатель Д. Быков определяет еще один немаловажный аспект этого вызова, этого предвестия обрушения в хаос следующим образом: «С 1913 года футуристы стали устраивать целенаправленные публичные скандалы <...>. Футуристы явились именно как возмездие, и в этом был секрет их успеха» [Быков Д. Маяковский. Трагедия-буфф в шести действиях. – М. 2018. – С. 123, 126, 127]. Возмездие станет ключевым словом для обрушающейся системы, заключающим в себе греховность старых идей с их старыми смыслами, торозящими движение, и неактуальную теперь подчиненность этим старым идеям/смыслам. Возмездие за старое соотносилось с прорывом в новое, уже знакомое, наступающее и похожее на кипящий котел. Публика же, по мнению Д. Быкова, имела собственные причины участия в подобных представлениях:

- одни испытывали интерес к чужим дурачествам,
- другие находили аналогии с собственными суждениями о предстоящей социальной катастрофе,
- третьи пытались войти в контекст нового искусства.

Разрушить прежние художественные устои и технологии.

Дуга футуризма:

➤ В апреле 1913 года была выдвинута главная программа русского футуризма – «Слово как таковое» и выпущена листовка «Лучисты и будущники».

■ Манифест «Союза молодежи» был первым в ряду этих манифестов футуризма, опубликованных в 1913 г. И «Лучизм» М. Ларионова, и «Манифест лучистов и будущников», и «Декларация слова как такового» А. Крученых разрушали прежние художественные устои и декларировали новые идеи и методы.

➤ В октябре 1913 г. состоялся «Первый вечер речетворцев», Первый Заумный бюджетлянский литературный вечер в Москве. С середины ноября до конца 1913 года прошли два десятка футуристических выступлений. И 5-я выставка «Союза молодежи» в Петербурге (ноябрь 1913 – январь 1914 г.) (29 участников и посмертная экспозиция работ Елены Гуро, жены М. Матюшина, выдающейся представительницы русского авангарда).



Сборник «Трое» 1913 г. Обложка К. Малевича

радошно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга: так сладки встречи только для тех, кто все сжег за собою» [<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html>].

В сборнике «Трое» 1913 года в слове/декларации от издателей утверждалось:

■ «... Новая веселая весна за порогом: новое громадное качественное завоевание мира. Точно все живое, разбитое на тысячи видимостей, искаженное и униженное в них, бурно стремится найти настоящую дорогу к себе и друг к другу, опрокидывая все установленные грани и способы человеческого общения. И недалеко, может быть, дни, когда побежденные призраки трехмерного пространства и кажущегося, каплеобразного времени, и трусливой причинности, и еще многие и многие другие – окажутся для всех тем, что они есть, – досадными прутьями клетки, в которых бьется творческий дух человека – и только. Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти неприемлемые для нормально-усталой современной души, – так

Декларировать новые художественные цели и объявить новые методы.

Главная идея футуристов – это идея слова как такового. Более того, это – идея слога как такового и идея буквы как таковой. Цель футуристов – **высвобождение всех возможностей слова, его звука, его морфологической структуры.**

В ядре провозглашенной идеи находится:

1.

Базовое учение А. Крученых о фактуре слова (тяжелая фактура, легкая фактура, шероховатая поверхность, занозистость):

■ «фактура – это делание слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов. <... > Звуковая фактура: легкие звуки, легкая нежная фактура –

“неголи легких дум”,

Тяжелая –

“табун шагов
чугун слонов”

тяжелая и грубая –

дыр-бул-щыл...,

резкая (на з-щ-ц)

глухая – “дым за дымом, бездна дыма”

сухая, душистая, дубовая – “промолвил луб ей тут”,

влажная (на ю – плюенье, слюни, юняне

<...>

■ ритмическая: пропуск метрических ударений (ускорение) и накопление ударных (земледелие), суровый размер (ямб, спондей), танцующий (хорей), меланхоличные трехдольники, торжественные гекзаметры, симметричные ритмические фигуры (у классици), асимметричные (у футуристов);

■ смысловая: ясность и запутанность фраз, популярность и научность (построения и словаря), заумный язык и обычный (книжный и обиходный), первый воспринимается легче, почти без мысли! (хотя для новичков и враждебно настроенных может оказаться труднее обычного)» [Крученых А. Фактура слова // А.Е. Крученых. К истории футуризма: Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 298–300].

А. Крученых описывает синтаксис, почерк и шрифт, цвет буквы, а также декламацию.

Необходимо подчеркнуть, что в классификации фактур А. Крученых сочетает визуальные, тактильные, аудиальные ощущения от фраз, слов, букв и звуков (тяжелая, влажная, глухая) с абстрактными идеями фразы/слова/буквы как таковых, что соотносится с неосознанным платонизмом теоретика, с его математическим сравнительным анализом исходных принципов стихосложения (симметрия/асимметрия, «почти без мысли» – т.е. глубинная абстракция, число).

В статье «“Supremus”. Кубизм и футуризм» К. Малевич также обращался к обоснованию сущности фактуры:

■ «Фактура – тело цвета. <...> От фактуры зависит сила живописного пространства.

■ Фактура – сущность живописная» [Малевич Казимир. Собр.соч. в 5 тт. – М., 2004. – Т. 5. – С. 47].

В витебском издании «О новых системах в искусстве» он отметил ту же закономерность в изобразительном искусстве:

■ «Живописное действие расцветает разными фактурами – и смешанными цветовыми, и единым цветом, матовой, блестящей, шероховатой, слоистой, узорчатой, прозрачной, стеклянной и т.д.» [Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» // Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт. – М., 1995. – Т. 1. – С. 169].

2.

Учение В. Хлебникова о строении слова («<...> самовитое слово имеет пяти-лучевое строение и звук распространяется между точками, на острове мысли, пятью осями, точно рука и морские звезды» [Хлебников В. Собр. соч в 5 т. – Т. 5. – С. 187]).

■ «Вообще слово лицо с низко надвинутой шляпой. Мыслимое в нем предшествует словесному, слышимому. Отсюда «Бэотия, Италия, Таврида, Волынь» тени, брошенные «землей волов» на звук.

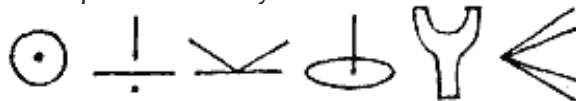
На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, – из них строится здание слова. Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки. <... >

Итак, с нашей площадки лестницы мыслителей стало ясно, что простые тела языка – звуки азбуки – суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти. <... >

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие.

Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить М темно-синим, В – зеленым, Б – красным, С – серым, Л – белым и т. д.

Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уже из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни.



<... > Задача единого, мирового, научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков» [<https://traumlibrary.ru/book/hlebnikov-ss06-061/hlebnikov-ss06-061.html>].

3.

«Заумь» – то, что находится за пределами логики, в пространстве с иными характеристиками и свойствами разума, – термин В. Хлебникова и А. Крученых. К. Малевич обозначил это пространство как алогизм. Анализируя особенности поэтики В. Хлебникова, исследователь Р. Дуганов подчеркивал то, что отличает, на наш взгляд, творческое мышление всех лидеров кубо-футуризма: по вертикали и вглубь разворачивается внутренняя структура сознания в динамике. Элементы структуры идут из разных слоев, из разных точек сознания, создавая «ощущение какого-то внутреннего драматического пространства, какого-то “сада души”» [Дуганов Р. Жажда множественности бытия // Театр. – 1985. – № 10. – С. 135–152].

Разложение слова, вычленение его истинных составляющих, поиск фактуры и переформатирование фразы/слова – всё это представляет собой новые методики: 1) создания нового произведения в новой художественной реальности; 2) движение к основаниям этой новой художественной реальности: от слова как такового к базовым абстрактным структурам, лежащим в подножии художественной реальности.

Создать произведения, адекватные зоне бифуркации, зоне перехода

Анализируя произведения этого периода (в данном случае – работы К. Малевича), Ек. Вязова подчеркивает, что художественным методом служит феномен экстравертного разорванного городского сознания: «В системе Малевича город предстает как сквозное пространство пересечения самых разнообразных “психических” траекторий, где реальность существует лишь в свернутом виде – в узнаваемых символах-знаках. Метод такого воспроизведения <...> осознается как особое свойство городской (т.е. современной) психики – распыленного сознания в распыленном мире, собирающего единую картину мира только благодаря слиянию различных форм и переживаний, порожденных этим сознанием» [Вязова Е. Иконография города у кубофутуристов // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 262].

Исследовательница отмечает несколько мотивов произведений представителей алогизма, мотивов, которые являются структурообразующими, к примеру, мотив пилы: «Пила является “бродячим мотивом” футуризма Малевича. <...> вбирает целый спектр возможных значений – от художественного приема до смыслового ядра и прежде всего становится неким архетипом инструмента разрушения» [Вязова Е. Иконография города у кубофутуристов // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 263–264]. Этот мотив наблюдается у В. Хлебникова как идея уничтожения отжившего, и у А. Крученых в декларации «Слова как такового», где пила ассоциируется с новым языком.

Но главным является осмысление самого пространства зауми, определение свойств этого пространства и ощущений этого пространства.

Примером такой практики может служить программное произведение В. Хлебникова «Кузнечик» 1913 года.

«КРЫЛЫШКУЯ ЗОЛОТОПИСЬМОМ...»

Крылышка золотописьмом

Тончайших жил,

Кузнечик в кузов пуза уложил

Прибрежных много трав и вер.

«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.

О, лебедиво!

О, озари!

[<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-pov/futuristy-pov.html>].

Создание образа связано с самим языком и его возможностями. Поэзия произрастает из языка, непосредственно из языка [Марков В. История русского футуризма. – СПб., 2000. – С. 326], а произведение изобразительного искусства – непосредственно из живописи как таковой.

А. Крученых настаивал:

■ «Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах, является его подчиненность смыслу до сих пор утверждали: "мысль диктует законы слову, а не наоборот".

■ Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный и вселенский»

■ *Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению»* [<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html>].

Одним из первых шагов на этом пути становится сегментирование контента:

- с паузами/пробелами в поэтическом тексте и
- с разрезами в живописи,

– и работа с сегментами:

- смещение букв, переплетение, противопоставление, «взрезывание» слова, а также
- смещение сегментов картины по отношению к центральной оси, переплетение, противопоставление, градация цвета, «взрезывание» изображения:

■ *«<...> живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык <...>»* [Крученых А., Хлебников В. *Слово как таковое. О художественных произведениях // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917)*. – СПб., 2008. – С. 109].

Позиция А. Крученых и В. Хлебникова состояла в том, что высвобожденное слово выступает как таковое и само по себе. И только в этом случае оно может рассматриваться и исследоваться в основной своей сущности, в своей истинной структуре и в настоящем своем смысле. Эта технология была аналогична предложению К. Малевича в его аналитической работе с формой и цветом в изобразительном искусстве.

В поэзии: заумь

«Сдвиг – это: слияние при чтении вслух, двух (или более) словарных орфографических слов в одно звуковое (фонетическое) <...> раздвиг – (из одного слова – два) <...> слом (поломанное слово). <...> Удачный сдвиг усиливает и обогащает звучание стиха. <...> Сдвиги – один из важнейших стимулов современной поэтической техники» [Крученых А. *Декларация № 4 (О сдвигах)* // А. Крученых. *К истории русского футуризма: Воспоминания и документы*. – М., 2006 – С. 305–307].

В изобразительном искусстве: алогизм

Геометрические фигуры переведены в сталкивающиеся плоскости по принципу контраста. Художник сдвигает части формы сворачивает и срезает их, создавая контрапункт.

Форма расчленяется, разрезается и перестраивается.

Главным смыслом работы становятся именно части, изломы, совокупности фрагментов.

Используются приёмы кубистического коллажа и кубистического сдвига.

Термин «кубофутуризм» в связи с плотными творческими контактами поэтов-футуристов с художниками-кубистами возник в марте 1913 года. Академик Д. Сарабьянов, устанавливая хронологические границы направления/периода, подчеркивал, что его начало соотносится с работами Н. Гончаровой и с картинами К. Малевича, а финал – с работами витебских учеников К. Малевича [Сарабьянов А. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 226].

«Взрезывание» становится приёмом зауми/алогизма. У К. Малевича в 1913 году этот приём впервые становится главным инструментом создания картины в художественном пространстве/времени бифуркации. Это – его работы: «Корова и скрипка» (ГРМ), и позднее – «Авиатор», «Композиция с Джокондой (Частичное затмение), Англичанин в Москве» (1914, ГРМ).

А. Сарабьянов замечает:

■ «<... > в том явлении, которое Малевич назвал алогизмом и которое является составной частью кубофутуризма, вернее – его окраской. <... > наиболее последовательно алогизм проявился у Малевича» [Сарабьянов А. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 229].

На обороте «Коровы и скрипки» (*Дерево, масло, 48,8 x 25,8*) К. Малевич, расшифровывая метод и смысл изображаемого, помечал: «Алогическое сопоставление двух форм – «корова и скрипка» – как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. КМалевич». Момент борьбы К. Малевичем понимался как закон контраста: сдвиг для него обозначал визуальный контраст, внутренне наполненный борьбой «взрезанных» плоскостей друг с другом.

➤ В первом своём витебском издании – «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» – К. Малевич возвратился к этой работе, публикуя графическое ее изображение с подписью под рисунком:

«Логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям, и чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма; показанный рисунок представляет момент борьбы – сопоставление двух форм – коровы и скрипки в кубистической постройке» [Малевич К. *О новых системах в искусстве...* // Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 т. – М., 1995. – Т. 1. – С. 154].

Закон контраста К Малевич объяснял так:

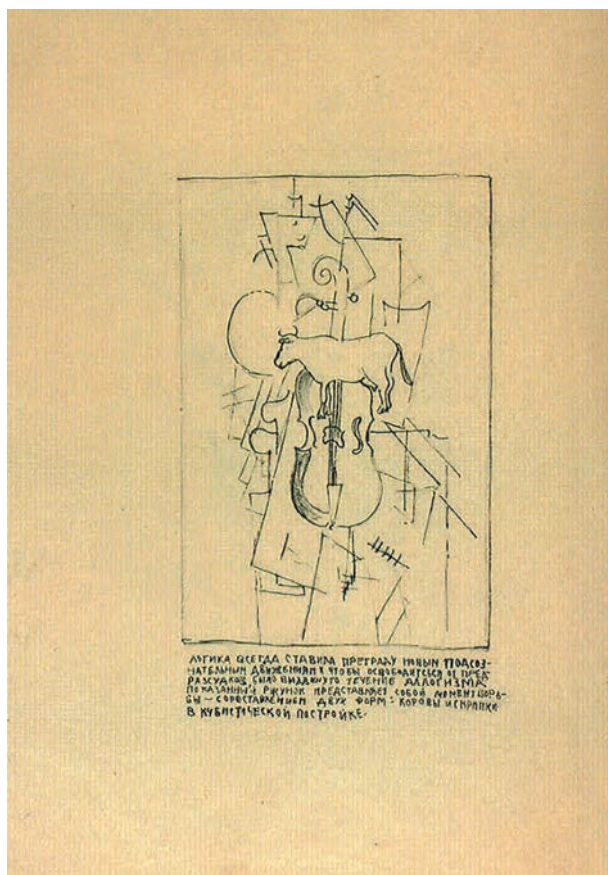
• **утверждение форм**, а не подавление одна другой: «Разности строятся так, чтобы не ослабить друг друга, а, наоборот, ярче выразить каждую форму и фактуру, для чего и выискиваются их не тождественность, но контраст» [Малевич К. *О новых системах в искусстве...* // Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 т. – М., 1995. – Т. 1. – С. 169–170];

• выявление динамики сдвига и энергии форм самих по себе: «Была обнаружена динамика энергийных сил вещей, которая так же передавалась, как фактурная живопись» [Малевич К. *О новых системах в искусстве...* // Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 т. – М., 1995. – Т. 1. – С. 180];

• обнаружение чрезвычайно важной особенности в новых формах искусства – преодоление статики: «Такой сдвиг природы был выявлением на плоскости разнообразных форм **времени** (выделено нами – Т.К.), того момента, когда была усвоена новая гармоничность и



К. Малевич. «Корова и скрипка». 1913. Дерево, масло. 48.8×25.8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



К. Малевич. «Корова и скрипка»

В июле 1919 года Малевич написал свой первый большой теоретический труд «О новых системах в искусстве». Книга представляет собой конспект лекций, которые читал Казимир Малевич в Витебске, и издана тиражом 1000 экземпляров. Рисунок из издания.

1) группа «заумный реализм»: «Женщина с ведрами», «Утро после вьюги в деревне», «Точильщик», «Усовершенствованный портрет строителя»;

2) группа «кубофутуристический реализм»: «Керосинка», «Лампа», «Самовар», «Стенные часы».

А. Крученых в это время писал:

■ «Зимой 12–13 года появилась “Пощечина”, где я выступил впервые вкупе с Маяковским, Бурлюком, Хлебниковым и др. Тогда же выскочил “Дыр бул щыл” (в “Помаде”), который, говорят, гораздо известнее меня самого. Затем события пошли бурно. Бесконечные диспуты, выступления, постановки, книги и скандалы. Из этого периода помню: напророчил литкончину Игоря Северянина в лоне Брюсова с Вербицкой (см. книгу “Возропцем”), а Маяковскому предсказал успех в кино и Макса Линдера (в книге-выпыте “Стихи Маяков-

система построения. новая связь прямых, кривых, объема, рельефа, контррельефа, цвета, плоскостей, фактуры и материалов как таковых <...> возникло два момента видимой статики и движения как динамического нарастания форм» [Малевич К. О новых системах в искусстве... // Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 т. – М., 1995. – Т. 1. – С. 167]. Это аналогично утверждению А. Крученых о динамике заумного языка: «этим именно отличается язык **стремительной** (выделено нами – Т.К.) современности, уничтоживший прежний застывший язык» [Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. О художественных произведениях / Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908 – 1917). – СПб, 2008. – С. 109];

• определение самой технологии создания контраста: «выражение динамики, статики и новой симметрии, ведущей к организации новых знаков и культуры мирового перевоплощения» [Малевич К. О новых системах в искусстве... // Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 т. – М., 1995. – Т. 1. – С. 168], опровержение однообразия форм: «повторяемость формы и фактуры ослабляет напряжение конструкции», а геометричность объемов и плоскостей, прямых и кривых усиливает конструкцию.

На 5-й выставке «Союза молодежи» в ноябре 1913 года К. Малевич представил свои заумные/алогичные произведения. Среди них:

ского”, первая вообще книга о нем); будучи во главе издательства “ЕУЫ”, напечатал первые две книги стихов Хлебникова “Ряв” и “Изборник” (Бурлюк тогда же издал его “Творения”). Обнародовал “Декларацию слова как такового”, давшую начало теории заумного языка (установки на звук) и формального метода. Наметилась первая в России самостоятельная поэтическая школа – заумная (заумники). С этого времени я дал в своих работах ряд возможных для русского языка образов фонетики, отдавая предпочтение грубому “мужицкому” рыку с южным привкусом на **га**. В 1913 г. я чаще всего выступал с Маяковским (в Питере и Москве). Знамя держали высоко и получали много (до 50 руб. в час) [Крученых А. Автобиография дичайшего / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 316].

Выйти на новый уровень системности в искусстве

Три главных вектора – когнитивный, ценностный, регулятивный, на которых размещаются событие и объект, приобретают иное значение:

- скрытая прежде функция векторов выдвигается, вырастает, становится не только ориентиром и навигатором, но и главным содержанием произведения.

Изменяется:

- ценность артефакта,
- мера его нормативности,
- трансформируется его смысл.

Благодаря новой нормативности обладания формой, регуляции формы выявляются новые ценности: смыслом в новой реальности произведения обладает **сама форма и только форма**, сбросившая внешние покровы: из события возникает бытие. А. Крученых настаивал на внутреннем обладании формой, на том обстоятельстве, что форма присутствует вне традиционного разума и знания, к которым уже нет доверия, что отношение к форме – это вычленение скрытых в нас самих реакций, самых глубинных и незамутненных ненужной рассудочностью. Для А. Крученых эта методика «взрезывания» имела целью расширение когнитивных возможностей текста. Магма из глубин языка способна, по мнению поэта, энергетически изменить границы постижения мира. Углубление в слово как таковое равноценно расширению сознания и со-знания.

Изменение произведения происходит первоначально на векторе регулятивном: трансформации подвергаются все нормы языка на уровнях синтаксиса, грамматики, лексики, фонетики (сочетание корней и суффиксов, комбинация лексем, синтаксическая бессвязность, изобретение прилагательных, лексикализация фонем, трансформация художественного времени, акцентирование ритма, акцентирование частей речи и пр.).

Расщепление написанного/визуального слова на слоги и буквы вело к:

- смещению/сдвигу визуального и звукового ряда;
- выявлению внутренней экспрессии не автора, а самого текста и процесса его создания и произнесения;
- утверждению ресурсов языка;
- определению языкового кода;
- убыванию и исчезновению этих рядов.

Благодаря технологии расщепления, технологии сдвига и технологии экспрессии возникли:

- новый смысл;
- знак сам по себе: «Нам не нужно посредника – символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?)» [<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html>];
- преобразование буквы в математическую формулу;
- визуальный образ (буквы и их сочетания создавали наглядность вне текста: слово как таковое трансформировалось в графику);
- визуальный образ утрачивал приобретенную наглядность.

Возвращаясь к трем векторам как к платформе и механизмам трансформации производства, как к схеме обновленной реальности производства, мы можем установить, что финальная цель футуристов – это векторы когнитивности и ценности:

- изменение технологии постижения мира, эпистемологии;
- изменение структуры коммуникации в широком ее значении;
- изменение уровня коммуникации.

Позднее (апрель–май 1919 г.) В. Хлебников вычислил основы этой системности: «Гамма будетлян особым звукорядом соединяет и великие колебания человечества, вызывающие войны, и удары отдельного человеческого сердца. Если понимать все человечество как струну, то более настойчивое изучение дает время в 317 лет между двумя ударами струны. <...> Гамма состоит из следующих звеньев: 317 дней, сутки, 237 секунд, шаг пехотинца или удар сердца, равный ему во времени, одно колебание струны А и колебание самого низкого звука азбуки – У. <...>» [Хлебников В. Математическое понимание истории. Гамма будетлянина/ <https://sv-scena.ru/Buki/Tom-6-1-Statiji-Uchyenyye-trudy-Vozzvaniya.115.html>]. В работах К. Малевича он проследил следующую закономерность: «В некоторых теневых чертежах Малевича, его друзьях черных плоскостей и шаров, я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневой год и теневой день. Я увидел снова в области живописи время приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру» [Хлебников В. Голова Вселенной. Время в пространстве/ <https://lit.wikireading.ru/28293>].

Обобщая сделанное в 1913 г., К. Малевич писал в письме М. Матюшину 23 июня 1916 г.: «Новый поэт – как бы возврат к звуку, (но не язычеству), из звука получилось слово, – теперь из слова получился звук, этот возврат не есть идти назад, здесь поэт оставил все слова и их назначение. Но изъят с него звук как элемент поэзии.

<...> Придя к идее звука – получили нотабуквы, выражающие звуковые массы, может быть, в композиции этих звуковых масс (бывших слов) и найдется новая дорога. <...> мы приходим к <...> распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному Супрематизму. Эти массы повиснут в пространстве и дадут возможность нашему сознанию проникать все дальше и дальше от земли. <...> Когда исчезнет опора, тогда сильнее пространство» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 89–90].

И В. Шкловский, чье знакомство с футуризмом состоялось в 1913 году, знающий поэзию В. Маяковского, выступавший в прениях на лекции Д. Бурлюка, хорошо знакомый с Н. Бурлюком и Н. Кульбиным, позднее писал о заумном языке:

■ «Что мне сейчас кажется особенно интересным в зауми? Это то, что поэты-футуристы пытались выразить свое ощущение мира как бы минувя сложившиеся языковые системы. Ощущение мира – не языковое.

Заумный язык – это язык пред-вдохновения, это шевелящийся хаос поэзии, это до-книжный, до-словный хаос, из которого всё рождается и в который всё уходит. И Хлебников говорил мне, что поэзия выше слова. Заумники пытались воспроизвести этот копошащийся хаос пред-слов, пред-языка.

И в строгом смысле слова, заумный язык – не язык, а пред-язык. Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически. Мы пережевываем слово, замедляем его. Это танец, это движение рта, щёк и даже лицепровода лёгких. Футуризм вернул языку ощущаемость. Он дал почувствовать в слове его до-словное происхождение.

Мне кажется, что сам Хлебников и был пришедшим из далёкого прошлого хазаров. История живет в нас. И нами двигается, дышит. Вздох и выдох – это движение Истории» [<https://zdapress.wordpress.com/рус-лит-авант/о-заумном-70-лет-спустя/>].

Приемами футуризма В. Шкловский полагает: остранение, затруднение формы, утверждение способа делания вещи, но не показ окончательного результата. Добавим следующие приемы: 1) разрыв повода к узнаванию (Крученых); 2) новая комбинаторика слова (Хлебников).

1913 год завершался театрально. Ж. Нива замечает: «<...> все попытались театрализовать свою жизнь, то есть отождествлять жизнь и творчество, биографию и художественное слово. У первых (символистов – Т.К.) это принимает более мистическую форму, у вторых (футуристов – Т.К.) – более потешную» [Нива Ж. Усталость России и символизма // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма: матер. м/н научно конф. (Женева, 10–12 апр. 2013 г.) – СПб., 2014 – С. 173].

3 и 5 декабря 1913 г. состоялся показ футуристической оперы «Победа над Солнцем». В 1914 г. В. Хлебников и А. Крученых создали текст «Военной оперы». В первом эпизоде появляются Воины, во втором – Череп и Молодой. Время/пространство произведения постоянно трансформируется. Весной 1914 года В. Шершеневич выступил с «Декларацией о футуристическом театре», в которой предлагал:

- 1) освободить театр от быта, психологии;
- 2) выявить движение;
- 3) определить световую декорацию и технические изобретения [Шершеневич В. Зеленая улица. – М., 1916. С. 54].

Театр «Будетлянин» становится в конце 1913 года кодом 1913 года, квинтэссенцией кубо-футуризма.

23 декабря 1913 года в кабаре «Бродячая собака» Виктор Шкловский выступил с докладом «Место футуризма в истории языка», подводя итог футуристическому году:

■ «Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание» [Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М., 1990. – С. 58–72].

■ «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему в лицо, разломал и исковеркал его. Родились “произвольные” и “производные” слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). <... > Этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать, как “Биржевку”. <... > Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: “По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего”. Необходимо создание нового, “тугого” (слово Крученых), на видение, а не узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими» [Шкловский В. Воскрешение слова / Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи. – СПб., 2008. – С. 126–127].

На 1913 год Малевич указывает как год рождения супрематизма.

Следующим шагом становился исход букв, оставляющий по себе чистый лист. Подобный исход, обоснованный В. Хлебниковым в «Досках судьбы», аналогичен «Бегству букв» Ивана Пуни, Белому супрематизму Казимира Малевича и «4, 33» Джона Кейджа.

ГЛАВА 2. КРУЧЕНЫХ – ХЛЕБНИКОВ – МАТЮШИН – МАЛЕВИЧ. 1913

2.1. АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ. 1913

А. Крученых обозначает конец 1912 года – начало 1913 года: «Дыр-бул-цыл» в литографической книжке «Помада».

Алексей Крученых, футурист, поэт, художник, теоретик авангарда, одна из самых ярких фигур контркультуры начала 20 в. в русском искусстве.

А. Крученых объявляет себя «человеком слуха», звука, фонетического ряда: его основная авангардная литературная поэзийная идея – акцент на слоге, на интонации, на ударении, на артикуляции. Звук и жест представляют, в его концепции, абсолютное единство, а текст читается, видится, произносится и слышится одновременно. Сценическое воплощение в этом смысле становится логическим, естественным результатом движения слова, его проявления, вычленение сути слова, его подспудного, латентного значения; актуализации того, что уже и не внутри слова, а за словом, под словом, даже за мыслью, за разумом, в подсознании – «ЗАУМЬ».

Темпо-ритм, долгота и высота, соотношение буквы и фонемы – всё, что касается звучания и мгновенного восприятия звука находилось в центре внимания авангардиста. Можно вообразить, что это еще и расширенное зрение=звучание, по аналогии с расширенным зрением в практике М. Матюшина.

Аксиомы Алексея Крученых:

- «чтоб читалось и смотрелось в одно мгновенье ока»,
- «чтоб читалось труднее смазных сапог»,
- «прочитав – разорви».

Как видим, это – еще и преодоление того мгновенного улавливания буквы/слога/звука, которое находится в центре восприятия. Это требование определено неким «послевкусием», послезвучанием – тем, что возникает в воображении читателя/слушателя после услышанного/прочитанного и что остается как самое основное впечатление от встречи/диалога.

Заумь, алогизм, «разрубленные слова, полуслова и их причудливые хитрые сочетания» как сдвиг живописных форм, полуформ и их причудливые сочетания в кубизме и футуризме, где господствует принцип контраста/столкновения. А. Крученых определяет заумь как технологию: 1) опровержения традиции; 2) очищения языка от «житейской грязи»; 3) движения к абстракции; 4) стремления к беспредметности.

Динамика углубления Алексея Крученых от концепции «дыр бул щыл» к исследованию слова как такового, к определению фактуры слова, к исследованию основ сдвигологии языка: 1) разрушение традиционных синтаксических связей; 2) распадение означающих элементов; 3) акцент на совокупности грамматических форм; 4) утверждение графического знака; 5) направление к концу речи. Всё это является аналогом движения Казимира Малевича от кубофутуризма к алогизму и к супрематизму. Обоих мастеров объединяет устремление в бессознательное, в область архетипов. Это определено самой последовательностью их рассуждения, ходом их умозаключений и четкостью мысли в поиске основных постулатов художественного логоса. В этом смысле их питает и математическая заданность позиции Велимира Хлебникова с его формулами, расчетами и вычислениями. Логос в качестве слова заменяется логосом как математическим высказыванием в разных видах: от буквы до формулы и изображения.

Начало 1910-х гг. было наполнено протестными выступлениями в художественной жизни, прокламированием резкого отхода от традиционного искусства, отказа от следования за авторитетами и сложившимися школами. Искусство взрывало классическую художественную среду. Инновационное представление срывало всякую эволюцию взглядов и сдвигало фокус зрения/слуха/мысли/движения.

■ «В 1912–13 гг. я много выступал с Бурлюками, Маяковским, особенно часто с последним» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 69].

■ «<...> Хлебников, В. Маяковский, Д. Бурлюк и я писали вместе одну вещь – этот самый манифест в “Пощечине общественному вкусу”. <...> Помню, я предложил: “Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина”. Маяковский добавил: “С парохода современности”» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 70–71].



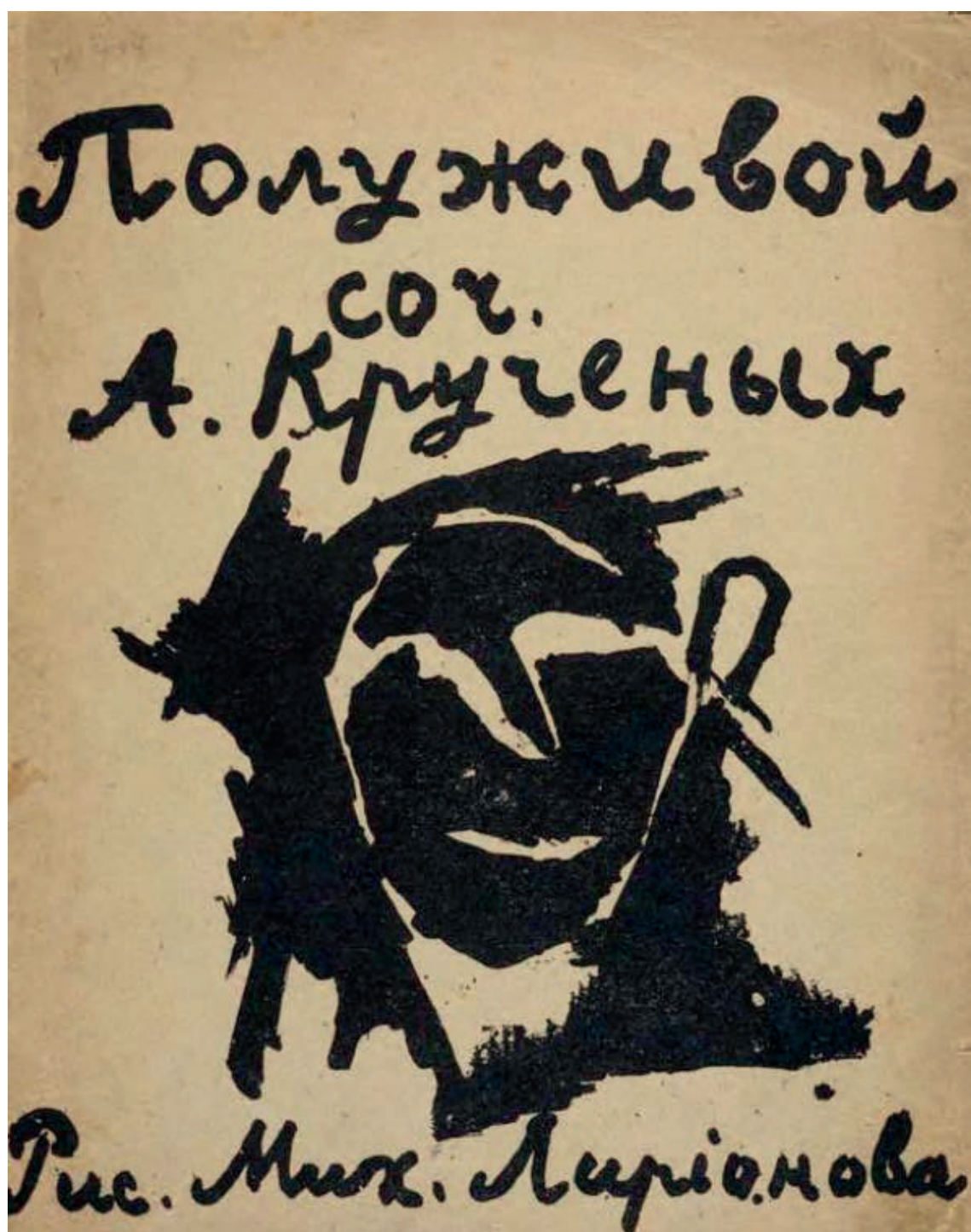
Обложка издания «Пустынники»,
1913

В январе–марте 1913 была издана поэма А. Крученых «Пустынники» с рисунками Н. Гончаровой (издание Г. Кузьмина и С. Долинского, Москва), «Помада» и «Полуживой» с рисунками М. Ларионова.

В «Пустынниках» речь идет о хтонических сущностях:

Сколько было разных дел!
Грез надменных мертвых тел!
Мы считать их позабыли,
Под покровом давней гнили
Много жару схоронили...

«Полуживой» (издание Г. Кузьмина и С. Долинского), книга А. Крученых и М. Ларионова (литография). Посвящение М. Ларионову.



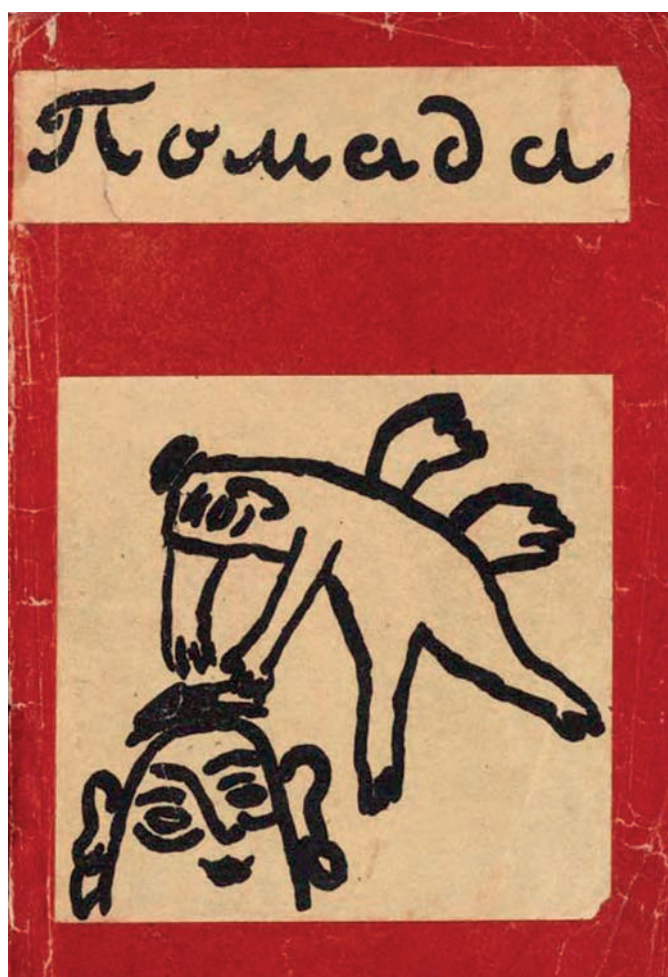
Обложка издания «Полуживой». 1913

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Я смело бросился на нож
Когда во тьме бог просиял...
И прозвенел как смех: хорош!
По стали ветренной зеркал

Я обгаренный изойду?
Я умиральниц похоть?
Раздетый на виду
У всех паду на локоть?

О бог войны! о чернь
Златого пояса и кисти!
Я прокраснел на луг быстрее серн
И там мой праздник кисти!..



Обложка издания
«Помлада». 1913

В бою он многих победил
И в бегство обращал как сброд
Давнишню ярость утолил
Ночлег теперь зовет

Погибли воины засада
Давно в лесу их стерегла
Давно желанная награда
Врагу уплачена была.

«Помада» М. Ларионова и А. Крученых: ларионовская графика в книге – птица с веткой оливы, переходящая из книги в книгу.

Открывающее книгу стихотворение – одно из самых знаменитых начала 20 века. А. Крученых вспоминал: «В конце 1912 г. Д. Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворение из «неведомых слов»”. Я и написал “Дыр бул щыл”, пятистрочие, которое и поместил в готовящейся тогда моей книжке “Помада” (вышла в начале 1913 г.)» [Харджиев Н. Статьи об авангарде: в 2 т. – М., 1997. – Т. 1. – С. 301].

Резкое и целенаправленное движение к зауми:
На первой странице:

«ДЫР БУЛ ЩЫЛ...»

Дыр бул щыл
убѣщщур
скуп
вы со бу
р л ээ

На обороте:

«ФРОТ ФРОН ЫТ...»

фрот фрон ыт
не спорю влюблен
черный язык
то было и у диких
племен

«ТА СА МАЕ...»

Та са мае
ха ра бау
Саем сию дуб
радуб мола
аль

3 стихотворения написаны на собственном языке
От др. отличается: слова его не имеют определенного значения»

По поводу зауми, по поводу знаменитого стихотворения состоялось огромное количество высказываний: от отрицания этого неприятного звучания (В. Брюсов) и утверждения, что это тупик поэзии (С. Городецкий) до понимания его как высшего освобождения в стихосложении и движения к абстракции.

Сам А. Крученых в позднейшей статье о В. Хлебникове [Крученых А. Велимир Хлебников / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 33–44] характеризовал новаторство поэтической речи и подчеркивал существенные отличия Хлебникова от «тянувшихся в классики» так, что описанные хлебниковские свойства можно отнести и к произведениям его самого («В 1912–1913 гг., когда мы бились плечо-о-плечо <... >» [Крученых А. Детство и юность будетлян / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 45]):

- ритм, отличающийся неожиданностью ходов и поворотов; ломаностью и асимметрией; динамикой;
- добавим: взрывами и разрывами;
- инструментовка как акцентирование определенных звуков и ударение на всех слогах одновременно (и если у В. Хлебникова это – переливы и рокот, мелодия гласных, то у самого А. Крученых это – тяжелая поступь согласных/гласных, одинаково настойчивых);
- образность самого А. Крученых обрывается в стихию видимого хаоса, алогичности, смещения за предел привычно воспринимаемого пространства/времени стиха, в сбой программы, в первоначальную очевидность завирусованности, в стихию между прежней и новой гармонией;
- новая геометрия языка у В. Хлебникова, подобная пангеометрии Н. Лобачевского. У А. Крученых это – выход из евклидовой геометрии в акцентирование самого этого выхода и его границы.

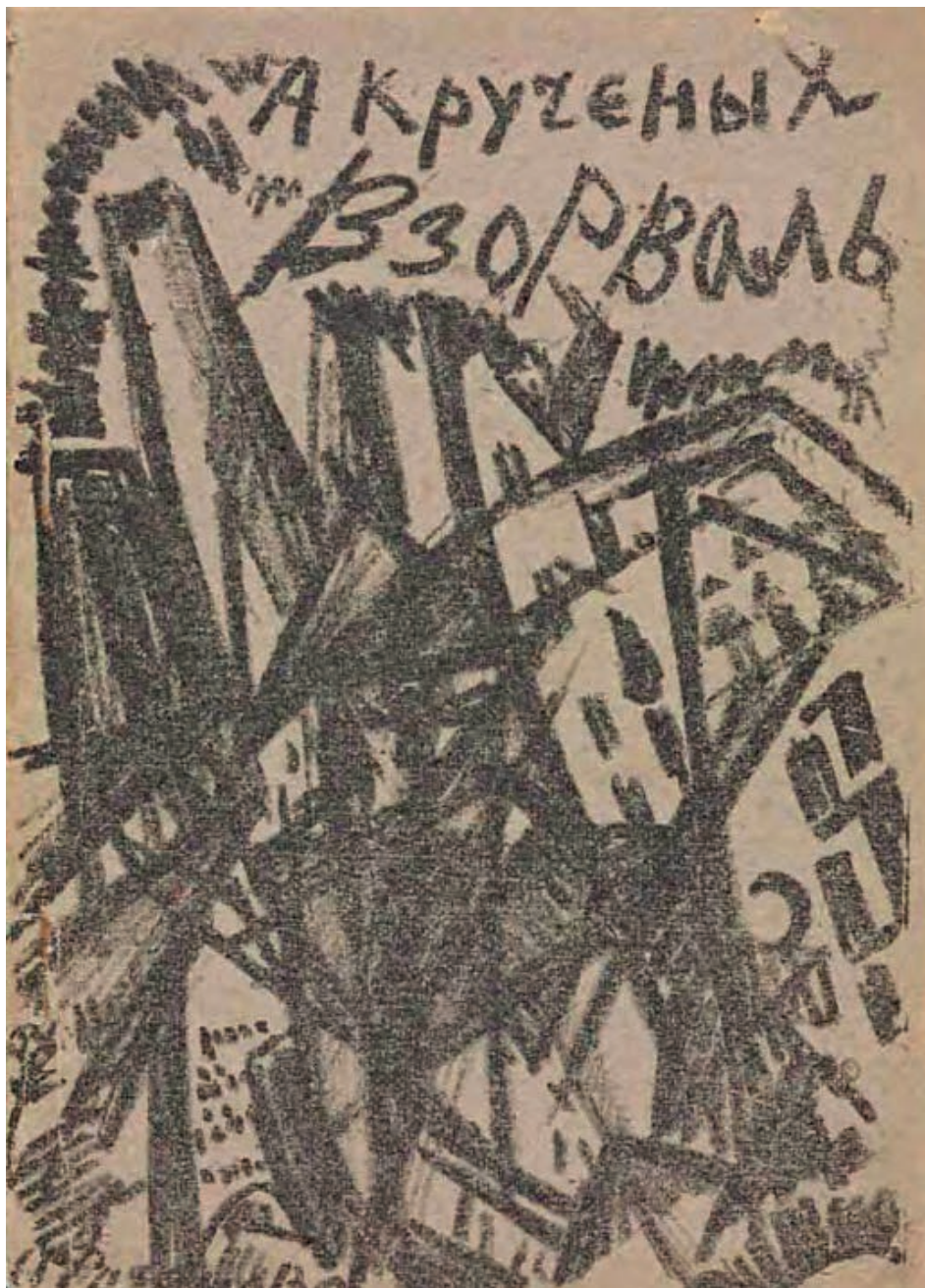
А. Крученых характеризует термин «заумь», который был им введен в апреле 1913 года, хотя подчеркивает, что впервые использован еще в декабре 1912 года, («Еще в 1913 году мы наметили “теорию относительности слова” [Крученых А. Декларация № 5. О заумном языке в современной литературе / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 310] как «чистый химический элемент» следующим образом:

■ «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выразиться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным» [Крученых А. Откуда и как пошли заумники / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 302].

■ «Задача заумного языка – всегда давать необычный для данного языка новый звуковой ряд, тем освежая ухо и горло, воспринимающий и воспроизводящий звук органы слуха и речи» [Крученых А. Откуда и как пошли заумники? / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 303].

История футуристической книги в Петербурге связана с издательствами: М. Матюшина «Журавль», А. Крученых «ЕУЫ» и типографией «Сириус», типолитографией «Свет». Издательство А. Крученых «ЕУЫ» (лилия) собрало художников русского авангарда: М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, В. Татлин, бр. Бурлюки, В. Хлебников, В. Маяковский, Н. Кульбин, О. Розанова, П. Филонов.

В 1913 году вышла первая книга "Взорвалъ" (с графическими работами Н. Кульбина, О. Розановой, К. Малевича, Н. Альтмана).



Обложка. Городской пейзаж. Литография. О. Розанова

Часть текстов книги «Взорваль» была напечатана ручными наборными штампами, остальные – литографии. Обложку исполнила О. Розанова. Часть экземпляров было раскрашено О. Розановой и А. Крученых акварелью от руки.

■ «Многие характерные черты русского футуризма нашли свое отражение в этой книге Алексея Кручёных. Рисунки к ней были исполнены Кульбиным, Розановой, Малевичем и Гончаровой. В таких полностью литографированных книжках футуристов мы часто видим рисунки, исполненные с розановской пластической энергией. Таков и наш “Взрыв” из сборника “Взорваль” не является исключением, – остродинамичный, построенный на характерном для художницы резком, волевым столкновении черного и белого. Уже в самом названии подразумевался «разрыв», резкий сдвиг. Во “Взорваль” один из основных поэтических принципов Кручёных – построение стиха на дисгармонии, аллитерации, “злогласе” – переходит и в графику Розановой – Малевича, которая строится на раздвоении, сдвиге, даже “взрыве” форм, параллельно «бешеному темпу» в стихах» [<https://humus.livejournal.com/6640944.html>].

■ «“Моим идеалом в 1912–1913 годах был бешеный темп и ритм, и поэтому стихи и проза строились сплошь на синтаксических и иных сдвигах, образцы даны в моих книгах “Возропщем”, “Взорваль” и других. Я думаю, что когда-нибудь еще к этому возвратятся – вот откуда наш футуризм и такой резкий упор на выражение... Очень важно, что в книгах “Взорваль”, “Мирсконца” был трепет, взрыв, который выявился не только в построении фраз и строк, но и во взорванном шрифте...”» – вспоминал поэт позднее, в 1920-е годы» [<https://humus.livejournal.com/6640944.html>].

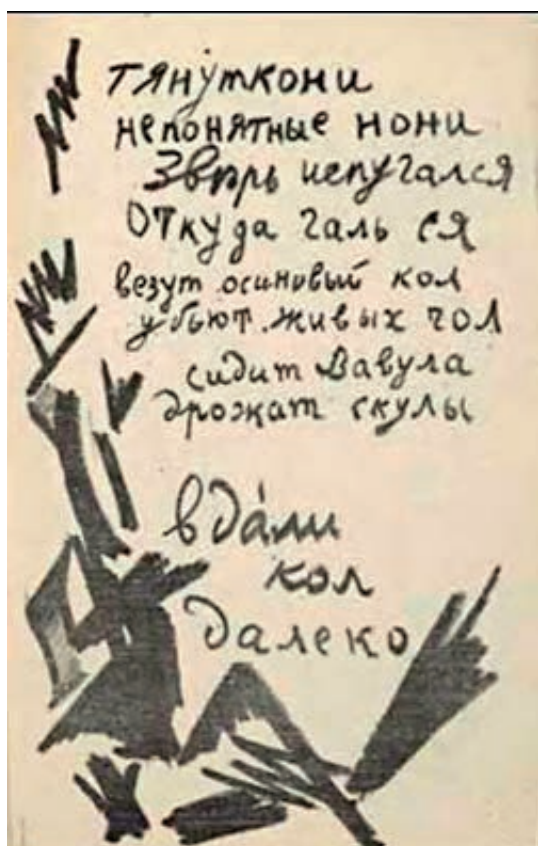
Фонетика «Взорваль»:

Твердый (звонкий) – твердый (звонкий) – безударный – твердый (звонкий) –
твердый (звонкий) – ударный – мягкий (звонкий).

«Взорваль» для самого А. Крученых была экспериментом взрыва разорванного шрифта, сдвигов, ускоренного темпо-ритма. То же поражает и в построении композиций О. Розановой, где шрифт и рисунок вплетаются друг в друга, друг друга сдвигают и взрывают. «Розанова вместе с Крученых открыли богатейшие возможности этой техники в области печатной графики. В работах рубежа 1913–1914 годов Розанова создала абсолютно новый вариант в области цветного “самописьма” футуристической книги, блистательно осуществив в своих работах идею о линии как эквиваленте слову, а о цвете – звуку. <...> Графика Розановой была наиболее адекватна стилистике, поэтической интонации, внутренней логике стиха Крученых» [<http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2489-vzorval-2.html>].

Среди работ К. Малевича в книге – «Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге», «Молитва».

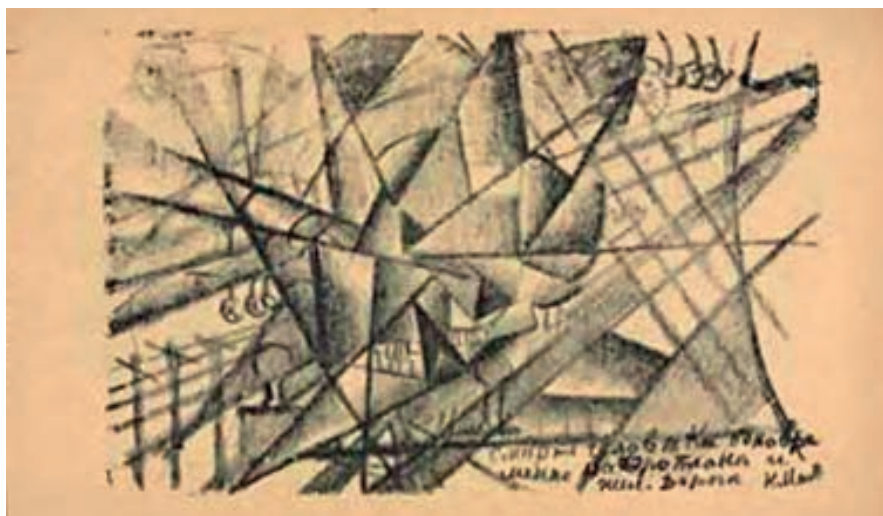
Один из листов книги был создан в технике гектографии на застывшем желатине, которую А. Крученых называл «цветным самописьмом».



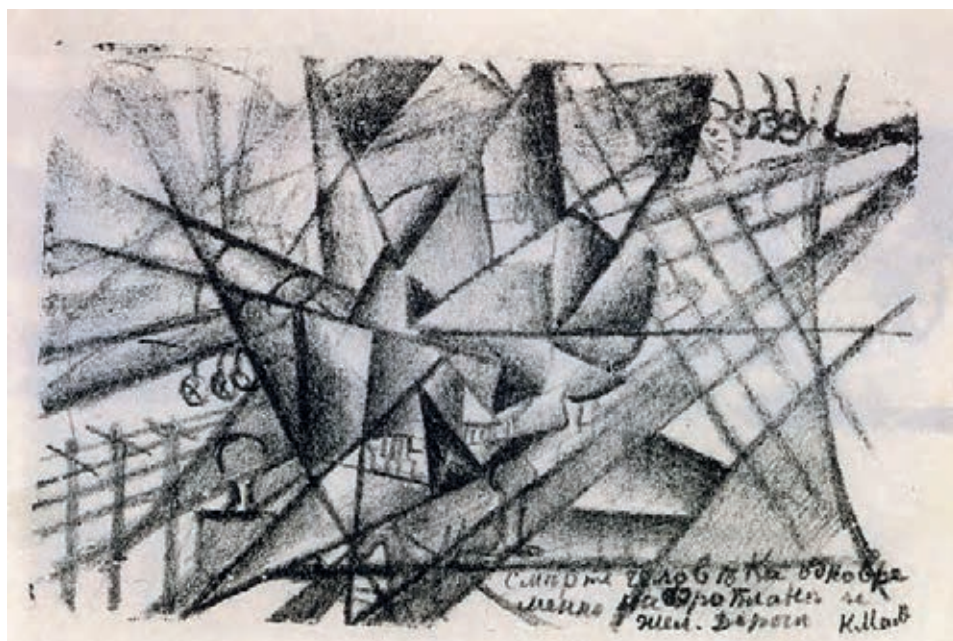
«Тянут кони...» литография О. Розановой



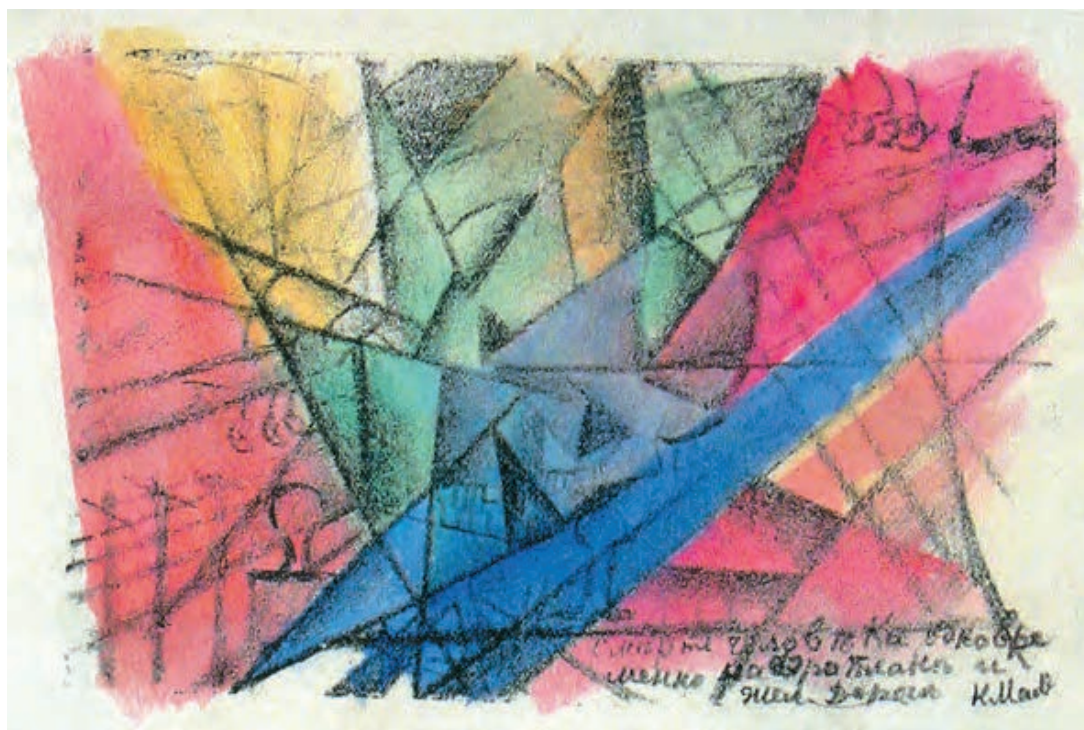
О. Розанова. «Взорваль огня...». Литография



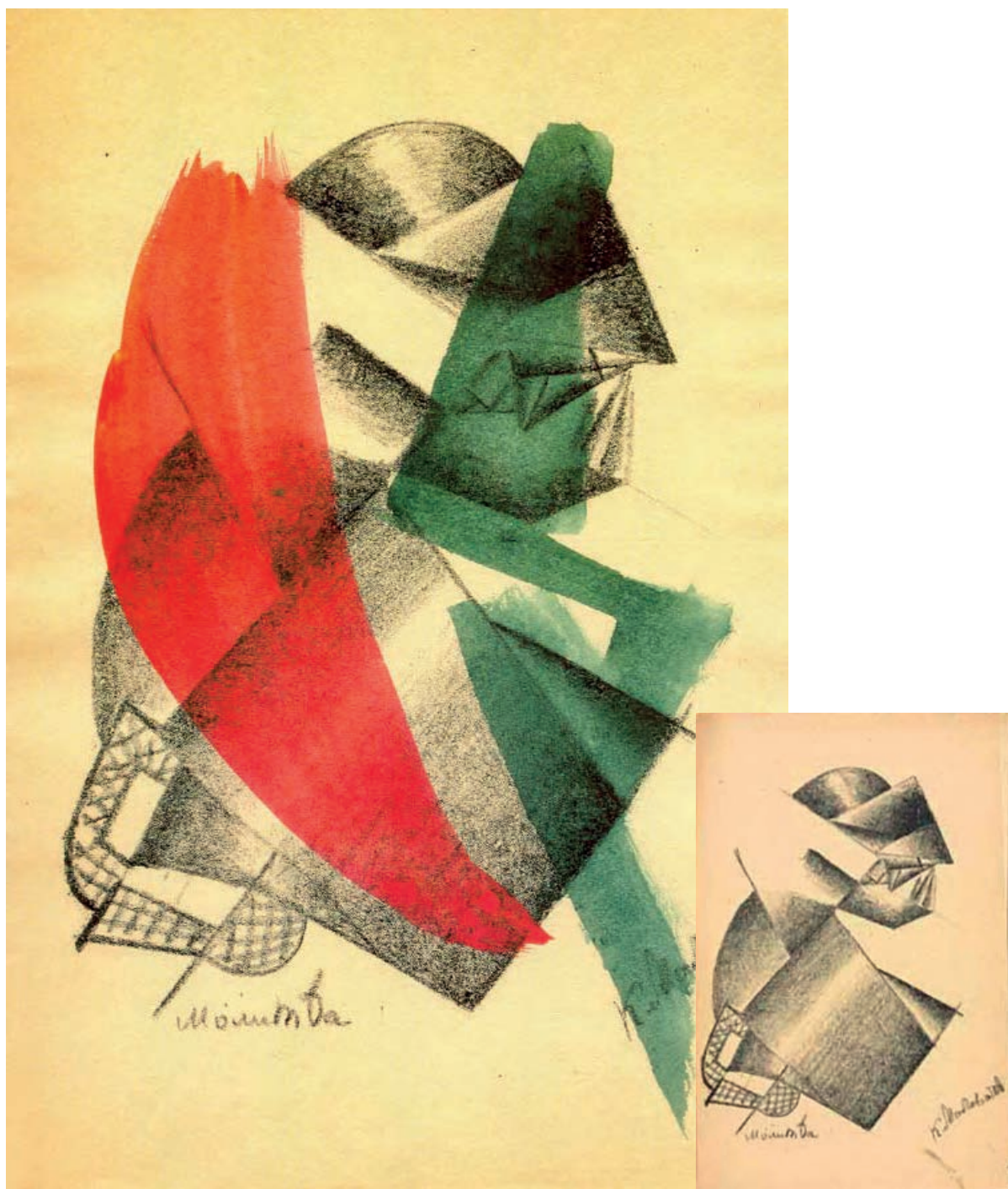
К. Малевич. «Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге»



К. Малевич. «Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге»

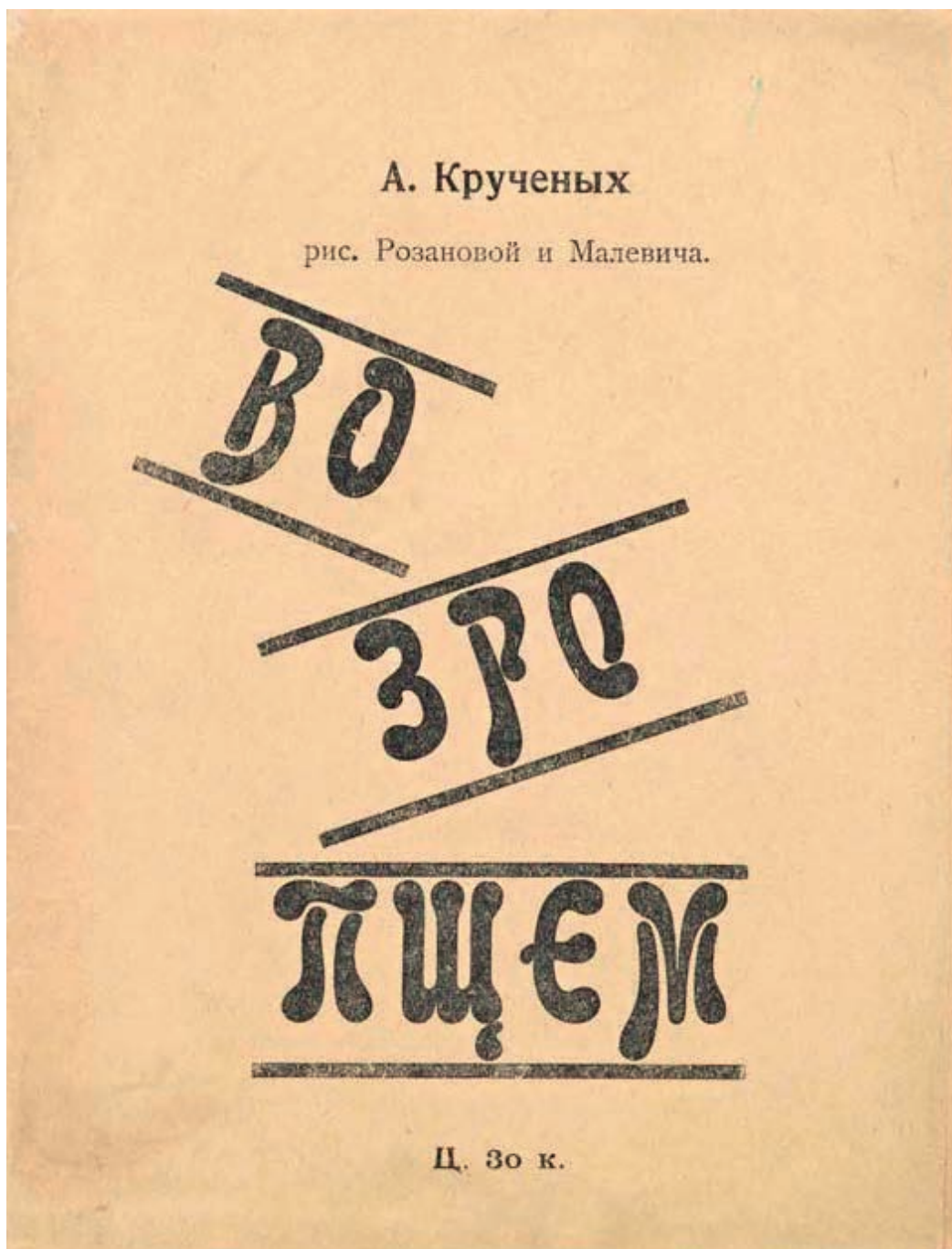


К. Малевич. «Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге». Литография



К. Малевич. "Молитва". Литография

«Возропщем» (типография товарищества «Свет», СПб.)



Обложка О. Розановой



К. Малевич. «Арифметика»



К. Малевич. «Крестьянка идет по воду»

■ «Особую известность книге принесли две литографии Малевича (исполнены литографским карандашом на переводной автографской бумаге размерами 17,5×11,2 и 17,4×11). Одна из них (№ 2) повторяет картину художника “Крестьянка с ведрами” (1913. МоМА, Нью-Йорк), впервые показанную на выставке “Мишень”. Существуют также подготовительный рисунок (ГРМ) и Эскиз \$ 1 находился в собрании Н. Харджиева» [<http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2484-vozpshchem.html>].

Фонетика «Возропщем»:

Твердый (звонкий) – безударный – твердый (звонкий) – твердый (звонкий) – ударный – твердый (глухой) – мягкий (глухой) – безударный – твердый (звонкий): 9 букв – 9 звуков

Иллюстрации в книгах точно совпадают с остротой стиха: его фонетическим рядом, его ритмом, строем: почерк и мысль поэта/автора сходились с почерком и фактурой художника/автора. А. Крученых создал новый тип книги, представляющий сложный синтез творческих устремлений; новый визуальный проект, в котором текст и картина сходятся/контрастируют в единстве; звучащий текст предстаёт в «сценографии», созданной художниками. Спустя несколько лет в Витебске Эль Лисицкий предложит собственный вариант подобного синтеза, но уже на иной основе: это будет, по его словам, конструкция книги, а сам автор станет именно конструктором книги. Это станет своеобразной балочно-стоечной системой построения словесно-изобразительной последовательности с «анфиладой» сообщений внутри.

Листовка «Декларация слова как такового» А. Крученых и Н. Кульбина, в которой А. Крученых обосновал заумный язык, предшествовала изданию «Слова как такового»:

■ «4) мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд, и т.д.)

5) Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена.

2) согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные – обратное – вселенский язык. Стихотворение из одних гласных:

о – е – а
и – е – е – и
а – е – е – ё

3) стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кыка).

Одинаковые гласные и согласные, будучи заменены чертами, образуют рисунки, которые неприкосновенны (напр – III-I-I-III).

Поэтому переводить с одного языка на др. нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник. Бывшие д. с. п. переводы – только подстрочники; как художественные произведения, они – грубейший вандализм.

1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.

6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь схожусь с Н. Кульбиным, открывшим 4-е измерение – тяжесть, 5-е движение и 6 или 7-е время).

7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы – «неприятное для слуха» – ибо нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример дыр бул щыл и. д.

8) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля».

Алексей (Александр) Крученых 19-е апреля 1913» [Декларация слова, как такового / «1913. 'Слово как таковое': К юбилейному году русского футуризма»: мат. международной научной конференции, Женева, 10–12 апр. 2013 г. / сост. и науч. ред. Ж.-Ф. Жаккара и А. Морар. – СПб., 2014. – С. 11–12].

Главными постулатами новой художественной реальности стали: 1) «чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!» 2) «чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной».

«Слово как таковое» А. Крученых и В. Хлебникова (Типо-литография т/д «Я. Данкин и Я. Хомутов. 1913. В издательской обложке с литограф.наклейкой К. Малевича. 22, 5 x 18, 6).

В. Хлебников примкнул к самооценке стихотворения в «Декларации слова как такового»: «Дыр бул щыл точно успокаивает страсти самые расхолодившиеся» [Хлебников В. Неизданные произведения. – М., 1940. – С. 367]. Позже К. Малевич так характеризовал опыт А. Крученых:



Обложка К. Малевича

■ «<...> новые поэты повели борьбу с мыслью, которая поработала свободную букву, и пытались букву приблизить к идее звука (не музыки). Отсюда безумная или заумная поэзия «дыр бул» или «вздрывул». Поэт оправдывался ссылками на хлыста Шишкова, на нервную систему, религиозный экстаз и этим хотел доказать правоту существования «дыр бул». Но эти ссылки уводили поэта в тупик, сбивая его к тому же мозгу, к той же точке, что и раньше. Поэту не удастся выяснить причины освобождения буквы. Слово как «такое» – вылазка Крученого и, пожалуй, она дает ему еще существование. Слово «как такое» должно быть перевоплощено «во что-то», но это остается темным, и благодаря этому многие из поэтов, объявивших войну мысли, логике, принуждены были завязнуть в мясе старой поэзии <...> Крученых пока еще ведет борьбу с этим мясом, не давая останавливаться ногам долго на одном месте, но «во что» висит над ним» [К. Малевич к Матюшину от июня 1916 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. – Л., 1976. – С. 190–191].

В этом сборнике впервые появляется заметка о будущем представлении бюджетлянского театра с характеристикой новых театральных терминов:

■ «в этом году открывается бюджетлянский зерцог (театр) новые зерцожные слова (составили В. Хлебников и А. Крученых)

обликмен, ликомен, ликарь = актер
особы = действующие лица
людняк = труппа
застенчий = суфлер
деймо, сно, зно = действие акт
деюга = драма
и т.п.»

Весной 1913 года выходит сборник «Трое», посвященный памяти Е. Гуро, с обложкой и рисунками К. Малевича, авторами части текстов были А. Крученых и В. Хлебников. Здесь была опубликована статья А. Крученых «Новые пути слова»:

■ «до нас не было словесного искусства были жалкие, попытки рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию (что называлось романами, повестями, поэмами и пр.) были стишки для всякого домашнего и семейного употребления, но искусства слова не было

странно? скажем больше: делалось все, чтобы заглушить первобытное чувство родного языка, чтобы вылущить из слова плодотворное зерно, оскопить его и пустить по миру как «ясный чистый честный звучный русский язык» хоть это был уже не язык, а жалкий евнух неспособный что-нибудь дать миру.

В искусстве мы заявили:

СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА

слово (и составляющее его – звуки) не только куцая мысль, не только логика, но, главным образом, заумное (иррациональные части, мистические и эстетические)...

Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас.

Современные живописцы постигли ту тайну 1) что движение дает выпуклость (новое измерение) и что обратно выпуклость дает движение

и 2) неправильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма).

Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр.

Мы рассекли объект!

Мы стали видеть мир насквозь

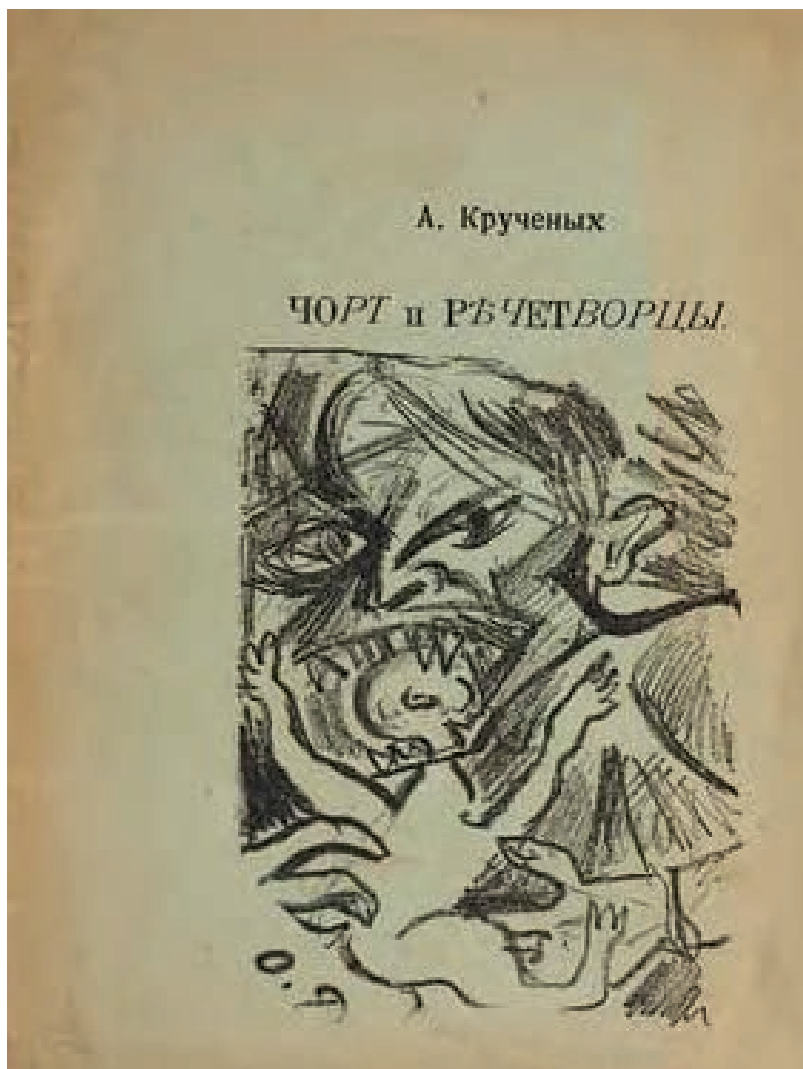
Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что часто его можно читать с конца и тогда оно получает более глубокий смысл!)

Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное земное притяжение), мы видим висящие здания и тяжесть звуков.

Таким образом мы даем мир с новым содержанием...» [<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html>].

Зимой 1913 года целым фейерверком выходят «Чорт и речетворцы» (ноябрь 1913 г.), второе издание «Взорваль», «Утиное гнездышко... дурных слов» (декабрь 1913 г.).

«Чорт и речетворцы», 1913 Типо-литография товарищества «Свет», На обложке литография О. Розанова (чорт, поедающий грешника).



Обложка О. Розановой



Обложка О. Розановой

«Утиное гнездышко... дурных слов», изд-во Еуы (СПб.), Типо-литография товарищества «Свет» 1913, эксперимент О. Розановой по раскраске текстовых страниц (в некоторых экземплярах совместно с А. Крученых).

По замечанию Е. Ковтуна, в «Утином гнездышке...» Розанова отвела иллюстрации, вернее, цветовому решению книги, особую роль. Черные рисунки и рукописный текст напечатаны на серой бумаге. Раскрашены не только иллюстрации, но и текстовые страницы. Розанова дает как бы цветовую партитуру стихов с акцентами на страничных иллюстрациях, где цвет и живописный образ приобретают доминирующее значение» [Ковтун Е. Русская футуристическая книга / <http://www.raruss.ru/avant-garde/2426-ducks-nest.html>].

Исследуя принципы зауми, философ, математик П. Флоренский в статье «Антиномия языка» таким образом характеризует этот настоящий взрыв в искусстве [Антиномия языка // Вопросы языкознания. – 1988. – № 6. – С. 88–125]:

■ «И хорошо, что футуристы так заговорили – и заставили выслушать себя. Подлив этого кипятка и дерзости к тающему снегу общественной мысли, они подогрели последнюю на несколько градусов. Дурачась и озорничая, они одерживали победу, и прежде всего – труднейшую: заставили к себе прислушаться. Их бесшабашность нарушала чинный тон литературы и не считалась с накрахмаленной ее жесткостью: теперь – противники их порою сами “будетлянствуют”» [С. 106].

■ «Мне думается, их творчество может быть распределено по четырем разрядам в возрастающей степени новизны.

Первый разряд новообразований – это образование слов, заменяющих собою более громоздкие выражения, но построенных аналогично уже существующим формам других слов; таковы: “осупружиться”, “окалошиться”, “фрачиться”, “онездешниться”, “поверхноскользие”, “дерзобезумие” и т. д.

К речетворчеству второго разряда следует отнести орнаментальное, – так сказать, арабесочное пользование словом. Звук не теряет еще своей грамматической формы, но форма служит здесь не логической функции смысла, а лишь, или почти лишь, системою угловых зеркал, многократно и разнообразно отражающих один, или небольшое число, корней. Эта формальная разработка корня или нескольких корней имеет и некоторый, весьма скромный, логический смысл. Но производится она не ради него; она являет красоту звука, дает понять ценность самого материала речи – стихийную основу, из которой возникает и логическая речь, и тем острее заражает непосредственно-стихийным содержанием слова» [С. 111].

П. Флоренский отмечает самый существенный элемент поиска – эстетику звука, даже точнее – эстетику шума, хаоса, пред-космоса высказывания, то проявленное в футуристической поэзии пространство, которое предшествует строгой организации речи.

Из этого следует: 1) понимание резкого рывка/заявления/декларации как начального шага в движении: а) от традиции; б) в глубь звука; 2) психологическое напряжение сдвига в стихосложении.

В 1913 году А. Крученых и В. Хлебников манифестируют «Букву как таковую», где заявлены две позиции: 1) сдвиг как метод и 2) сдвиг как психологическое состояние:

■ «О слове как таковом уже не спорят, согласны даже. Но чего стоит их согласие? Надо только напомнить, что говорящие задним умом о слове, ничего не говорят о букве... Слепорожденные!

Слово все еще не ценность, слово все еще только терпимо.

Иначе почему же его облачают в серый арестантский халат? Вы видели буквы их слов – вытянутые в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы – не буквы, а клейма!

А ведь спросите любого из речазей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании.

Ведь не оденете же вы всех ваших красавиц в одинаковые казенные армяки!

Еще бы! Они бы плюнули вам в глаза, но слово – оно молчит. Ибо оно мертво [как Борис и Глеб], оно у вас мертворожденное.

А, Святополки окаянные!

Есть два положения:

- 1) Что настроение изменяет почерк во время написания.
- 2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов.

Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, точно рукою слепца, знаках. Понятно, необязательно, чтобы речар был бы и писцом книги саморучной. Пожалуй, лучше если бы сей поручил это художнику. Но таких книг еще не было. Впервые даны они будутянами, именно: «Старинная любовь» переписывалась для печати М. Ларионовым, «Взорваль» Н. Кульбиным, «Утиное гнездышко» О. Розановой и др. Вот когда можно наконец сказать: «Каждая буква – поцелуйте свои пальчики».

Странно, ни Бальмонт, ни Блок – а уж чего, казалось бы, современнейшие люди – не догадались вручить свое детище не наборщику, а художнику...

Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживавшим во время переписки себя, утрачивает все те свои чары, которыми снабдил ее почерк в час «грозной вьюги вдохновения» [В. Хлебников Собр.соч.: В шести томах. Том 6, книга 1: Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922 / М., 2005. – С. 339].

П. Флоренский усугубляет собственное впечатление от футуристического стиха:

■ «К этому же постижению стихии речи, через еще большее освобождение ее от общей формы отнесем еще примеры – тонко выраженные переходы от восторга, прорывающегося через смущение и какую-то скрываемую от себя самого мысль: так, приблизительно, разрушает обычный строй речи человек, переполненный чувством, в особенности при ослаблении от усталости или иных причин памяти. Логическая прозрачность речи при этом затуманивается, но сила непосредственного напора возрастает» [Флоренский П. Антиномия языка // Вопросы языкознания. – 1988. – № 6. – С. 112].

И усугубляет понимание резкого рывка/заявления/декларации как начального шага в движении: 1) от традиции; 2) в глубь звука. При этом сам П. Флоренский даже и опасается этого начального шага, т.к. его нельзя уловить в сети логики, в чем математик П. Флоренский расходится с математиком В. Хлебниковым:

■ «за-умный язык преследует высшую степень натуральности, полную непосредственность своего выявления: слово насилует непосредственно-ощущаемое, и только развязанное до чистого звука оно достаточно гибко, чтобы быть звуко-речью глубин. Но тогда-то именно, со устранением логической формы, устраняется и самое суждение подлинности. При полной бессловесности, стон души, насквозь искренний, никак не отличим от шутки или подделки, не выражающих никакого внутреннего движения. Мы не знаем, что воплотить хотел поэт, и орис его не дает никакого “что”. Подлинно ли, и – если подлинно, – удачно ли его “как”? Первое неведомо никому, кроме автора, и остается на его совести, а второе – неведомо даже и автору, если даже чиста его совесть насчет подлинности за-уми» [Флоренский П. Антиномия языка // Вопросы языкознания. – 1988. – № 6. – С. 114].

В «Антиномии языка» П. Флоренский, в большей мере говорит о силе волны футуризма, о настойчивости футуристических заявлений, однако в меньшей степени его интересуют доказательства изобразительного языка футуристического изложения и его наглядности:

■ «Крученых, уверяет, что в его, ныне прославленном дыр, бул щыл и т. д.

“больше национального, русского, чем во всей поэзии Пушкина”. Может быть, но именно, только “может быть”, но может быть – и наоборот. Мне лично это “дыр бул щыл” нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом “рлээ” выводит, как намазанная дверь. Что-то вроде фигур Коненкова» [Флоренский П. Антиномия языка // Вопросы языкознания. – 1988. – № 6. – С. 114].

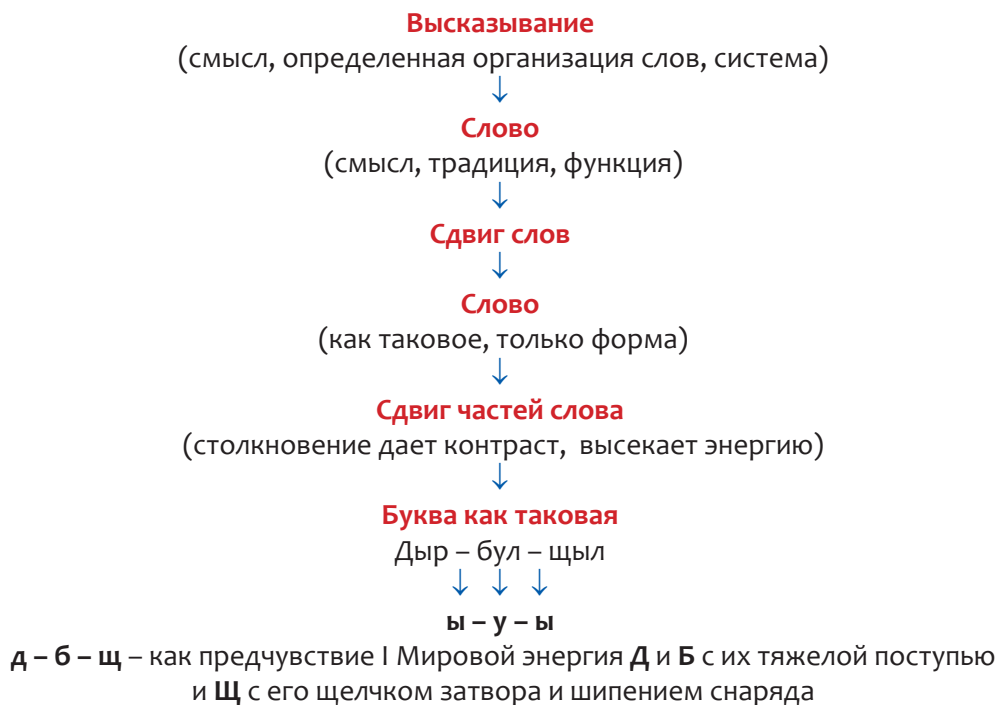
Итак, П. Флоренский останавливается на исследовании языкового впечатления, предоснования и предчувствования/чувствования футуристического контента.

Для нас принципиально важным является: 1) сдвиг (о котором мы уже говорили); 2) тематическое обоснование (у В. Хлебникова) движения от зауми к беспредметности; 3) театральности футуристического высказывания у А. Крученых. Здесь подчеркнем направленность устремления поэта к звуку/образу/слову/визуальности в синкретизме, что получит

полное воплощение в сценическом проявлении, которым чревато художественное мышление футуризма и, в частности, самого А. Крученых.

Исследователь Н. Катанаев особо выделяет способ, технологию театрализации у А. Крученых: он подчеркивает скоморошество поэта и, ссылаясь на Н. Харджиева, сопрягает скоморошество с юродством и волхованием: «Эти три феномена объединяет экстатическое состояние вовлеченных в действие лиц. О подобном состоянии писал и сам Крученых в сборнике 1913 г. «Взорваль». Кроме того, интерес ближайшего окружения поэта-заумника (в частности, Владимира Маяковского и Романа Якобсона) к скоморошеству и вероятное знакомство футуриста с современными исследованиями, посвященными скоморохам (в первую очередь, монографией А.С. Фаминцына «Скоморохи на Руси» 1889 г.), позволяют предположить, что рецепция Харджиева была вызвана действительно существовавшей творческой маской скомороха самого Крученых. <...> Скоморошеский образ (так же, как использование фольклорной зауми, архаизирующих неологизмов и народного стиха) был элементом древней поэзии, которую пытался возродить будетлянин» [Катанаев Н.С. Скоморох Алексей Крученых: стихотворные посвящения Н.И. Харджиева / Н.С. Катанаев // Новый филологический вестник. – 2021. – № 4(59). – С. 255]. Это утверждение согласуется с пониманием П. Флоренским состояния единства с природой у футуриста А. Крученых. Подчинения силам природы, погружения в них, перевоплощение и трансформация этих сил в смехотворчество, а также и вычленение этих сил во имя собственного произведения: в «Дыр бул щыл» «что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное».

Итак, акцентируем художественный проект Алексея Крученых:



«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Разрыв

(разрыв означаемого и означающего, трансформация в знак, но новой функции не дает, оставляет оболочку, за которой ищет собственный смысл знака, акцентируя автономию знака)



Звук как таковой

(окраска, фактура, тональность, высота)



Археология слова

(поиск основы звучания, культура звука, буквы, слова)



Движение в «подземные», хтонические слои

(глубже самой основы, исследование хтонической силы языка, отсюда: скоморошество, игра с этими силами, отсюда: «юродство» как маска в этой игре, отсюда: волхование как стремление проникнуть еще и за это состояние (род шаманизма))



Дыр – бул – щыл

(определяют сродни «Черному квадрату», однако, на наш взгляд, это не совсем так, хотя очевидно направление движения)



А. Крученых **останавливается у границы метафизики** слова, буквы, звука и графического образа знака

(на этой границе он рассыпает слова и трансформирует их в изображение, тем самым смещая их смысл: слово утрачивает звук, оно делается изображением, элементом композиции, не надписью и не шрифтом, а иной системой: слово = картина).

Хроника движения:

Слово → буква → звук → изображение

От **Дыр – бул – щыл** в «Помаде» к графике слов/букв/изображения во «Взорваль» и в «Возропщем» (дальнейший шаг совершает И. Пуни в работе «Бегство букв»).

А. Крученых здесь останавливается и у черты, исследуя технологию сдвига и фактуру слова, т.е. на стадии кубофутуризма, алогизма. В супрематизм слова он не выходит.

Однако уже позднее в 1916–1917 гг. А. Крученых создает теорию экономической поэзии «эко-эз», где уже определена беспредметность.

2.2. ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ. 1913

«<...> талант Хлебникова – талант новатора и революционера как слова, так и литературных приемов, шел по совершенно новому руслу, и появление его на фоне эпохи литературного блуда 1907–1910 гг. не могло быть оценено тогдашними бульварно-сагинскими и эстетно-аполлонствующими кругами»

[Крученых А. Велимир Хлебников / Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 32–33].

Виктор (Велимир, Велемир) Хлебников – один из выдающихся русских поэтов начала 20 в., реформатор/экспериментатор/революционер поэтического творчества, «Председатель земного шара». Впервые В. Хлебников заявил о себе осенью 1908 г. со стихотворением «Искушение грешника» в журнале «Весна».

Позиция А. Крученых и В. Хлебникова состояла в том, что высвобожденное слово выступает как таковое и само по себе. И только в этом случае оно может рассматриваться и исследоваться в основной своей сущности, в своей истинной структуре и в настоящем своем смысле. Эта технология была аналогична предложению К. Малевича в его аналитической работе с формой и цветом в изобразительном искусстве.

Следует сразу подчеркнуть самое важное обстоятельство в главном деле жизни Велимира Хлебникова: его реформа языка, его языко-творчество не было исключительно самоцелью. Исследователи обратили внимание на самую метафизику его творчества:

■ «<...> пристальное внимание Хлебникова к новому словообразованию не есть только дань модным экспериментам того времени, которыми “грешили” многие авторы Серебряного века, но насущная необходимость ради осознания границ своего собственного мышления в пользу преодоления таковых преград. Реформа языка – это необходимость для дальнейшего духовного развития человечества» [Миронов Д. Умная «заумь» в русской поэзии XX века: Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников и Евдокия Дмитриевна Лучезарнова (Марченко) // Культура и цивилизация. – 2019. – Т. 9, № 4–1. – С. 109].

У В. Хлебникова это выражено так: «Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его "я" совпадает с жизнью света» [Хлебников В. Время – мера мира; статьи, заметки и др. – СПб., 2018. – С. 181], «закон азбуки (у-о-а), кратность <гласных>, нашёл, что 4о=7у» [Хлебников В. Время – мера мира; статьи, заметки и др. – СПб., 2018. – С. 367].

В статье «Наша основа» Велимир Хлебников определил изначальность движения в поисках слова так: «Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь звуками азбуки, зёрнами языка. <...> «словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка» [Хлебников В. Время – мера мира; статьи, заметки и др. – СПб., 2018. – С. 177, 178].

В начале 1910 г. он сходится с кругом Михаила Матюшина и Елены Гуро, с братьями Бурлюками, с Николаем Кульбиным и начинает свой путь в русском авангарде. «В феврале

1910 года в Петербург вернулся первый «издатель» и друг Хлебникова Василий Каменский, который познакомил его с Еленой Гуро, М. Матюшиным и братьями Бурлюками. Так состоялась встреча Хлебникова с его литературными соратниками, объявившими его вождем нового течения» [Харджиев Н. Хлебников и «Академия стиха» / Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. – М., 2006. – С. 313].

Надежда Удальцова вспоминала Хлебникова:

■ «Это был человек высокого роста, слегка сутулый, в черном поношенном, мешковато на нем сидевшем сюртуке. Большое, бледное, чуть одутловатое лицо и казавшиеся припухлыми белые руки. Он часто подносил левую руку к губам, и нельзя было не заметить какой-то тесной одухотворенной связи между лицом и руками. Вождь “будетлян” производил впечатление отдельного человека, углубленного в самого себя и далекого от всех. Он молчаливо сидел в стороне, опустив глаза, как бы прислушиваясь к своему внутреннему голосу» [Харджиев Н. «В Хлебникове есть всё!» / Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. – М., 2006. – С. 330–331].

А. Крученых так описывает Хлебникова:

■ «в начале 1912 г. ему было 27 лет. Поражали: высокий рост, манера сутулиться, большой лоб, взъерошенные волосы. Одет был просто – в темно-серый пиджак. Я еще не знал, как начать разговор, а Хлебников уже забросал меня мудреными фразами, прошиб широкой ученостью, говоря о влиянии монгольской, китайской, индийской и японской поэзии на русскую. <... > он творчески вспыхивал от малейшей искры» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 74].

■ В. Каменский и Д. Бурлюк в 1912–14 гг. не раз печатно и устно заявляли, что Хлебников – “гений”, наш учитель, “славождь”» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 78].

И О. Манделштам утверждал:

■ «Он был открыватель, ученый, провидец, целитель <... > В новой русской поэзии я знаю только трех человек с особым устройством сознания. Это Хлебников, Маяковский, Пастернак... В Хлебникове есть всё!» [Харджиев Н. Хлебников и «Академия стиха» / Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. – М., 2006. – С. 335–336].

Все приведенные и все подобные этим высказывания определяют и организуют целостность и всё бытие под именем «Хлебников», философский и математический облик явления под названием «Хлебников», и всё то, что сделалось большой метафорой «Хлебников», что для художественного круга и всего художественного времени в течение ста лет стало даже более важным и существенным, чем определенные факты его биографии.

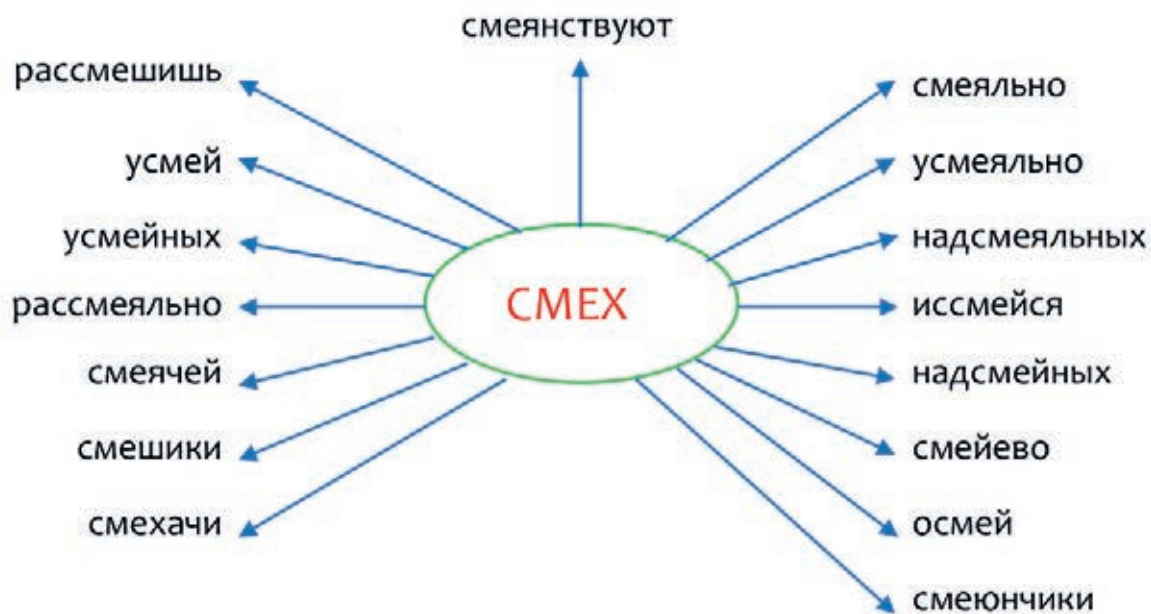
В апреле 1910 г. вместе с Давидом Бурлюком он выпустил «Садок судей» как первое издание творческой группы «будетляне» (которая вскоре приняла новое название – «Гилея»). К этому моменту В. Хлебников уже разработал и основы новой эстетики, и принципы нового

художественного метода. По мнению Д. Бурлюка, они были изложены в «ударном» стихотворении «Заклятие смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

В этом стихотворении-манIFESTE выявлен и масштаб слова, и объем слова, и – главное – пространство слова. Неологизмы В. Хлебникова нанизаны друг на друга, усиливают друг друга и усиливаются к финалу, достигая апогея. У каждого из неологизмов существует свой особый смысл и особый звук, объем единого понятия усложняется и делается множественным. Увеличивается пространство слова, пространство обозначенного этим словом, его размноженным состоянием (16 неологизмов от слова смех).

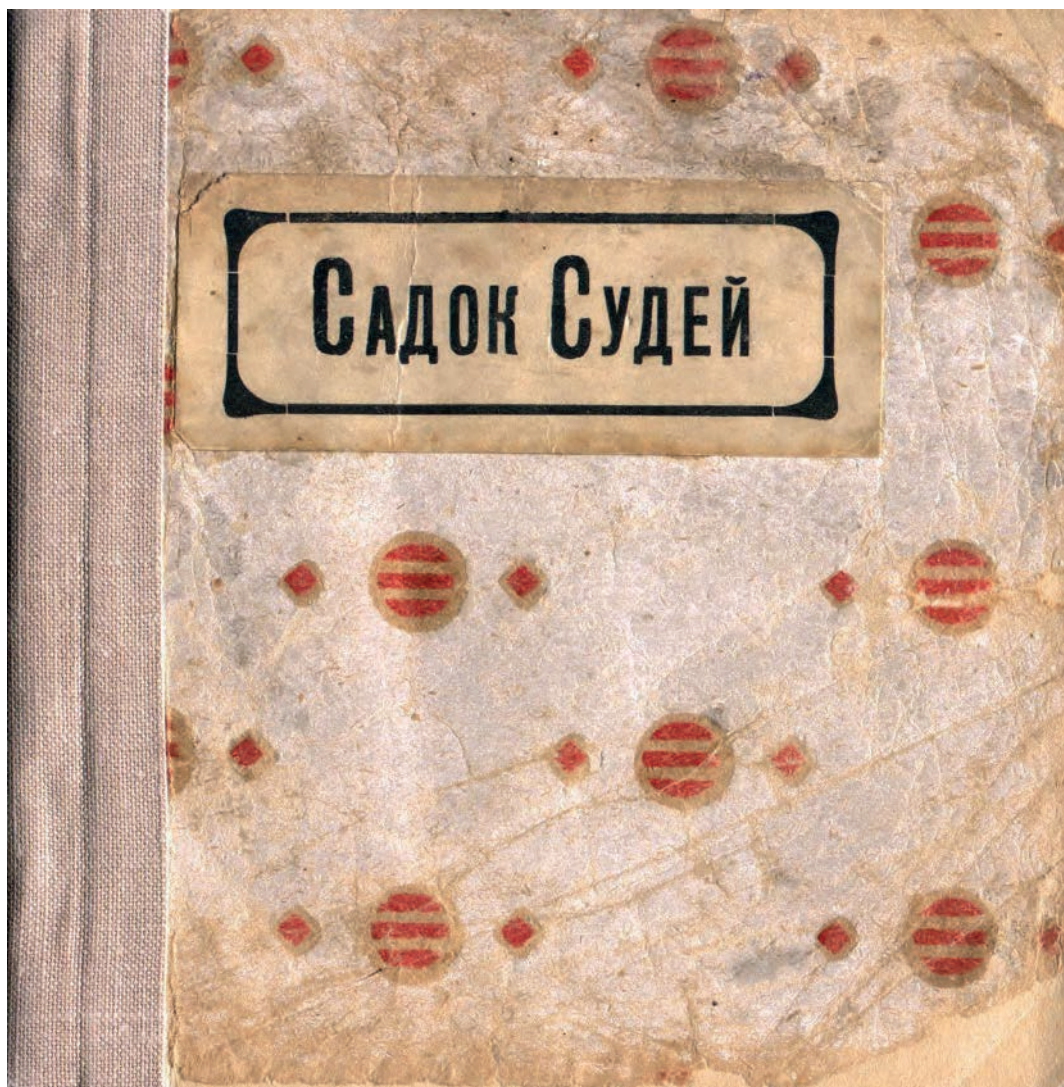
1) Смеяньствуют; 2) смеяльно; 3) усмеяльно; 4) рассмешишь; 5) надсмеяльных; 6) усмейных; 7) смехачи; 8) иссмейся; 9) рассмеяльно; 10) надсмейных; 11) смеячи; 12) смейево; 13) осмей; 14) усмей; 15) смешики; 15) смеюнчики.



«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Главное слово – **СМЕХ**. Оно пульсирует множественностью. Все остальные слова ритмично повторяют это слово в вариациях смеха, когда смеются смехами/смешиками и достигают полной силы хохота. **С – М – Н** колеблют пространство, от свиста к мягким и нежным звукам, и в обратном порядке от нежных к свисту. **С – 20, М – 16, Н – 10**.

Не зря математика/поэта В. Хлебникова сразу же назовут Лобачевским слова («Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова, он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из их случайных смещений» [Тынянов Ю. О Хлебникове/ Велимир Хлебников. *Председатель земного шара*. – СПб., 2008. – С. 269]).



Обложка первого сборника «Садок судей»

Весной 1912 г. в статье «Учитель и ученик» он излагает собственную теорию времени, а летом вместе с Алексеем Крученых публикует поэму «Игры в аду», осенью вместе с ним же – «Мирсконца». Из свидетельств А. Крученых: «<...> предложил ему более меткое и соответствующее пьеске – “Мирсконца”, которым был озаглавлен еще наш сборник 1912 г. Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склонять: – Мирсконца, мирсконцой, мирсконцом» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 77].

В конце года вместе с Д. Бурлюком, В. Маяковским и А. Крученых Хлебников подписывает манифест «Пощечина общественному вкусу» как отрицание существующей литературной традиции, а также и сборник «Пощечина общественному вкусу». По поводу написания манифеста А. Крученых вспоминал: «Москва, декабрь 1912 г. Собрались, кажется, у Бурлюка на квартире, писали долго, спорили из-за каждой фразы, слова, буквы <...>. Закончив манифест, мы разошлись. Я поспешил обедать и съел два бифштекса сразу – так обессилел от совместной работы с великанами...» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 70–74].

В сборнике «Пощечина общественному вкусу» были опубликованы тексты В. Хлебникова: знаменитые

«БОБЭОБИ ПЕЛИСЬ ГУБЫ...»

Ор. № 13.

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзээ пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Исследователей всегда привлекала поэтическая фонетика В. Хлебникова и истоки выбора того или иного звука: отличаясь «невероятной оригинальностью, неординарностью мышления, своеобразным устройством слухового аппарата, соотносил звуки, которые вызывали у него определённые цветовые ассоциации, с каким-то оттенком» [Нуйкина Е., Минабаева С. Поэтическая фонетика Велимира Хлебникова (На материале стихотворения «БОБЭОБИ ПЕЛИСЬ ГУБЫ...») // Перспективы развития современного гуманитарного знания: сб. матер. VIII Всероссийской науч.-практ. конф., Стерлитамак, 2022. – С. 219–220]. В. Хлебников представлял звук **б** как отображение красного цвета. Поскольку губы, как правило, имеют красноватый оттенок, образ согласного **в**, по хлебниковской концепции, соотносится с зелёным цветом, согласный **п** представляется чёрным цветом с красным оттенком, смешение которых даёт бурый. Согласно Хлебникову, **л** – «круговая площадь», что соотносит звук с определенной формой, а **в** – это круг и точка в нем.

■ «Интересно рассмотреть следующие стихотворные строки с точки зрения характеристики согласных звуков:

Бобэоби пелись губы,

Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови...

Звук [б] является губным, губно-губным, а [о] – лабиализованным, что подразумевает образование звука с участием губ. Так, фонетический акцент делается на работе губ. Несомненно, в данном случае обращает на себя внимание и звукопись: при помощи звуков [б] и [о], так или иначе связанных со специфической работой губ, создается впечатление реального движения этого органа речи» [Нуйкина Е., Минибаева С. Поэтическая фонетика Велимира Хлебникова (На материале стихотворения «БОБЭОБИ ПЕЛИСЬ ГУБЫ...») // Перспективы развития современного гуманитарного знания: сб. матер. VIII Всероссийской науч.-практич. конф. – Стерлитамак, 2022. – С. 221].

Авторы статьи «Поэтическая фонетика Велимира Хлебникова (На материале стихотворения «БОБЭОБИ ПЕЛИСЬ ГУБЫ...»)» полагают, что стихотворение В. Хлебникова – это своеобразный портрет, в котором звуки – это формы и цвет губ, бровей, глаз, волос, и повторение глагола пелись, пелись, пелись – еще и напевность, движение губ и всего лица. Интересным представляется это замечание, этот вывод, который позволяет также понять технологию построения портретов, к примеру, в кубофутуризме К. Малевича:

■ «Велимир Хлебников выбирает наиболее «подвижные» детали портрета: движения губ, взоров, бровей и облика в целом рождает некую музыку, которую автор и пытается расслышать и зафиксировать. «Бобэоби», «вээоми», «пиээо», «лиэээй» – это «расшифровка» мимики при помощи звуков. В статичном портрете лирический герой улавливает динамику, передаваемую звукописью» [Нуйкина Е., Минибаева С. Поэтическая фонетика Велимира Хлебникова (На материале стихотворения «БОБЭОБИ ПЕЛИСЬ ГУБЫ...») // Перспективы развития современного гуманитарного знания: сб. матер. VIII Всероссийской науч.-практич. конф. – Стерлитамак, 2022. – С. 222],

а также:

«КРЫЛЫШКУЯ ЗОЛОТОПИСЬМОМ...»

№ 16

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

«Девичий бог», «Змей поезда», «Песнь Мирязя» и другие.

В книге «Полутораглазый стрелец» Бенедикт Лившиц [<https://traumlibrary.ru/book/livshic-strelec-sbornik/livshic-strelec-sbornik.html>] позже так описывал своё чувство, своё восприятие языка Велимира Хлебникова:

■ «И вот – хлебниковские рукописи опровергали все построения. Я вскоре почувствовал, что отделяюсь от моей планеты и уже наблюдаю ее со стороны.

То, что я испытал в первую минуту, совсем не походило на состояние человека, подымающегося на самолете, в момент отрыва от земли.

Никакого окрыления. Никакой свободы.

Напротив, все мое существо было сковано апокалиптическим ужасом.

Если бы доломиты, порфиры и сланцы Кавказского хребта вдруг ожили на моих глазах и, ощерившись флорой и фауной мезозойской эры, подступили ко мне со всех сторон, это произвело бы на меня не большее впечатление.

Ибо я увидел воочию оживший язык.

Дыхание довременного слова пахнуло мне в лицо.

И я понял, что от рождения нем.

<... >

Слово, каким его впервые показал Хлебников, не желало подчиняться законам статики и элементарной динамики, не укладывалось в существующие архитектурные схемы и требовало для себя формул высшего порядка. Механика усложнялась биологией. Опыт Запада умножался на мудрость Востока. И ключ к этому лежал у меня в ящичке письменного стола, в папке хлебниковских черновиков».

Подчеркивая значимость текстов В. Хлебникова в «Пощечине общественному вкусу», Б. Лившиц высказал следующим образом своё отношение к изданию:

■ «<... > при всех оговорках, относившихся главным образом к манифесту, самый сборник следовало признать боевым хотя бы по одному тому, что ровно половина места в нем была отведена Хлебникову.

И какому Хлебникову!

После двух с половиной лет вынужденного молчания (ведь ни один журнал не соглашался печатать этот «бред сумасшедшего») Хлебников выступил с такими вещами, как «Конь Пржевальского», «Девий бог», «Памятник», с «повестью каменного века» «И и Э», с классическими по внутренней завершенности и безупречности формы «Бобэоби», «Крылышкуя золотописьмом», а в плане теоретическом – с «Образчиком словоновществ в языке» и загадочным лаконическим «Взором на 1917 год», в котором на основании изучения «законов времени» предрекал в семнадцатом году наступление мирового события <... >

По сравнению с Хлебниковым, раздвигавшим возможности слова до пределов, ранее немислимых, всё остальное в сборнике казалось незначительным, хотя в нём были помещены и два стихотворения Маяковского, построенные на «обратной» рифме, и прелестная, до сих пор не оценённая проза Николая Бурлюка, и его же статья о «Кубизме», ставившая ребром наиболее острые вопросы современной живописи».

«Кузнечик», без названия опубликованный в «Пощечине общественному вкусу», является принципиальным, программным произведением В. Хлебникова:

Крылышкуя золотописьмом

Тончайших жил,

Кузнечик в кузов пуза уложил

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Прибрежных много трав и вер.

«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.

О, лебедиво!

О, озари!

К – л – р – у – главный акцент (строение пчелиных сот). В. Хлебников всегда настаивает на важности согласных.

Из «Азбуки звуков для “Кузнечика”»:

■ «К – «Обращение силы движения в силу положения (бега и покой). «Переход сил движения в силы сцепления. Камень, закованный, ключ, покой, койка, князь, кол, кольца».

«Р – «Непокорное движение, неподвластное целому. «Р присуще значение разрушения преград». «Ра свинца». <... >

«Л – «Движение без власти большей силы свободы (прошлое время). «Л начинает те имена, где сила тяжести, шедшая по некоторой оси, расходится на плоскости, поперечной этой оси...» <... > «Возьмем слово лебедь. Это звукопись. Длинная шея лебедя напоминает путь падающей воды; широкие крылья – воду, разливающуюся по озеру...». «Эль – остановка падения, или вообще движения, плоскостью, поперечной падающей точке...» <... >

«У – «Покорность». «боковое движение» <... >

«З – «Созвучное колебание отдаленных струн. Разделенные дрожания одного происхождения и числа колебаний... Отделение сухого, полного движения, начала от воды, борьба огня и воды» <... > [Цит. по: Россомахин А. Кузнечики Велимира Хлебникова, собранные Андреем Россомахиным. – СПб., 2004. – С. 52–53].

Первый круг понятий – ядро. Кузнечик – синица, аист, пеночка, зинзивер (определения, близкие по сути и по названию в разных регионах), а также это – поэт, певец, Пясяр). Он «прошивает» золотым звуком воздух, всё пространство, окрашивая это пространства цветом/светом золота – золотописьмо – крылышками прорезает пространство, и мы ощущаем эти тончайшие нити.

Второй круг понятий: Кузнечик крылышкует = поёт. Его пение – в золотых нитях/жилах: «пинь, пинь, пинь» и «таррах» – **П, Н, Т, Р.**

Третий круг понятий: в кузов пуза уложил всё, что поглотил в траве, т.е. ещё и сжал пространство, вжал его в себя.

Завершение кругов, сила объема, Шар, удерживающий все круги: **всё это – диво, озаренное зарей.** Главный звук здесь З, заря, озарение, золото, кузнечик: «З – “Созвучное колебание отдаленных струн. Разделенные дрожания одного происхождения и числа колебаний... Отделение сухого, полного движения, начала от воды, борьба огня и воды”» [Цит. по: Россомахин А. Кузнечики Велимира Хлебникова, собранные Андреем Россомахиным. – СПб., 2004. – С. 53].

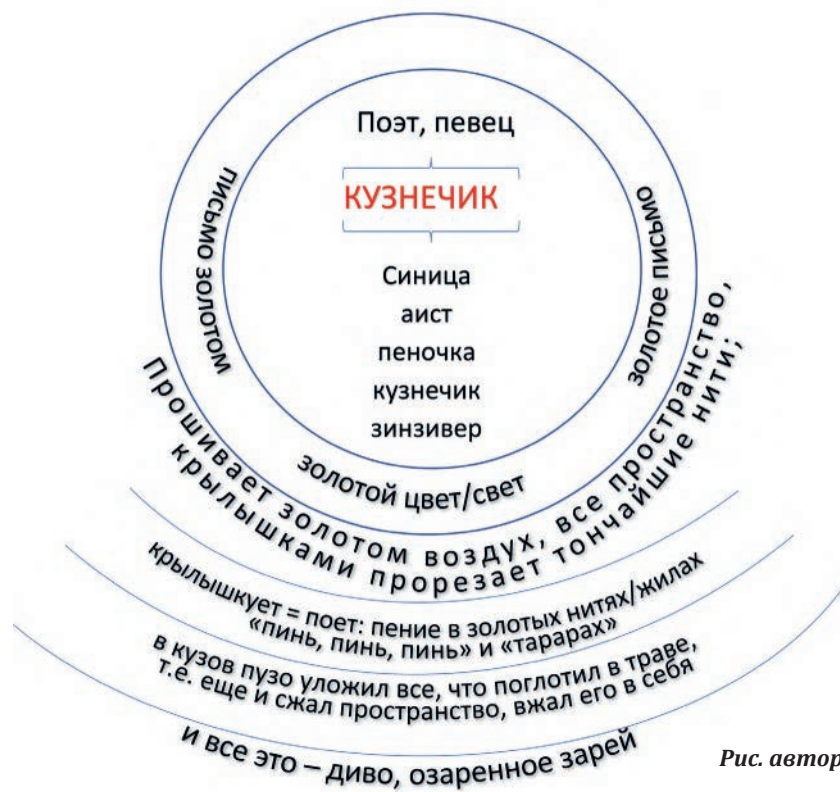


Рис. автора Т. Котович

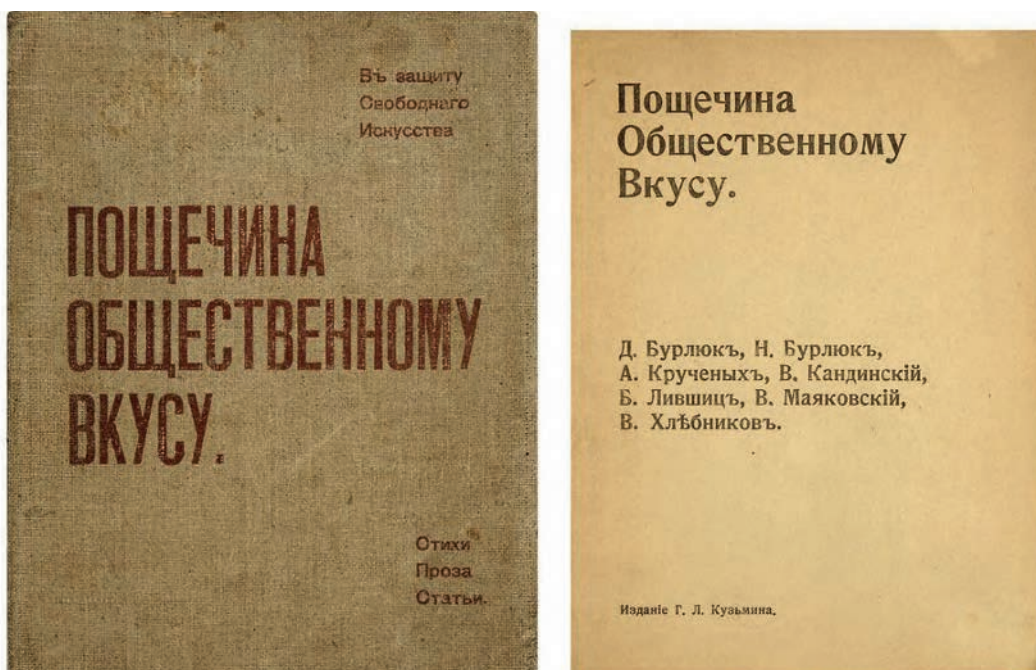
В этом смысле показательна цитата из Р. Якобсона: «Начальный звук, Хлебников говорит, имеет особую природу, отличную от природы своих спутников. Первый звук слова приказывает остальных. Слова, начатые одной согласной, имеют общее направление, как рои падающих звезд» [Якобсон Р. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова: статьи, исследования 1911–1998. – М., 2000. – С. 64].

В феврале 1913 в листовке «Пощечина общественному вкусу» была особо подчеркнута значимость В. Хлебникова для его современности, для всего авангарда.

Из Листовки «Пощечина общественному вкусу»:

■ «В 1908 году вышел “Садок Судей”. – В нем гений – великий поэт современности – Велимир Хлебников впервые выступил в печати. Петербургские метры считали “Хлебникова сумасшедшим”. Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес собой Возрождение Русской Литературы. Позор и стыд на их головы!..

Время шло... В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц, В. Кандинский, Николай Бурлюк и Давид Бурлюк в 1913 году выпустили книгу “Пощечина Общественному Вкусу”. Хлебников теперь был не один. Вокруг него сгруппировалась плеяда писателей, кои, если и шли различными путями, были объединены одним лозунгом: “Долой слово-средство, да здравствует Самовитое, самоценное Слово!” Русские критики, эти торгаши, эти слюнявые недоноски, дующие в свои ежедневные волынки, толстокожие и



Сборник «Пощечина общественному вкусу»

не понимающие красоты, разразились морем негодования и ярости. Не удивительно! Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности <... >» [<http://a-pesni.org/zona/avangard/manifesty.php>].

А. Крученых подчеркивал, что Хлебников особенно любил эту листовку. «расклеивал ее в вегетарианской столовой (в Газетном переулке) среди всяческих толстовских объявлений, хитро улыбаясь, раскладывая на пустых столах, как меню. <... > Меньше всего мы думали об озорстве» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками. Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 71, 73].

Еще в конце 1912 г. началась подготовка ко второму выпуску сборника «Садок судей», который вышел в феврале 1913 г. «Книги “Гилеи” выходили на скромные средства Д. Бурлюка. “Садок судей” I и II вывезли на своем горбу Е. Гуро и М. Матюшин» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками. Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 76]. Во втором выпуске был опубликован манифест с новыми принципами творчества «Мы новые люди новой жизни».

Характеризуя годы спустя творческий метод Велимира Хлебникова, Алексей Крученых подчеркивал, что по его произведениям «еще долго будут учиться исключительно разработанной технике звукописма, стихо-механике, где тончайшие части выверены, где детализировано малейшее движение звукообраза» [Крученых А. Велимир Хлебников / Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 32–33]. А. Крученых выделил особенности поэзии В. Хлебникова: 1) ритм; 2) инструментовка и рифма; 3) образность речи; 4) алогизмы.



Обложка второго сборника «Садок судей». 1913

■ «До Хлебникова ритм стихов напоминал томное колебание качалки в гостиной – такое укачивание стихом довели до предела Бальмонт и Северянин. <...>

Ритм Хлебникова отличается неожиданностью ходов и поворотов. <...> Ломанностью и асимметрией ритма Хлебников выделяется даже среди футуристов».

■ «<...> главная забота поэта – подготовить рифму инструментовкой стиха. Парные строки строятся на произносительном (артикуляционном) подобии, и посторонние звуки, мешающий данной артикуляции, не могут и не должны входить в строку. Хлебников помещал в рифму самые ударные слова, но рифма, конечно, предопределялась всей строкой <...>».

■ «Образы Хлебникова ярки и неожиданны, идут вразрез со стандартом».

■ «<...> скажем о словоновшествах Хлебникова, которые он вводил всегда очень обдуманно и намеренно <...>. Хлебников показал здесь большое чутье языка, прекрасное знание приставок и суффиксов, ритмическую виртуозность. <...> Велимир создал десятки тысяч новых речений. От одного глагола “любить” он произвел около тысячи слов. Он написал специальный доклад о новых “летных” словах (на потребу авиации), основал теорию “внутреннего склонения слов” и т.д. <...>» [Крученых А. Велимир Хлебников / Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 32–44].

А В. Маяковский уточнял: «Хлебников создал целую «периодическую систему слова». Беря слово с неразвитыми, неведомыми формами, сопоставляя его со словом развитым – этим, он предусмотрел вероятность обнаружения новых слов. он предусмотрел вероятность обнаружения новых слов» [Маяковский В. В.В. Хлебников / Мир Велимира Хлебникова. Статьи, исследования 1911–1998. – М., 2000. – С. 153]. Ему вторил Осип Брик: «Для него каждое слово цело пышным, ветвистым деревом со всеми своими смыслами и звучаниями, со всеми своими видовыми сходствами и различиями, со своими синонимами и омонимами» [Брик О. О Хлебникове / Мир Велимира Хлебникова. Статьи, исследования 1911 – 1998. – М., 2000. – С. 255].

Следует добавить, что В. Хлебников по-своему осознавал сдвиг:

1) а) выявление энергии самого слова на основании энергии согласных: б) выявление энергии ритма; в) определение гармонии синтеза: не разрыв, а иное согласование; г) работа в археологии сознания.

2) превращение звука в смысл:

3) а) сопоставление рядов слов, которые начинаются с одного и того же звука (к примеру, **М** – это идея деления целого на части); б) сопоставление пар слов, которые разливаются только одним звуком (к примеру, бык – бок, один звук либо активен, либо пассивен).

В сборнике «Садок судей II» были опубликованы «Гибель Атлантиды», «Перевертень (Кукси, кум мук и сук)», «Шаман и Венера» и др. А в марте 1913 г. – поэма «Война – смерть» («Немотичей и немичей», «Война»).

В этом же году продолжалась работа над сверхповестью «Дети выдры», которая была напечатана в начале следующего года в альманахе «Рыкающий Парнас». В недавней публикации в «Южном сиянии» исследователь Хенрик Баран отмечает, что это произведение является первым опытом В. Хлебникова в данном жанре [Баран Х. «Сверхповесть “Дети Выдры”» // Южное сияние. – № 16. – 11.12.2017]. Это – монтажно/коллажное произведение из шести блоков – «парусов», соотнесенных друг с другом наподобие живописного алогизма, заключенных внутри каждого как в корпускуле. В одном из них изложена хлебниковская теория циклического времени и предопределенности истории. Как основания парусов образуют круг и распределяют нагрузку купола по периметру арок, так согласуются шесть разделов произведения.

Хлебников демонстрирует технологию подобного монтажа и выявляет принцип напряжения текста – всё построение сходно с архитектурным сооружением.

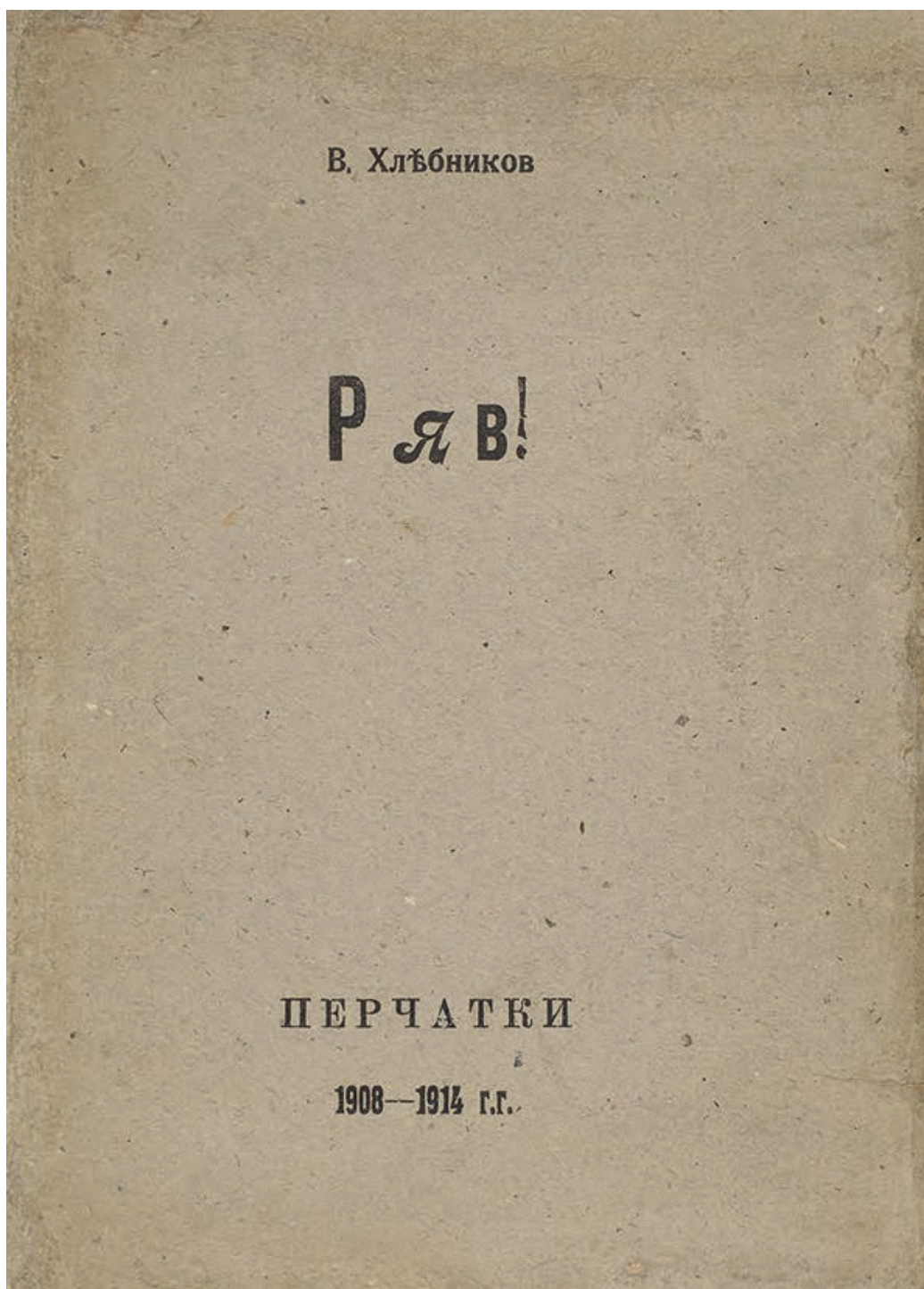
Жанр сверхповести наиболее полно проявится в произведении В. Хлебникова «Зангези» (1922), согласующем прозу и поэзию как отдельные плоскости, а также разные виды языка (звукозапись птичьего языка, языка Богов, Звездный язык, Заумь – плоскость мысли, разложение слова и т.д.).

В начале ноября 1913 года Давид Бурлюк в Тенишевском училище в Петербурге прочел лекцию «Пушкин и Хлебников», а затем повторил ее через неделю в Политехническом музее в Москве.



Афиша лекции Д. Бурлюка. 1913 г.

А в декабре в свет вышел первый поэтический сборник Велимира Хлебникова – «Ряв!».



Обложка сборника «Ряв!»



Ларионов М. Портрет В. Хлебникова. 1910



Бурлюк В. Портрет Хлебникова. 1913



Хлебников. Автопортрет

Ю. Тынянов в статье «О Хлебникове» отмечал: «Хлебников был новым зрением. Новое зрение одновременно падает на разные предметы. Так не только “начинают жить стихом”, по замечательной формуле Пастернака, но и жить эпосом. И Хлебников – единственный поэт-эпик XX века. Его лирические малые вещи – это тот же почерк бабочки <...>

*Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам подписью узника*

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

<...> внезапные, “бесконечные”, продолженные вдаль записки, наблюдения, которые войдут в эпос или сами, или их родственники» [Тынянов Ю. О Хлебникове / Велимир Хлебников. Председатель земного шара. – СПб., 2008. – С. 266–267].

1913 год завершился представлением футуристической оперы «Победа над Солнцем», к которой В. Хлебников написал Пролог. Театр «Будетлянин» становится в конце 1913 года кодом 1913 года, квинтэссенцией кубофутуризма.

ЧЕРНОТВОРСКИЕ ВЕСТУЧКИ

*Люди! Те, кто родились, но еще не умер<ли>. Спешите идти в созерцог (или созерцавель)
«Будетлянин»!*

Созеруавель поведет вас.

Созерубен есть вождебен, сборище мрачных вождей.

Концентрация **С, З, Ж, Р, В** – в обращении к зрителям в Прологе, в речи от Театра. Всё, что произойдет на сцене, – это трагедия и прелестный водевиль, это интрига и пружины действия, это перепады настроения, невысказанное количество персонажей подмостков:

*От мучав и ужасавлей до веселян и нездешних смеяв и веселогов
пройдут перед*

внимательными видухами и созеруалямч и глядарями:

минавы, бывавы, певавы, бытавы, зовавы, величавы, идуны, судьбоспоры и малюты.

Минавы, бывавы ... – настоящая песня, ласковая и мягкая в целостной строке.

Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни.

Минавы расскажут вам, кем вы были некогда.

Бытавы – кто вы, бывавы – кем вы могли быть.

Малюты, утруги и утравы расскажут, кем будете.

Никогдавли пройдут, как тихое сновидение.

Маленькие повелюты властно поведут вас.

Человек от Театра обещает развернутое действие и предопределяет настроение зрителей.

Здесь будут иногдавли и воображавли.

А с ними сно и зно.

Свируги и песноги утрут слезу.

Воин, купец и пахарь, за вас подумал грезничий, песнило и снахарь!

Беседни и двокры-певкры пленят вас.

Силебен заменит хилебен.

Первые созеруины – тогда-то.

Созеруавель есть преображавель.

Грозноглагольные, скоропророчащие идуты – потрясут.

Человек от Театра определяет уровень катарсиса в предстоящем спектакле.

Семена «Будеславля» полетят в жизнь.
Созерубен есть уста!
Будь слухом <ушаст> созеруаль!
И смотряка.

Безусловно, в Прологе отсутствует акцент на некий изначально знакомый, знаемый смысл каждого высказывания и каждого слова. Человек от Театра не растолковывает этот текст, как учитель в школе растолковывал бы ученикам написанное в учебнике. Здесь важным является звук, ритм, целостность строки и всего текста – не как монолог и даже не как приветствие, а – как отдельная вступительная ария, песня, – всё воспринимается в переливах **С, Б, Г, Ж, З, В, Д, М** – свистящие, шипящие, утверждающие, мягкие, звонкие, длинные, короткие – настоячивые и отступающие, предворяющие удары крученыховского текста оперы.

Одной из интересных страниц актуализации творчества В. Хлебникова сразу после его смерти является постановка В. Татлиным сверхповести «Зангези» в 1923 г. Исследователь А. Стригалева подчеркивал особенности подходов художника к тексту «Зангези» как к труднейшему и разнородному по жанру; принципиальным, на взгляд аналитика, является идея контррельефа в пространстве театральной сцены. В газете «Жизнь искусства» 3 октября 1922 года сообщалось:

■ «Объединение новых течений искусства предполагает устроить в помещении Музея Художественной Культуры (Исаакиевская пл., 9) ряд выступлений различных видов искусства. Намечены следующие постановки: Татлин и С. Радлов – “Зангеза” Хлебникова, Матюшин и Малевич – “Победа над Солнцем” Крученых и Хлебникова и “Ошибка Смерти” Хлебникова и ряд лекций и диспутов <...>» [Хроника // Жизнь искусства. – 1922. – № 39. – 3 октября. – С. 3].



Афиша спектакля «Зангези» в постановке В. Татлина

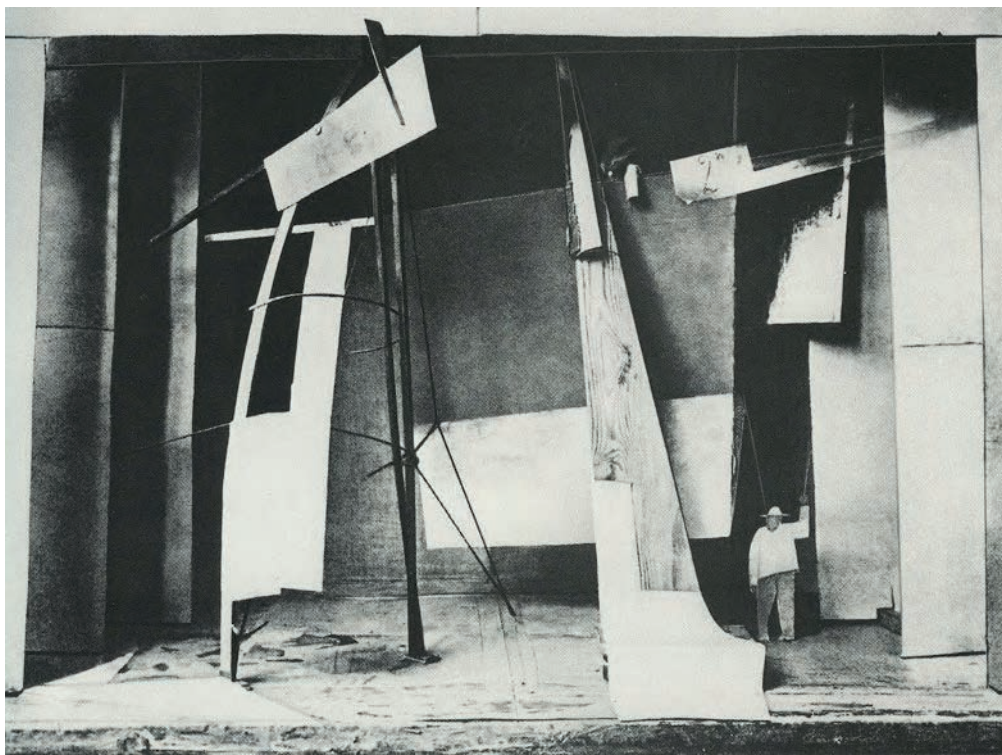
«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Из анонсированного был осуществлен только «Зангези».

11, 13, 30 мая 1923 г. были показаны спектакли по хлебниковскому произведению. Сценография представляла собой сложную, гибкую и многообразную конструкцию [Стригалева А. Ретроспективная выставка Владимира Татлина / Владимир Татлин. Ретроспектива. Каталог выставки. Городской Кунстхалле Дюссельдорфа. 11 сентября – 21 ноября 1993. – Дюссельдорф, 1993. – С. 44].



Эскизы декораций В. Татлина к спектаклю «Зангези» по пьесе В. Хлебникова. 1923. ГРМ



Эскизы декораций В. Татлина к спектаклю «Зангези» по пьесе В. Хлебникова. 1923. ГРМ

В. Татлин выступил как режиссер, постановщик, сценограф и исполнитель главной роли, сыграв одновременно и роль Зангези, и роль самого поэта. В его спектакле отсутствовали профессиональные актеры (кроме одного приглашенного на роль Солдата с эпилептическим припадком), не было костюмов и гримов (за исключением Горя, Смеха и Солдата), отсутствовала театральная машинерия. Критик Н. Пунин в 1923 году писал:

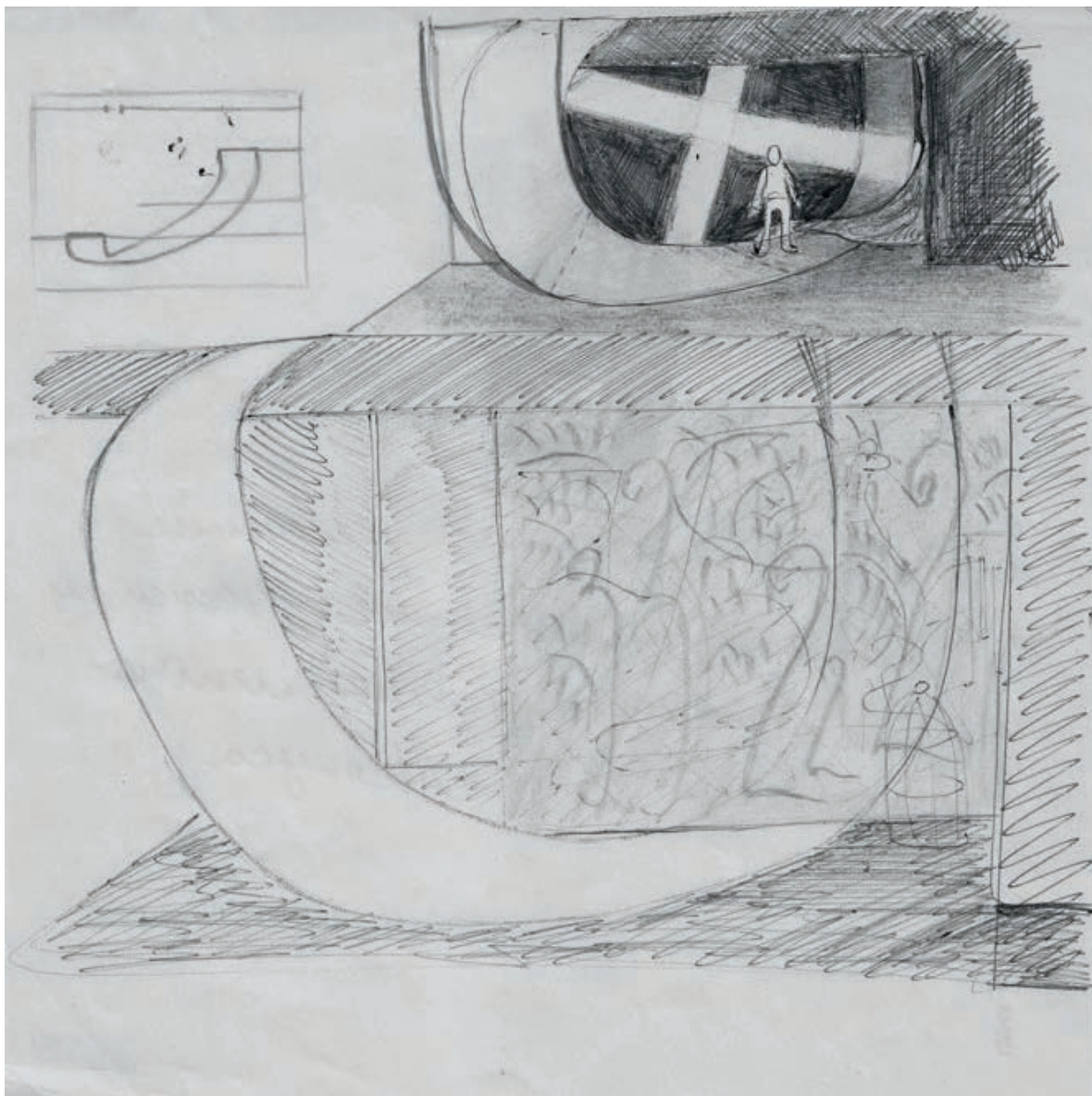
■ «"Зангези" не опыт сюжетосложения, не лаборатория речевых новообразований, не рационалистическое построение в законах рока – это одна из самых синтетических бессюжетных мистерий нашего времени, какой-то изумительный, громадный, над нашим столетием повисший платок, ткань. <... > Постановку "Зангези" Татлин развернул по принципу "слово – единица здания, материал – единица организованного объема", таким образом было достигнуто тождество работы художника и поэта. <... > время Татлина-Хлебникова где-то еще впереди. Но когда оно придет – не раз вспомнят об этих двух вечерах, иссушая мозги над восстановлением, как было; а реставраторам будут хлопать в ладоши не одни только звезды» [Пунин Н. Зангези / Н. Пунин. О Татлине. – М., 2001. – С. 62–64].

К тексту «Зангези» обращались реже, чем к футуристической опере «Победа над Солнцем», однако эти обращения для режиссеров и актеров становились опытом постижения не

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

только мелодии хлебниковского стиха и высказывания, но и возможностью проникновения в математику мысли Велимира Хлебникова, в неизведанные способы движения этой мысли.

- В 1992 г. режиссёр Хлебниковского театра «Чёт-нечет» Александр Пономарёв продублировал звукопись спектакля подлинными птичьими голосами.



Пространственное решение спектакля «Зангези», предложенное художнику Елене Степановой (тема ленты Мёбиуса)



Фрагменты спектакля «Зангези» в постановке Александра Пономарева. 1992 г.



Фрагменты спектакля «Зангези» в постановке Александра Пономарева. 1992 г.



Фрагменты спектакля «Зангези» в постановке Александра Пономарева. 1992 г.



Фрагменты спектакля «Зангези» в постановке Александра Пономарева. 1992 г.

В «Зангези» сочетаются прозаические и поэтические фрагменты. Текст этот представляет собой наложение отдельных «плоскостей», повестей, и жанр произведения – это именно такое наложение, соотношение, коллаж. Словообразование в этой работе также является своего рода коллажем: птичьего языка + разложения слов + звукописи + заумного языка/ «плоскости мысли» + языка богов + звездного языка + безумного языка, – и всё это не просто чередование «плоскостей» и разного рода звучания, это – многослойность, одновременность, однопространственность.

11 июня 2017 года Ассоциация выпускников СПбГУ представила в Михайловском саду собственный спектакль «Зангези». Режиссер Глеб Ершов (организатор и куратор Международного Хармс-фестиваля (1995–1998, 2005), художник Пётр Белый и композитор Владимир Раннев. Действие разыгрывалось на 5 плотках/плоскостях. На берегу была представлена изба-читальня. В роли Зангези выступил Денис Ширко. В хоровой навмахии участвовали студенты и выпускники Смольного факультета свободных искусств и наук СПбГУ.



Фрагменты представления/перформанса «Зангези» Глеба Ершова. 2017 г.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фрагменты представления/перформанса «Зангези» Глеба Ершова. 2017 г.

Опера «Победа над Солнцем» в театре «Чёт/нечет» А. Пономарева (1999 г. Премия «Золотая маска») была не реконструкцией постановки 1913 г., а собственным авторским многомерным действием, площадно-театральным. В «Петербургском театральном журнале» М. Дмитриевская год спустя после премьеры подчеркивала:

■ «Футуристическая опера А. Крученых воспринята Пономаревым не как ушедшая форма, содержание которой сегодня трудно уловить, а как органическая стихия, своеобразная «первая реальность», обладающая собственными органическими законами. <...> У Пономарева нелепые, дикие, живописные, наивно-оголтелые персонажи нереальных 20-х годов замечательно реальны и эмоциональны в своем абсурде. Они мечутся, борются, декламируют и поют с явным удовольствием, не желая быть никем, кроме самих себя. С пароксизма современности сброшено все, кроме театра, театральности, радости забавной игры. Пономарев не просто свободно, а, я бы сказала, лихо обращается с трудной футуристической тканью, не кроит ее, не режет, не шьет из нее костюмы другим эпохам, а размахивает ею, как полотнищем, флагом, и ветер культуры подхватывает движение этого флага» [Дмитревская М. Я шагаю по Москве // Петербургский театральный журнал. – 2000. – № 2(20)].

«Шаман и Снегурочка» А. Пономарева (контаминация «Снегурочки» А. Островского со «Снежимочкой» В. Хлебникова) была продолжением освоения хлебниковского слога с наложением электронных звуков и фольклорных песен. М. Дмитриевская подчеркивала: «“Шаман и Снегурочка” остроумно, весело, мастерски соединяет элементы нашей единой “языческой” культуры. Кажется, сейчас грань будут перейдена – и спектакль упадет в китч. Нет, ему не позволяет упасть туда культурная ирония А. Пономарева, острабяющая формы язычества пониманием собственно культуры и собственно стиля. И языческие шутки дремучих берендеев оказываются мне куда ближе, чем театральные игры с христианством».

Следует завершить анализ художественных событий 1913 года и его творческих последствий/продолжений в деятельности Велимира Хлебникова выдержкой из большой статьи крупнейшего исследователя хлебниковского наследия Р. Дуганова из его статьи «Жажда множественности бытия». В этом материале автор дает развернутое заключение по проблемам драматургии В. Хлебникова. Однако некоторые выводы ученого позволяют акцентировать исходные принципы русского футуризма вообще, т.е. касаются и самой поэзии, и вопросов словообразования как такового, и кубофутуризма в живописи.

■ «По горизонтали, так сказать, мы как бы отдаемся течению потока сознания, по вертикали же – как будто исследуем рельеф, спускаемся и поднимаемся по его ступеням. При этом по горизонтали перед нами разворачивается внешняя картина события, по вертикали – внутренняя структура сознания <...>.

■ <...> выдвигается раздельность и разногласие дифференцированных голосов. Они идут к нам из разных слоев, из разных точек сознания, создавая ощущение какого-то внутреннего драматического пространства, какого-то “сада души”.

■ «Зритель как бы погружен в самую глубину, в самый центр души героини и таким образом оказывается в одно и то же время внутри и снаружи» [Дуганов Р. Жажда множественности бытия // Театр. – 1985. – № 10. – С. 146].

Именно таковой взгляд и чувство одномоментности разных позиций, в которые поставлен один и тот же наблюдатель, создают произведение, характеризующее множественность бытия. И при этом жажда этой множественности задает и обратную тенденцию в футуризме – центростремительное движение, движение к слитности, к целостности, т.к. разложенная на элементы структура в конечном итоге представляет собой единство футуристического произведения.

2.3. МИХАИЛ МАТЮШИН. 1913

К. Малевич называл М. Матюшина «живозвучальным человеком».

[Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 48].

Музыкант, скрипач (Первая скрипка Придворного оркестра), художник, один из лидеров авангарда. Закончил Московскую консерваторию, у П. Чайковского и А. Рубинштейна. М. Матюшин вспоминал:

■ *«Вот я вижу совершенно необыкновенного человека. Он спускался [по лестнице консерватории] как-то механически, глубоко задумавшись, как будто внутренне что-то в себе слушая. На носу у него пенсне с разбитым стеклом. Лицо поражает значительностью творческой охваченности человека до полного самозабвения. Это – П.И. Чайковский»* [<https://muzlifemagazine.ru/v-teni-pobedy-nad-solncem/>].

Уже в начале нулевых он выступил как композитор, создав симфоническую сюиту «Арлекин» на стихи Елены Гуро. Первое десятилетие 20 века оказалось плодотворным: он начал писать «Венерины танцы», в 1912 г. – сюиту «Осенний сон» с включением звуков бури и даже треска кузнечиков. Музыка он не только слышал, он ее видел, ощущал, рисовал. Равно как слышал звучание цвета и формы на холсте.

Михаил Матюшин – мультитворец, разновекторный и разносторонний артистический человек.

➤ Изобразительному искусству он учился в студиях Я. Ционглинского, Е. Званцевой, М. Добужинского, Л. Бакста, и сразу же заявил о себе участием в выставках, организованных Н. Кульбиным – «Ретроспектива всех художественных направлений» и «Импрессионисты» (1908–1910).

➤ Первое десятилетие 20 века – это его начальное звездное время, когда в его доме на Песочной в Петербурге собираются будетляне-гилейцы, выдающиеся представители авангарда.

➤ В конце 1909 г. М. Матюшин выступил инициатором создания «Союза молодежи», художественного общества с большим диапазоном творческих взглядов., и за период 1910–1914 было организовано шесть выставок общества.

➤ 23 марта 1913 года председательствовал на диспуте «О современной живописи», где представлен манифест «Союза молодежи» (авторство О. Розановой).

➤ Профессор ВХУТЕМАСа, ВХУТЕИНа, ГИНХУКа, основатель и руководитель групп "ЗОРВЕД" (взор и ведание) и КОРН (Коллектив расширенного наблюдения).

➤ Михаил Матюшин разработал учение о расширении границ человеческого сознания, философ Николай Лосский высоко ценил его стремление «расширенным сознанием охватить единство мира».

➤ В издательстве Михаила Матюшина «Журавль» вышли сборники «Садок судей» как квинтэссенция русского кубофутуризма первого десятилетия, и за семь последующих лет в этом издательстве М. Матюшин выпустил 20 футуристических книг. Особенно значительным стал второй «Садок судей» с манифестом русского футуризма, положившего начало пониманию сути нового художественного мировоззрения. В конце февраля 1913 А. Крученых утверждал: «Чтобы представить себе впечатление, какое тогда производил сборник, надо вспомнить его основную задачу – уничтожающий вызов мракобесному эстетизму “аполлонов”» [Крученых А. Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 76].

➤ В 1911 г. М. Матюшин изучил произведения математика-теософа П. Успенского, это произвело переворот в его сознании и оказало влияние на все создаваемое М. Матюшиным впоследствии.

➤ «Союз молодежи» совместно с объединением «Гилея» провозгласил учреждение нового футуристического театра «Будетлянин» и в декабре 1913 г. представил оперу Крученых «Победа над Солнцем», музыку к которой написал Михаил Матюшин.

➤ С 1914 г. М. Матюшин издал книгу А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме», которая вызвала большой интерес.

➤ В «Первом русском журнале русских футуристов» опубликовал статью «Футуризм в Петербурге».

Отношение М. Матюшина к футуристам, к новым идеям, к новому искусству фиксируют его дневниковые записи:

■ *«Слова, лишённые старого содержания. Новые словотворцы не творят ряд бессмысленных слов-звуков, они создают слово-звук и не только как музыку слова, но и как живое движущееся тело. Мы себя чувствуем в центре речи, состоящей из старых слов, как будто в старой скучной затхлой постройке, превратившейся в тюрьму. Вот почему футуристы так страстно ненавидят старые слова и создают новые пласты слов, от-к>рывая и ломая старый ленивый крохотный слово-смысл, дробящий всякую цельность образа и его выявления.*

Берущие теперь слова как звук безотносительно к его содержанию, тем самым не говорят что поэзия слова умерла. Прочтите очень внимательно дер бул щыл и вы услышите, какая сила нового творчества вливается в эти звуки» [Михаил Матюшин. Дневники / Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. – М., 2017. – Т. 1. – С. 296].

Уже в 1912–1913 гг., Михаил Матюшин, находясь в центре художественного круга, начинает теоретические изыскания пространства, образа, цвета, формы. Он исповедовал и как художник развивал идею расширенного смотрения на основе концепций Петра Успенского о четвертом измерении и труда Н. Лосского «Мир как органическое целое», что привело М. Матюшина во второй половине 1910-х и в начале 1920-х гг. к системе пространственного реализма. Исследования М. Матюшина о развитии и соотношении формы и цвета легли в основу органического направления в русском авангарде. По замечанию исследовательницы А. Шароновой:

■ «В противоположность французскому кубизму с его чрезмерной геометризацией М. Матюшин и Е. Гуро обращаются к природе, желая понять естественный рост органического мира. В своем творчестве они пытаются уловить границы видимого и невидимого, когда картина или скульптура возникает из хаоса случайностей. Это понимание сущности органического роста художественного образа возникло в результате интереса к природным формообразованиям, сучкам и корням. Их переплетения и движение выступило метафорой высшего единства внешней формы и внутренней структуры. Способ осознать существование высших измерений заключался для них именно в том, чтобы проследить это движение роста» [Шаронова А. Концепция глубинного сознания Михаила Матюшина и Елены Гуро // Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки. – 2009. – № 7(75). – С. 133].

Автор статьи, отмечая, что в комментариях к «Справочнику по цвету» М. Матюшин исследует множество переходных цветовых сочетаний, подчеркивает тот факт, что в работах М. Матюшина присутствует философская идея «ризомы» и предвидение постструктурализма.

Идея расширенного смотрения – это, прежде всего, идея духовного пространства. В дневниках этого времени он писал:

■ «Ведь не созданы же в самом деле фрукты овощи исключительно для жратвы человека. Есть же в них красота индивидуальная. Кони человеческой воли несут одинаково как в сторону пошлости, так и в сторону гениальности, все – от правящего. Ординарное – пошлое: почему земляника (или вообще фрукты) глядятся всегда съедобно, всегда от вкуса и никогда от красоты, или редко полюбуются этой красотой, все-таки имел в конце мысли “съесть” <... > Связь планетарная. Линия движения неминуема при общем охватывании и соединении, т.к. получается огромная вибрация. Надо также искать точку схода флюидов на манер перспективы видимости. <... > Человек как экипаж, в котором путешествует душа. <... > Углы отражения, сопоставленные с общей точкой выхода (творящее начало), открывает сущность интуитивности. Выход из страшно суженного (как рог изобилия) высыпаясь воплощение во все видимости как бы распыляется, и задача собственного Я заключается в соединении расходящихся распыленных в пространстве видимостей, через собственную индивидуальность, найдя своего бога, соединиться со всей сутью и соединить высшую возможность всех флюидов» [Михаил Матюшин. Дневники/ Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ. – М., 2017. – Т. 1. – С. 292, 293].

А также это – методика объединения сумеречного зрения (180 градусов) с дневным (30–60 градусов) во имя усиления видения окружающего мира. Дневное зрение, центральное –

видение яркое, насыщенное и узкое; а сумеречное, периферическое – это видение широкого плана, и задачей художника была постоянная тренировка зрения и его расширение (затылочное смотрение). Подобное двойное, совокупное видение целостно и позволяет видеть мир расширено и объемно, а также проникать в него рационально и чувственно одновременно. Именно такой способ видения и как результат – отражение видимого дают возможность сферического восприятия пространства.

■ *«Рисовать и писать красками обязательно обеими руками, при условии не бежать ни за одной линией глазом, а смотреть разом за двумя движениями. Ставить зрительную точку в центре, всегда смотреть разом во всю плоскость движения – разворота в две стороны. Учиться видеть одновременно двумя лучами: зрение без аккомодации»* [Михаил Матюшин. Дневники / Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ / сост. А. Парнис. – М., 2017. – Т. 1. – С. 302].

Изначально опыт М. Матюшина представлялся как направление движения к концепции пространственного реализма, в которой взаимоувязаны зрительное впечатление с эстетическим переживанием, динамика формы в пространстве и ведущая роль цвета. Линия, цвет и движение – их соотношение, противоречие и взаимодействие определены как универсальные категории, как структурообразующие параметры в манифесте М. Матюшина «Пространственный реализм. Опыт художника новой меры», они же, по убеждению автора, являются способом выхода за трехмерность [Матюшин М. *Творческий путь художника / под ред. А.В. Повелихиной.* – М., 2011. – С. 241].

Собственная методика была положена М. Матюшиным в основу деятельности творческого объединения «Зорвед» (апрель 1923 г.), в Манифесте которого было заявлено о структуре нового видения и путях его формирования. Одной из составляющих теории расширенного смотрения является теория взаимодействующих цветов, в которой рассматривается восприятие основного и контрастного цветов, создающих дополнительный третий.

К началу 1930-х опыт творчества объединения и опыт исследования взаимодействия цвета, формы и звука были изложены в «Справочнике по цвету (Закономерность изменемости цветовых сочетаний)», где в 4 тетрадах с изложением гармоний трехцветий рассмотрены сложные пространственные соотношения цветов, возможности очищения цвета, изменение цвета во времени и степени вариации энергии цветности.

В концепции М. Матюшина очевиден выход из плоскости в объемную цветовую поверхность. Теория, художественная практика и педагогика М. Матюшина отличается от радикальных идей К. Малевича и от конструктивизма в искусстве начала XX в., его творческие предложения стали воплощением идей природно-органического подхода, что сегодня является актуальным взглядом на процессы в искусстве.

Как замечала А. Повелихина, платформой мироощущения «является восприятие мира как Органического целого, мира без хаоса, с динамической развивающейся системой явлений, имеющих определенные законы, по которым суммируется все многообразие частей в **единое целое**» [Повелихина А. *Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века / Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века.* – М., 2000. – С. 9]. Речь идет о структуре, имеющей определенный порядок и находящейся в вечном становлении. Проникновение вглубь, в сущность законов Органики позволяет при внимательном наблюдении осознать недоступное профанному взгляду на мир.

В 1912 году Михаил Матюшин познакомился с Казимиром Малевичем, и это стало началом долгой дружбы и совместной работы обоих мастеров: «ах если бы я был богат хотя немного, чтобы мог вас пригласить погостить у меня, вот было бы здорово, мы хорошо разговаривали [бы] и работали <...>», – писал К. Малевич из Кунцево М. Матюшину в конце мая 1913 г. [*Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 51*].

М. Матюшин видел в Малевиче серьезного мастера и поддерживал его постоянно, за что Казимир Северинович был искренне признателен старшему товарищу: «не все из художников например Ларионов очень старается убедить других, что я ничто. Вы первый художник, который увидел что-то особенное» [*Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 53*].

Короткое знакомство с Еленой Гуро, женой и сподвижницей М. Матюшина приходится также на начало 1913 г. Во время работы над сборником «Трое». 14 мая 1913 г., выражая сочувствие другу по поводу его утраты (Е. Гуро скончалась от лейкемии 23 апреля), К. Малевич писал: «Я думаю, что не только я вспомню доброй мыслью нашего дорогого товарища, ушедшего от нас к покою. Но и все, кто только был с ней на этом пути. <...> а ей пусть несут тихий шум ели высокие» [*Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 51*]. В 1918 г. М. Матюшин написал Композицию «На смерть Е. Гуро», в которой подчеркнул идею души, стремящейся к богу как комета. Кристаллизация формы, в том числе, формы тела стала для него синонимом перехода в состояние духа.

В начале июля 1913 г. в большом структурированном письме к М. Матюшину К. Малевич изложил:

1. Программу зауми: «Мы дошли до отвержения смысла и логики старого разума, но надо стараться познать смысл и логику нового уже появившегося разума, “заумного” что ли, в сравнении мы пришли к заумности, не знаю согласитесь ли Вы со мной или нет, но я начинаю познавать, что в этом заумном есть тоже строгий закон, который даст право на существование картин. И ни одна линия [не] должна быть черчена без сознания его закона, тогда мы только живы».

2. Соотношение языков Алексея Крученых и Владимира Маяковского.

3. Посвящение Елене Гуро.

4. Напоминание о предстоящей работе над футуристическим спектаклями в Москве и Петербурге: «уже налаживается кое-что, нужно будет собраться для окончательной разработки» [*Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 53*].

В сборнике «Трое» (1913 г.) в разделе Алексея Крученых с подзаголовком «О книгах баячей» были опубликованы ноты М. Матюшина: «Лето в Усикирко. Воздух густой, как золото... Я все время брожу и глотаю – незаметно написал «Победа над солнцем» (опера) выявлению ее помогли толчки необычайного голоса Малевича и «нежно певшая скрипка» дорогого Матюшина. <...> Есть многие слова и темы, которые мною никогда не будут использованы, хоть другой найдет там зерно и перенесет его на свою почву и пожнет плоды – для сих мои заметки [<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html>]. «Ноты Будетлянские» – так обозначен (1/4) фрагмент оперы «Победа над Солнцем», стоящий особняком в партитуре произведения.



Ноты Бюджетмехки



Музыка Матюшина.

В июле 1913 г. К. Малевич пишет М. Матюшину о том, что музыку к «Победе над Солнцем» очень ждут: «быть может будет положено начало новому биению молодого сердца» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 54]. Получив по почте сборник «Трое» с нотами, он восклицал: «Ваши ноты меня приводят в какое-то невыразимое чувство, главное – пытка, я их не знаю, и скорей бы услышать это разрыв, когда же мы взлетим» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 56].

Наиболее полный музыкальный текст оперы сохранился в архиве М. Эндер, ученицы М. Матюшина и был опубликован в его книге «Творческий путь художника» (2011). В большом

интервью по поводу презентации книги М. Матюшина «Творческий путь художника» (2011) композитор Вл. Мартынов замечал:

■ «В “Победе над Солнцем” главное место занимало изобразительное искусство, и именно искусство Казимира Малевича, вытесняющее люциферическую суету мира. Это обстоятельство сыграло трагическую роль в судьбе музыки Матюшина, которая была полностью забыта и считалась чуть ли не безвозвратно утерянной. Вот почему так важна и так бесценна публикация клавира оперы, представленная в этой книге» [<https://video.museumart.ru/art/martinov.html>].

Вл. Мартынов называет эту постановку мюзиклом и предполагает, что больше материала и не было: «В данном случае уместнее говорить не об опере, но, используя современную терминологию, определить это представление как “мюзикл”, в котором отдельные музыкальные номера перемежаются с чтением поэтических текстов и со странными символическими действиями, подобными раздиранию занавеса в Прологе», – пишет композитор и философ в аннотации к первому изданию нот «Победы на Солнцем» [<https://muzlifemagazine.ru/v-teni-pobedy-nad-solncem/>].

Матюшинский текст «Победы над Солнцем» включал микрохроматику, алеаторику, полиаккордику в гармонии. В нем во время исполнения допускалась свобода импровизации и соотносимость с текстом зауми А. Крученых.

В 1915 г. в издательстве «Журавль» М. Матюшин издал «Руководство к изучению четвертей тона для скрипки», труд по эволюции европейской звуковысотной системы, в котором автор рассматривает особенности звуковых микроструктур (1/4 и 1/3 тона) и ультрахроматику.

В статье «О старом и Новом в Музыке», приготовленной для журнала «Супремус» М. Матюшин утверждал:

■ «За последние сорок лет чувственная насыщенность, экзотическая сентиментальность разрослись в музыке как водоросли Саргассовых морей и стремятся превратить этот океан в болото. <... > Люди, добившись музыкального компромисса противно облезлого темперированного строя, сомнительного для всякого живого уха, прочно устроились в нем как творцы и критики, построив на двух зеркалоподобных тетраккордах свое благополучие, <они> гордо говорят о законе» [Михаил Матюшин. О старом и Новом в Музыке/ Супремус № 1. – С. 32-33/ А. Шатских. Казимир Малевич и общество Супремус. – М., 2009], предлагая перейти на принципиально новые режимы создания и восприятия музыкального произведения.

Аспекты проблем цвета, формы, пространства в метафизическом понимании нашли отражение в статьях и лекциях М. Матюшина 1920-х гг.: «Опыт художника новой меры» (1912–1926). В 1923 г. школа Матюшина представила свои работы на «Выставке петроградских художников всех направлений». Научно-исследовательская деятельность М. Матюшина в 1920-х гг. и его практика связаны с педагогикой в мастерской пространственного реализма в петроградских ГСХМ и в отделе органической культуры в ГИНХУКе у К. Малевича.

2.4. КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. 1913

«А пока Малевич остановился в своем развитии на той точке, за которой, казалось бы, сразу мог последовать переход к новой системе. Малевич был первым на этом пути. Ему предстояло совершить скачок. И он тщательно готовил его».

[Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 13].

Под Я разумеется человек

Я Начало всего, ибо в сознании моем

Создаются миры.

Я ищу Бога я ищу в себе себя.

Бог всевидящий всезнающий всеильный

будущее совершенство интуиции как вселенского мирового

сверхразума.

Я ищу Бога ищу своего лика, я уже начертил его силуэт и стремлюсь воплотить себя.

И разум мой служит мне тропинкою к тому, что очерчено интуицией.

Лицо мое смеется и смех тяжит мудрость Судорогою лица.

Этим разделяюсь с природою, ибо она не улыбается, как гримасы людей, она совершеннее.

Я начало великое. Охвачу ли лицо свое Мудростью вселенного блеска.

Светятся и мерцают звезды в лице моем возрождая огонь мудрости.

В море глаз твоих темные острова окованы кольцом в память рабства

Разорву их ибо мудрость внутри темного острова как источник живого.

Я ношу оболочку, сохраняющую совершенство мое в Боге

Глаза мои через цепь колец видят мир, который есть лестница моей мудрости

Так по лестнице познания я узнаю то что сохранено во мне отбросив в пространство дороги для познания

Но то, что познаю есть результат мудрости а познание мое – подножие лестницы моей

Старайся не повторять себя, ни в иконе, ни в картине ни в слове.

Если что либо в действе твоём напоминает тебе уже днейное прошлое

и говорит мне голос нового рождения

Сотри, замолчи, туши скорее вели это огонь,

Чтобы легче были подолы мысли твоих и не заржавели.

Чтобы услышать дыхание нового дня в пустыне,

Очисти слух свой и сотри старые дни, ибо

только тогда ты будешь чувствительный и белый ибо

в мудрость темным, лежит на платье твоём и дыханием волны изчертится тебе новое,

Мысль твоя сейчас воспримет очертания, наложит печать поступи твоей.

Разум, первое образование лика человека

Интуиция – смутное образование второго лика нового образования будущего человека.

К. Малевич датирует это свое стихотворение 1913-м г., хотя некоторые исследователи замечают, что написано оно позднее. К. Малевич постоянно изменял датировку своих произведений, составляя собственную судьбу и собственную мифологию согласно обозначенной им программе. Это было для него более важным, чем истинная документальность его горизонтальной жизни. Так и этот текст «Я Начало всего, ибо в сознании моем/ Создаются миры. / Я ищу Бога я ищу в себе себя» стал для него сакральным определением выхода в «вертикаль», в трансформацию творчества. 4 января 1913 года К. Малевич входит в состав петербургского «Союза молодежи». Он – участник 4-й выставки «Союза молодежи», участник диспута «О современной живописи» 24 марта 1913 г.

Обобщая свои опыты, К. Малевич классифицирует свою живопись 1913/1914 гг.: 1) «заумный реализм» и 2) «кубофутуристический реализм».

1912, 1913, 1914 годы стали точкой бифуркации в его творчестве: К. Малевич, подобно электрону перескочил на новую орбиту, и его открытия этого времени позволяют судить:

- о динамической составляющей в работах,
- о переходе от статики к проявленной и акцентированной кинетике,
- фрагменты плоскостей теперь обладают самоценностью, они сопрягаются под разными углами,
 - композиционные диагонали усилены крестообразными линиями,
 - принцип подвижной коллажности начинает доминировать в построении материала,
 - объекты еще сохраняют узнаваемые очертания, однако стремятся к развоплощению,
 - в них еще заострены графические основы, но вся структура картины стремится рассыпаться фейерверком осколков,
 - осколки еще взбухают и сталкиваются как в начальной зоне взрыва, но буквально на глазах у наблюдателя готовы разлететься из центра композиции,
 - композиции тяготеют к фрактальности: фрагменты еще содержат своеобразие и непохожесть, однако при очевидно представляемом взрыве утрачивают своеобразие, объекты исчезают, а проявляются только сходные геометрические фигуры,
 - изображение всё более трансформируется в гомогенную плотную среду, готовую к взрыву своей густоты/плотности и рассеиванию осколков,
 - каждый осколок готов обрести собственную ценность сам по себе в скором будущем – в супрематизме 1915 года.

24 марта 1913 года открылась выставка «Мишень» в Москве, на которой для восьми полотен К. Малевича был выделен отдельный зал.

Он представил; «Утро после вьюги в деревне», «Улица в деревне», «Портрет Ивана Васильевича Ключкова», «Женщина с ведрами/Динамическое разложение», «Точильщик (принцип мелькания)», «Косарь», «Бабы в поле (русский новый стиль)».

«Косарь». Работа относится к раннему «крестьянскому циклу» (вместе с картинами «Жница», «Крестьянка с ведрами и ребенком», «Уборка ржи»). Особую роль в произведении играет колористический конфликт, противостояние плоскости фона и гнутых/трубных форм фигуры, взаимодействие линий фона и фигуры, а также общее композиционное единство, несколькими повторяющимися дугами заключенное.



Косарь. 1912. Холст, масло 113×66 см Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород

Академик Д. Сарабьянов датирует эту работу 1911-м годом: «"Косарь" и "Жница" <...> условно могут быть обозначены как некий переход от первой стадии ко второй (автор имеет в виду, что в первой стадии кубизма сохраняется связь с сезанновской структурой, а аналитическая вторая "знаменует дробление на грани" – Т.К.). В этих картинах сохраняется сюжетное начало, реальность трансформируется, но остается незыблемой и неразложенной пространственная среда, в которой живут фигуры и предметы. <...> "Косарь" и "Жница" не дают повода для разговора о каком-либо присутствии футуристического начала» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 10].

Искусствоведы соотносят изображение не только с кубизмом, но и русской иконописью, особенно это касается фона и монументальности самого образа.

Гнутые геометрические формы круглятся каждая сама по себе (голова, волосы, нос, борода, плечи, торс, ноги, руки, коса) и, поданные фронтально, вписаны целиком в овал. Линии орнамента на красном пламенеющем фоне своими закруглениями и лепестками цветов подчеркивают округлости фигуры. Приём труб дает иллюзию объема. Линейный ритм фона усиливает этот эффект и акцентирует основной контраст картины: объема и плоскости, красного фонового и черно-бело-синего цвета фигуры с тональной растяжкой.



Жница. 1912, 68×60 см масло, холст. Дом-музей Б.М. Кустодиева, Астрахань

«Жница» также статична и акцентировано статична, однако в ее композиции уже очевидна внутренняя динамика. Объекты вписаны в круг, скрытое движение задается сегментом серпа в правой руке жницы. Контраст создают «трубы» фигуры (ноги, руки, голова, спина, юбка, платок) и фон (причем фон как бы складывается в нижней части картины по линии серпа и подола юбки), а также светящаяся полоса кофты по отношению к глубокому синезеленому цвету юбки.

Д. Сарабьянов отмечает, что только в «Уборке ржи» появляются элементы, а, точнее, предчувствие кубофутуризма, однако полагаем, что именно предчувствие, только предчувствие есть именно в «Жнице».

■ «Однородные формы цилиндрических фигур крестьян и стогов-цилиндров на первом плане (в “Уборке ржи” – Т.К.) составляют устойчивую композиционную схему, а в верхней части холста эти формы получают как бы самостоятельный импульс движения, выходят из-под власти кубистической уравновешенности и становятся носителями безотчетного ритма, готового разрушить первородную статику» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 11].



Уборка ржи. 1912 Масло, Холст, 72×74.5 см. Городской музей Стеделек, Амстердам

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Нижняя правая фигура в «Уборке ржи» соотносится с фигурой «Жницы» и полна латентного движения, которое усилено диагональю (из нижнего правого угла в верхний левый, развивается в мужской фигуре вверху картины и, наконец, круглится в трубы/снопы, занимаю всю верхнюю часть работы, утяжеляя ее плотной непрерывной формой и ослабляя тут же это утяжеление непрерывным круглением). Золото с отблеском как основной цвет контрастирует с красным, синим и зеленым, сопряженными в композиционный треугольник.



Дровосек 1913. Масло Холст 94×71.5 см Городской музей Стеделек, Амстердам

В «Дровосеке» мы наблюдаем главный композиционный угол, образованный горизонтальной «трубой» ствола и слегка согнутой справа налево мужской фигурой. Руки, согнутые в локтях, создают еще один, малый угол. Все остальные углы сформированы лежащими бревнами, занимающими всю верхнюю часть картины. В этой работе движение усилено, определено направлено, четко организовано в предельно ограниченном пространстве. благодаря множеству углов композиция делается особенно подвижной (движение рук, топора, брёвен, готовых сдвинуться с места). Особую плотность и сконцентрированность пространства, целиком заполненного геометрией цилиндрических форм, разряжает белый цвет полос, полукружий, объемов тела. Острова белого цвета подчеркивают скорое малевичское приближение к новому уровню абстракции.

«Голова крестьянской девушки» – сочленение гнутых форм, похожих на паруса, и геометрических выгнутых в обратном виде плоскостей (лепестки). В почти квадрат картины вписан ромб (платок), в который вписан еще один ромб (лицо). Центральная ось делит композицию практически симметрично. Формы сдвинуты в центр, сцеплены в некое неразрывное целое, композиция центростремительна, и, вместе с тем, внутреннее ее напряжение потенциально движением и возможностью разрыва целого: выгнутые плоскости в правой части, контрастирующие с центром, указывают на то, что это центральное целое способно разлететься на такие же фрагменты.



Голова крестьянской девушки 1913 Размер: 72×74.5, Городской музей Стеделек, Амстердам

Примером нагнетания форм является работа «Женщина с ведрами».



Женщина с ведрами, 1912, Холст, масло, 80,3 x 80,3, Музей современного искусства, Нью-Йорк (МоМА)

Еще одно название картины – «**Динамическое разложение крестьянки с ведрами**», обозначенное на обороте полотна. Динамическое разложение представлено по линии движения из нижнего левого угла в правый верхний. Структурообразующим элементом работы является конус (как трансформация трубы, характерной для «Дровосека», «Уборки ржи», «Жницы»), подвижный, данный в разных проявлениях и разворотах/свёртываниях, определяющих две

женские фигуры, рукав, ноги, ведра и головы. Одни конусы встроены в плоскость холста, другие (как, например, правый рукав в центре) готовы из холста вырваться/выломиться и превратить его в подобие рельефа.

Именно развертывание конусов позволяет проследить саму динамику и скорость движения.

Обозначим сложную схему малевичского динамического разложения по нескольким параметрам: 1) по диагоналям; 2) на нагруженности диагоналей; 3) по контрасту объемов и плоскостей; 4) по контрасту линейных ритмов

➤ По 5-ти диагоналям (от нижней из левого нижнего в правый верхний угол – к верхней в левом верхнем углу): пандус-дорога, юбки-правое ведро, левое ведро-рукав, дуга коромысла – торс – окна:

- формы наступают на пандус, проваливаются в него, его же преодолевают, завершаются плоскими фигурами в нижней части картины;

- формы застывают над пандусом, сворачиваясь от собственной тяжести в момент продвижения вперед; завершаются плоскими фигурами;

- объемная форма левого ведра переходит в разворачивающийся конус рукава и во всё больше выдвигающиеся из верхнего правого угла плоские фигуры;

- объемная форма левого ведра переходит в дугу коромысла, рифмуется с конусами торса и головы, далее, как в коллаже, стыкуется с желтым квадратом с вытянутым углом, переходит в стенку дома с окнами и обрывается в плоских геометрических формах;

- весь левый угол картины занимают гнутые нарастающие фрагменты конусов, движением своего сообщества вторящие дуге коромысла и повторяющие форму ведер.

Такова динамика движения по диагоналям работы, выраженная в трансформации форм от конусных к плоскостным.

Проследим динамическое изменение по нагруженности каждой диагонали (от нижней из левого нижнего в правый верхний угол – к верхней в левом верхнем углу):

- нижняя диагональ – мелькание малых конусных форм;

- следующая над ней – сворачивание тяжелых конусных форм при движении;

- центральная диагональ – разворачивание центральной конусной формы и устремление в плоскостные формы;

- следующая над ней, короткая – сворачивание конусной формы + плоский квадрат с вытянутым углом;

- короткая в верхнем левом углу – мелькание свернутых малых фрагментов конусных форм.

Полотно словно набухает в центре, а к правому нижнему углу, к левому верхнему и к правому верхнему это набухание ослабляется, как бы рассеивается. Вместе с тем, энергия набухания трансформируется в иного свойства энергию острых плоскостных столкновений в левых верхнем и нижнем углах.

➤ Сворачивание и разворачивание форм создает динамическое напряжение, а соположение объемных и плоскостных форм – контраст и противостояние.

➤ Линейный ритм дуги (коромысло) контрастирует с подвижностью ритмов пяти диагоналей, отграничивает зону конусных форм от зоны плоскостных форм и является границей перехода.

По мере удаления в верхний правый угол скрученные формы/листья разворачиваются и, наконец, преодолевая дугу, трансформируются в плоские геометрические фигуры. Исходя из позднейшей формулы К. Малевича, финальным смыслом движения является «динамика живописной пластики» [Казимир Малевич. *От кубизма и футуризма к супрематизму* / Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. – Т. 1. – С. 44].

В работе цвет сведен до минимализма, остается только соположение серого, зеленого, охристого и желтого, существующих при наиболее активном сером, металлическом. Главной является графическая основа/схема динамического разложения на грани и формы.

■ «При передаче движения цельность вещей исчезла, так как мелькающие их части скрывались между бегущими другими телами. И конструируя части пробегающих вещей, старались передать только впечатление движения. <...> В глубине этого разрешения лежало как главное не передача движения вещей, а их разрушение, ради чистой живописной сущности, т.е. выходу к беспредметному творчеству» [Казимир Малевич. *От кубизма и футуризма к супрематизму* / Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. – Т. 1. – С. 45].

■ «Искусство – это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красивости композиции построения, – а на основании веса, скорости и направления движения» [Казимир Малевич. *От кубизма и футуризма к супрематизму* / Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. – Т. 1. – С. 40].

Исследуя это произведение К. Малевича, академик Д. Сарабьянов подчеркивает: «Полностью подготовлена почва для беспредметности, которой воспользовались многие современники Малевича в середине 1910-х годов, прямо перейдя от той системы, которая выражена в “Женщине с ведрами”, к концепции беспредметности. Но это произошло уже после открытия супрематизма. А пока Малевич остановился в своем развитии на той точке, за которой, казалось бы, сразу мог последовать переход к новой системе. Малевич был первым на этом пути. Ему предстояло совершить скачок. И он тщательно готовил его» [Сарабьянов Д. *Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом* / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 13].

Он перекраивает мир не потому, что мир сдвинулся, и художественный прием сдвига аналогичен внешнему сдвигу (хотя в этом присутствует точная адекватность), а исходя из логики движения самого искусства, движения к упору, к финальной точке.

Остановка в развитии была остановкой в последовательности движения формы у К. Малевича и своеобразным отходом в сторону, т.е. возникновением интереса к иному варианту соположения/контраста гнутых и плоскостных форм на холсте и преодолением этого контраста.

К. Малевич как бы расширяет диапазон поиска в одной точке. Возникает новый алогизм форм.

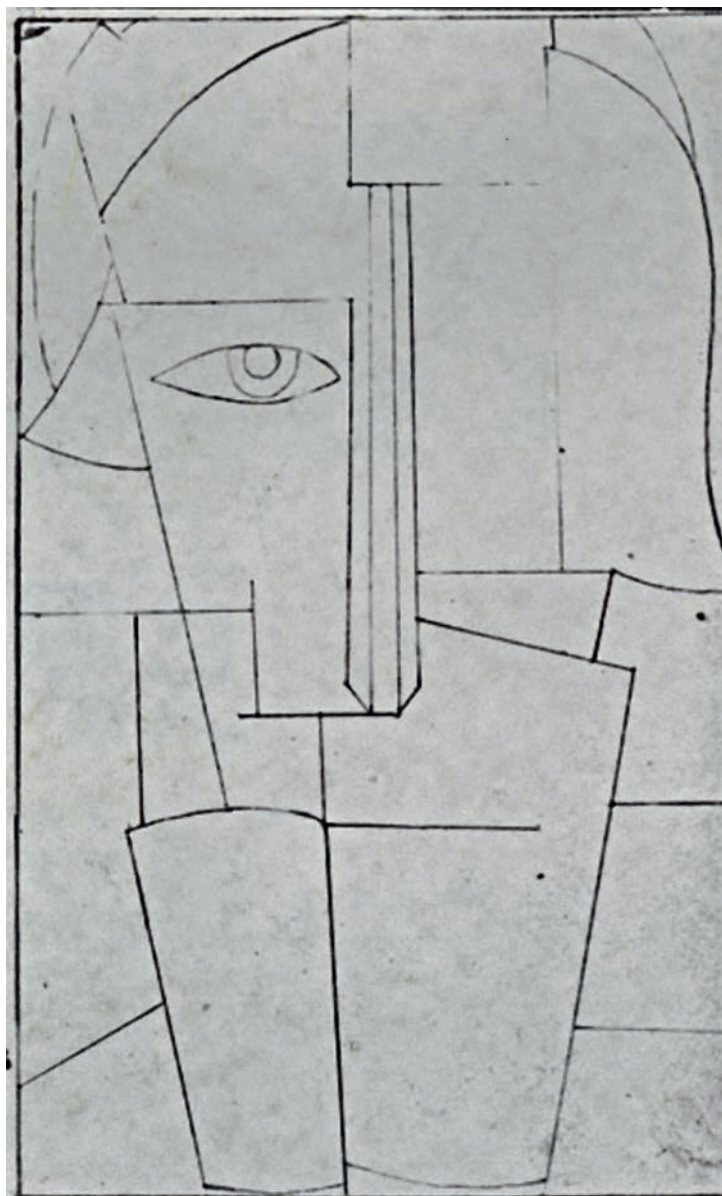
Как отмечает Д. Сарабьянов, ссылаясь на утверждения Е. Ковтуна, алогизм (или иной вариант кубофутуризма, новый, параллельный уже К. Малевичем найденному и проверенному) является наиболее значимым на пути к супрематизму [Сарабьянов Д. *Малевич между французским*

кубизмом и итальянским футуризмом / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 13]. Однако к данной сентенции он прибавляет то новое в понимании алогизма, как ориентацию К. Малевича на синтетический кубизм: «Предметы в этих картинах разделены, а потом вновь собраны. Как строительный материал использованы не только фрагменты наличных предметов, но и другие элементы, произвольно взятые из реальности видимого мира и переосмысленные в зависимости от конкретной конструктивной задачи» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 14].

«Портрет Ивана Васильевича Ключа. Усовершенствованный портрет строителя»



Портрет Ивана Васильевича Ключа. Усовершенствованный портрет строителя, 1913, Холст, масло, 112x70, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



*Эскиз к портрету Ивана Клюна. Около 1911. Бумага, карандаш. 15,2×9,2 см.
Собрание Льва Нуссберга, США*

При сравнении Эскиза к портрету и самого Портрета мы наблюдаем, как линейный ритм рисунка, его построение трансформируется в контраст цилиндрических форм с формами плоскостными, и к этому типу контраста добавляются фрагменты пил, бревен, трубы с дымом и геометрических осколков. Композиция строго вертикальна, в ней правая и левая части вторят друг другу, друг друга уравнивают и, вместе с тем, контрастны. Портрет продолжает предыдущее малевичское художественное предложение и уже знаменует переход к предельному алогизму.

В 1912–1913 году происходит переход К. Малевича к: 1) футуристическим элементам и движению форм, 2) их нагнетанию, и 3) алогизму. Это – время скачка.

Примером движения форм и футуристических элементов является работа «Утро после вьюги в деревне».



*Утро после вьюги в деревне (холст, бумага, масло, 80 x 80 см, 1912.
Музей Соломона Гуггенхайма. Нью-Йорк)*

Центральная диагональ (от нижнего правого угла к левому верхнему) – это преодоление заснеженного пространства, в котором дома, крыши, окна, ствол, крона смешались в марево и стали только фрагментами домов, крыш, ствола и фрагментами дороги. Только спины двух фигур и ведра в руках еще похожи на объекты, всё остальное сталкивается острыми углами. Вся композиция состоит из острых углов и полукружий. Излюбленные малевичские конусы уже утрачивают свои выгибания, оставаясь кое-где на юбках, шапочках, крышах и корнях и уже разглаживаясь в плоские листы.

Главная диагональ пересечена стволом дерева, которое углом рассекает ее на два вектора (вверх к кроне и по скату крыши домика в верхний левый угол).

В центре композиции пространство углубляется в перспективу. В этой точке схода оно круглится, острые углы и короткие линии крыш замыкаются, и весь этот внутренний круг начинает расширяться в большой, общий, завершённый (сегментом в нижнем левом углу и продолженным линией сугроба по основаниям домов, сталкивающимися кругами и полукружиями – клубами дыма в верхних углах картины, а также полукружиями и сегментами – ветвями дерева).

Внутри этого большого круга две диагонали пересекают пространство (движение женщин – центральная, и линия скатов крыш из верхнего правого угла к нижнему левому) и удерживают все фрактальные фрагменты, которые, как в коллаже, примыкают друг к другу. Большой круг замыкает всё пространство картины, однако его расширение распространяется за ее пределы, что позволяет понять векторы внутреннего движения:

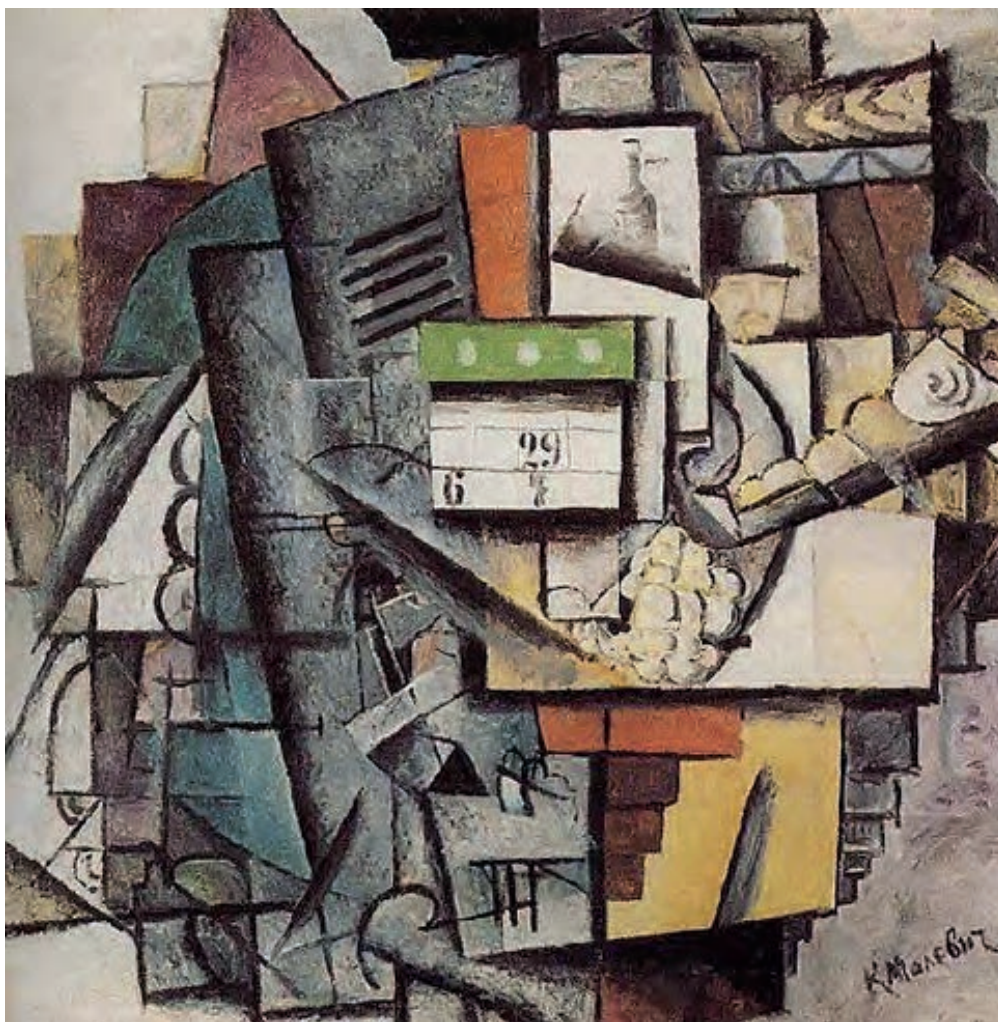
- по диагоналям, и внутрь, и вверх,
- пульсацию всей композиции из центра во все стороны сразу и обратный ход вовнутрь,
- ощутить сложность всего построения: контраст линейного ритма и ритма круглящегося,
- многогранность: столкновения и наплывы,
- предельная геометризация самого центра работы (малый круг), где объекты уже трансформируются в абстрактные фигуры

Цвета работы: белый, красный, синий с акцентами желтого и охристого, плотные и контрастно переходящие в прозрачные, создающие визуальное и тактильное ощущение хрупкого и холодного наста, сверкающего на восходящем солнце. И, вместе с тем, из просто ощущения контраст цветов превращается уже в абстрактный контраст цвета как такового.

«Дама у остановки трамвая» представляет собой смещение объектов и столкновение; их коллажность на плоскости, к которой они как бы прикреплены. Сталкиваются, смещаются и спорят расписание, фрагменты вагонов и колес, пустые плоскости, мужское лицо в окне. Мы можем предположить, что дама, стоящая на остановке, видит быстро проезжающий/отъезжающий трамвай. Мы можем предположить, что зафиксировано ее состояние в это самое мгновение, когда она думает о чем-то своем, а глаз просто воспринимает обрывки реальности. Но все-таки смысл картины в том, что реальность бесконечно множится, рифмуя грани объектов, повторяя линии, предвосхищая дадаизм, доводя видимое до абсурда. Формы то выпячиваются и выталкивают вперед расписание трамвая, то отступают от этого расписания. Схема работы определена наложением элементов друг на друга, однако прослеживается и линейный ритм рисунка: 1) центральный небольшой прямоугольник, организующий все формы и выдвинутый вперед; 2) две прерывистые диагонали справа налево и вверх друг над другом;

3) очевидные две наклонные линии в левой части работы; 4) несколько горизонтальных линий друг над другом в правой части; 5) дуга в правой части. Выраженная центральная вертикаль делит работу пополам, а движение представлено как смещение влево от более статичной правой части.

Д. Сарабьянов отмечает важнейшую особенность этого малевичского метода, который характерен для создания «Дамы у остановки трамвая» и для всех других работ этого этапа: контакт смотрения «будто сам воплощен в этих формах живописи и одновременно превращен в самостоятельный объект, живущий по собственным законам и уже отделившийся и от окружающей реальности, и от личности творца» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 16]. Точно так же выстроены «Портрет Матюшина», «Туалетная шкатулка», «Бюро и комната», «Дама у рояля», «Самовар», «Станция без остановки».



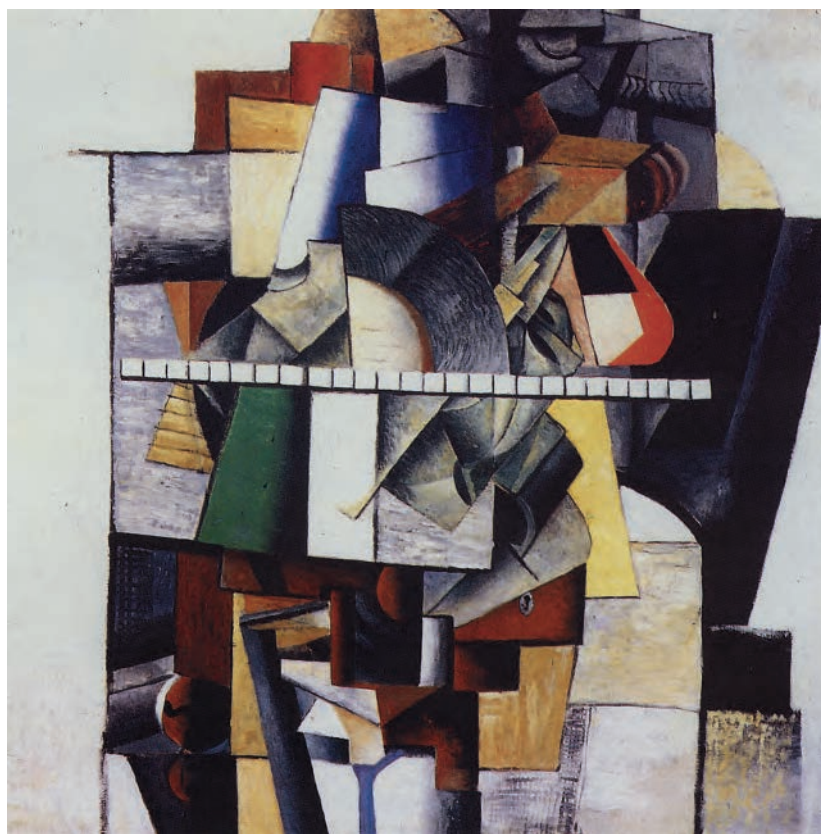
Дама у остановки трамвая, 1913, Холст, масло, 88х88, Городской музей Стеделек, Амстердам

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Мы уже подчеркнули не только 1) особенность методов и приёмов, используемых К. Малевичем в данный период; но и 2) особенность самого этого периода его творчества как переходного; 3) обозначили этот период как собственно зону «неравновесности», зону бифуркации в его творчестве.

К. Малевич обнажает структуру объекта, расщепляет ее, сдвигает, налагая один элемент на другой, сопрягая их в новой последовательности, отчего возникает контраст. Визуальные возможности этого контраста, его энергию, его варианты он исследует достаточно подробно и настойчиво, вводя всё новые элементы и гармонизируя их по определенному принципу. Через несколько лет этот поиск станет для него инструментарием педагогической системы в школе УНОВИСа в Витебске.

В «**Портрете Матюшина**» исчезли узнаваемые фрагменты (домов, водосточных труб и пр., наличествующих в «Даме у остановки трамвая» или в «Портрете Ключа»), исчезли гнутые формы; наклонные плоскости переместились в правую часть (по сравнению с левой в «Даме...»); появились едва определяемые намеки на музыкальные инструменты, прячущиеся за плоскостями и возникающие из-за плоскостей; в центре возник фрагмент лица; а всю композицию алогично перерезала диагональ клавиатуры.



*Портрет Матюшина, 1913, Холст, масло, 106.5×106.7,
Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Исследовательница Ек. Вязова отмечает несколько мотивов произведений представителей алогизма, мотивов, которые являются структурообразующими. К примеру, мотивы пилы, клавиатуры, рыбы и пр. В «Портрете Ключа» образ пилы – это и фрагмент сюжета, и деталь, определяющая пластику картины: «Оба мотива – пила как символ новых принципов “художественного строительства” (из “Портрета Ключа”) и клавиатура как атрибут музыкального творчества и интеллектуального содружества (из “Портрета Матюшина”) – сливаются в один образ, представляя частями единого художественного инструментария» [Вязова Е. Иконография города у кубофутуристов // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 263]. Музыкальные фрагменты – скрипка, рояль, гитара, нотные знаки были постоянными деталями кубофутуристических работ К. Малевича.

Целиком статичная работа «**Музыкальный инструмент. Лампа**» представляет оркестр из фрагментов инструментов, труб, разворотов плоскостей вокруг центральной оси композиции, что создает ощущение рельефа из материальных объемов, наложенных друг на друга и друг с другом контрастирующих.



Музыкальный инструмент. Лампа. 1913. Дерево, масло, Городской музей Стеделек, Амстердам

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

В работе «Канторка и комната» («**Портрет помещицы**» <... > сам автор переименовал его в «Канторку и комнату». И в качестве «Портрета помещицы» исследователи картину не рассматривали» [Шатских А. Кубофутуристическая «Керосинка» Казимира Малевича. – М., 2021. – С. 75] использован тот же принцип построения, что и в «Портрете Матюшина». Сталкивающиеся плоскости частично прозрачны, частично абсолютно белые, частично напоминающие фактуру дерева. Композиция восходит от центральной фигуры треугольника вверх и вниз, а также расходуется в стороны, вписана в воображаемый круг и практически лишена иллюзии пространства, хотя и имеет на заднем плане некое подобие стены, к которой как бы прикреплена.



Канторка и комната (Портрет помещицы), 1913, Холст, масло, 79.5×79.5, Городской музей Стеделек, Амстердам (до 2008 г., с 2013 г. местонахождение неизвестно)

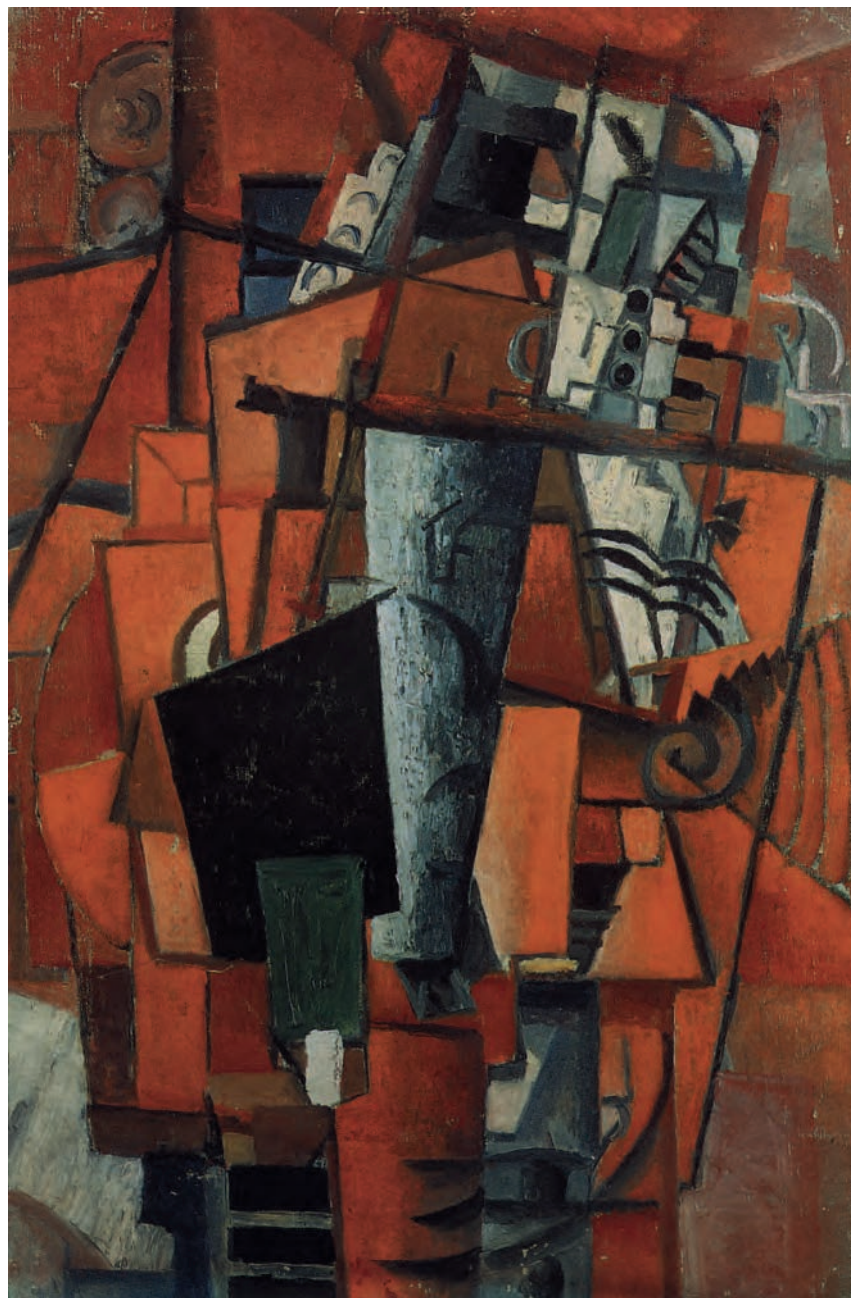
В «Туалетной шкатулке» в строго вертикальной (почти 2 к одному в пропорции) композиции плоскости, фактурные элементы, винт ручки, винт механизма, фрагмент этажерки, изогнутая боковая сторона шкатулки выдвигаются из черного фона и сталкиваются. Вертикаль делит изображение так, что его основные сюжетные элементы больше наполняют левую часть. Движение светлой прозрачной спирали и иллюзия движения белой изогнутой ручки объединяют не только левую и правую части работы, но и уравнивают верхнюю динамичную с нижней статичной. Картину отличает и цвето-световой контраст. Синий и бледно-лиловый контрастируют с лиловым темным, локальный белый – с локальным красным, а светлое лиловое пятно резко выделяет центр произведения. Нечто музыкальное присутствует в этой картине: ручка шкатулки как будто готова завести механизм внутри нее, винт готов сдвинуть шестерни, и вот-вот готова зазвучать мелодия, туалетная шкатулка вмиг станет музыкальной, а вся работа напряжена, заряжена внутренним движением.



Туалетная шкатулка. дерево, масло, 49 x 25,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Как напряжена и заряжена внутренним движением, визуальным и музыкальным, «**Дама у рояля**».



Дама у рояля (надпись на обороте: «Заумная картина "Дама иг. на рояле"»), 1913, Холст, масло, 66×44, Музей-усадьба В. И. Сурикова, Красноярск

В этой малевичской композиции при том, что сохраняется принцип вертикального членения, добавляется членение горизонтальное и угловое. Линейный ритм задает разнонаправленное движение и столкновение элементов. В работе все фрагменты равноправны по отношению друг к другу, они не выделены из плоскости, у них нет общего фона, они занимают всю картину и составляют ее общее тело. Для каждого элемента определено собственное место и собственный сюжет: сталкиваются не только фрагменты, но и сюжеты фрагментов. Музыка, звучащая в картине, пламенеет, она активная. Картина втягивает зрителя внутрь, заставляет его двигаться внутри визуального контраста/лабиринта, анализировать контраст/звук.

Малевичские композиции этого периода представляют собой вытянутые формы, хотя движутся от центра и по вертикали, и по горизонтали. Плоскости и их фрагменты, накладываясь друг на друга, создают подобие коллажа, который продвигается в глубину и, в то же время, из глубины выдвигается, балансируя на первом плане картины и углубляясь в нее. Некоторые из фрагментов сворачиваются и как бы вырываются из общей плоскости самой картины, как будто наклеены на нее («Станция без остановки. Кунцево»). В картине «Станция без остановки. Кунцево» возникает ощущение фактурности, как ни в какой другой работе этого времени. Дерево проступает сквозь и поверх живописи. Плоскости из живописных трансформируются в рельефы, сгибаются и выгибаются. «Корова и скрипка», «Туалетная шкатулка» и «Станция без остановки. Кунцево» созданы на досках одной и той же этажерки. «Туалетная шкатулка» и «Станция...» определенным образом рифмуются в элементах, однако первая – динамична, изящна и музыкальна, вторая – брутальна и утяжелена.

«Самовар» имеет иное построение: его композиционный центр обозначен квадратом и прямоугольником, от которых по диагоналям расходятся полупрозрачные треугольники, проглядывают лестницы, вертятся диски, выгибаются раковины. Композиция сохраняет выраженную вертикаль, по которой взгляд движется с уровня на уровень предполагаемого действия/сюжета, однако именно расхождение форм от центра и организация их у центра в виде ромба очевидна.

Анализируя движение К. Малевича к повороту в искусстве, к алогизму, исследователь М. Бессонова подчеркнула, что теоретическое исследование Ж. Метценже и А. Глэза «О кубизме», в котором был представлен формальный подход к композиционным и колористическим решениям, разбор взаимодействия прямых и кривых, оказало сильное влияние на изменение живописной манеры мастера: «Но главное, Малевич сделал вывод из построений французских “кубистов”, отсутствующий в самой их книге» [Бессонова М. К вопросу о «сдвигологии» смыслов в кубизме Пикассо и Брака и творчестве русских кубофутуристов // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 238]. Исследовательница имеет в виду малевичский акцент на диссонансе построения композиции, основанном на столкновении разных частей объектов в картине. Это касается, по мнению К. Малевича, не просто соположения осколков предметной среды, а скорей – силы напряжения самого диссонанса.

Академик Д. Сарабьянов называет К. Малевича первым художником «в хронологической и в качественной “табели о рангах”» по выявлению идей кубофутуризма [Сарабьянов А. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 226] как диалектики двух противоположностей и **определяет начальной точкой на этом пути «Точильщика»** («Принцип мелькания», 1912, Холст, масло. 79x79, Худ.галерея Йельского университета, Нью-Хейвен):



Станция без остановки, 1913, масло, дерево, 49×25,5, Государственная Третьяковская галерея, Москва



Самовар, 1913, Холст, масло, 88×62, Нью-Йоркский музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

■ «При безусловном наличии кубистических и футуристических черт от кубизма их отличает присутствие повышенно динамического состояния, футуристическое “многоручие” и “многоножие”, а от футуризма – удивительная композиционная центричность, центростремительность. При этом противоположные качества не накладываются друг на друга механически» [Сарабьянов А. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 227].



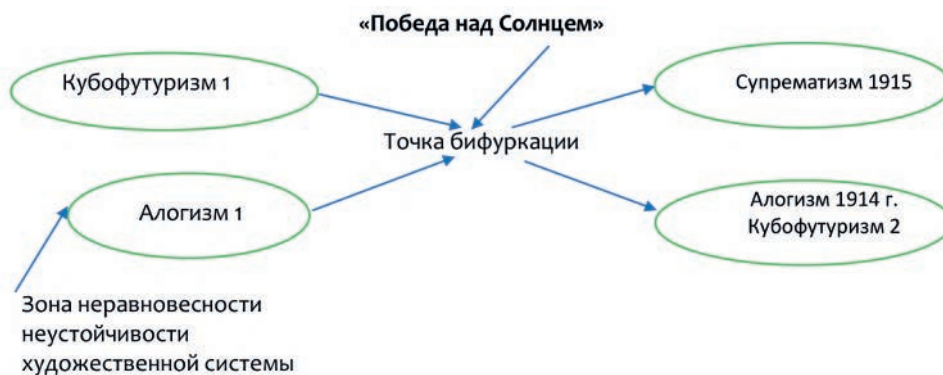
Точильщик. 1912. Холст, масло 79 х 79. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

К. Малевич соотносит плотные и полупрозрачные плоскости, врезающиеся друг в друга или загибающиеся как края листа бумаги, друг друга заслоняющие почти целиком или наполовину, что дает представление о жесткой конструкции, удерживаемой вертикалями в нижнем левом углу и вписанной в центральный овал, – с объемными геометрическими фигурами в правом верхнем углу, надстраиваемыми друг над другом, угол картины как бы срезающими, что позволяет всей композиции двигаться по кругу. Это движение начинается внизу картины, взгляд следует за полуколесом нижней части точильного аппарата, затем – за движением маленького точильного полуколеса, и, наконец, к «ступеням», поднимающимся в верхней правой части. Направление взгляду указывает полудиagonal, созданная приводом точильного оборудования. Вся левую часть картины занимает полусогнутая полукругом фигура точильщика с острым согнутым коленом внизу слева от привода. В центре композиции – сам принцип мелькания: веер пальцев точильщика и фейерверк стружек/огней.

■ «В равной мере и в “Точильщике” кубистическая дробность одномерна по отношению к фигуре и окружающему пространству, подчеркивая однородность материи, что сдерживает “конструкторский” пафос кубизма» [Сарабьянов А. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 228].

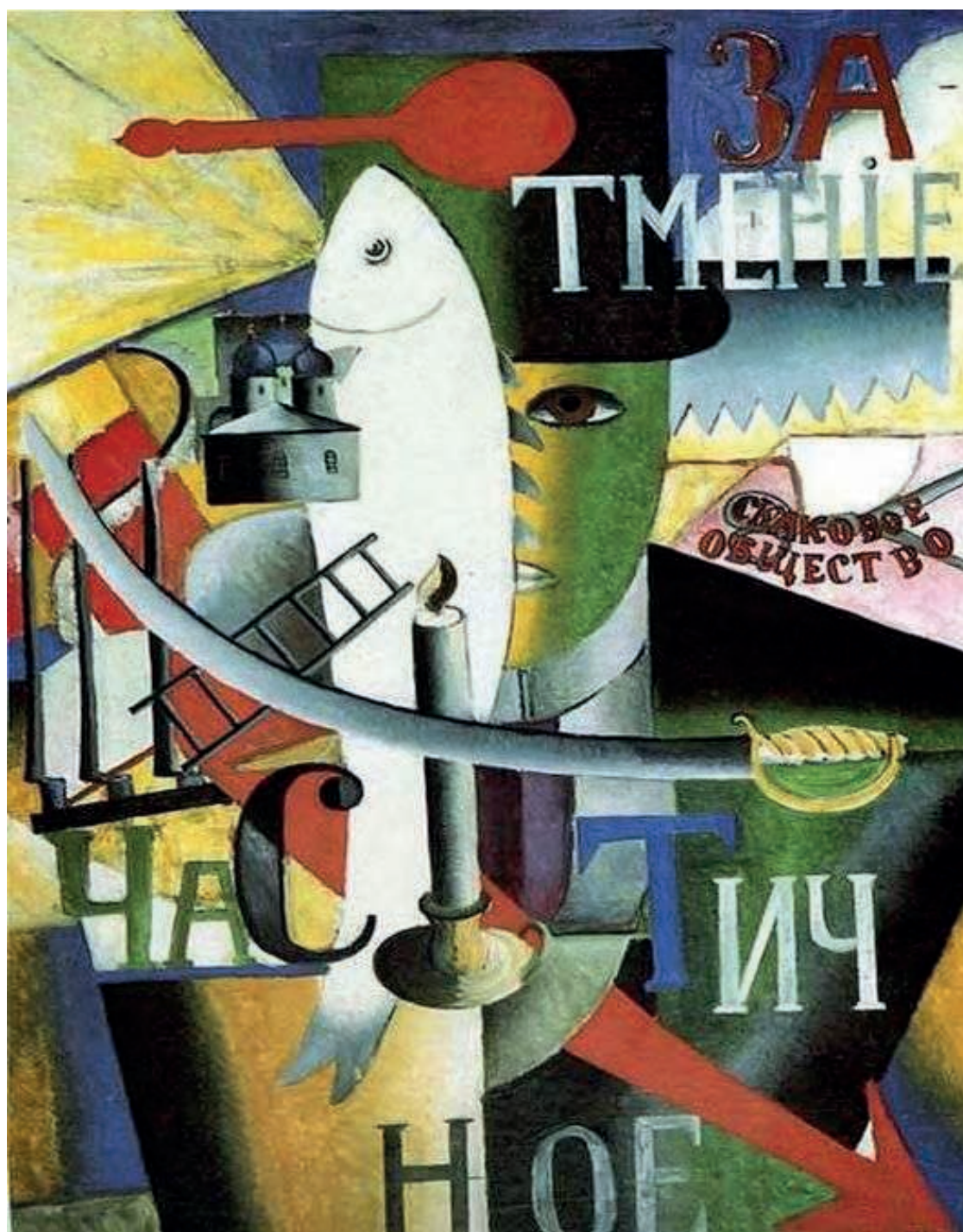
■ «“Точильщик (принцип мелькания)” стал хрестоматийным примером футуризма русского мастера: здесь веером разлетаются дробные, многократно умноженные “осколки” работающих рук-ног усатого ремесленника в картузе. Обозначение главного импульса картины было закреплено как в отдельной фразе на обороте (“принцип мелькания”), так и во включении этих слов в общее название работы» [Шатских А. Кубофутуристическая «Керосинка» Казимира Малевича. – М., 2021. – С. 47].

С 1911 г. до 1915 г. К. Малевич создал около десятка сложных сочетаний неопримитивизма, импрессионизма с фовизмом, лубком, «трубизмом», кубизмом (синтетическим и аналитическим) и футуризмом, двигаясь от цилиндров и труб к геометрическим строгим фигурам. Д. Сарабьянов отмечал: «Ему предстояло совершить скачок. И он тщательно готовил его. В 1913 году работа над оформлением оперы “Победа над солнцем” вновь подвела художника вплотную к супрематическому прорыву» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 13].





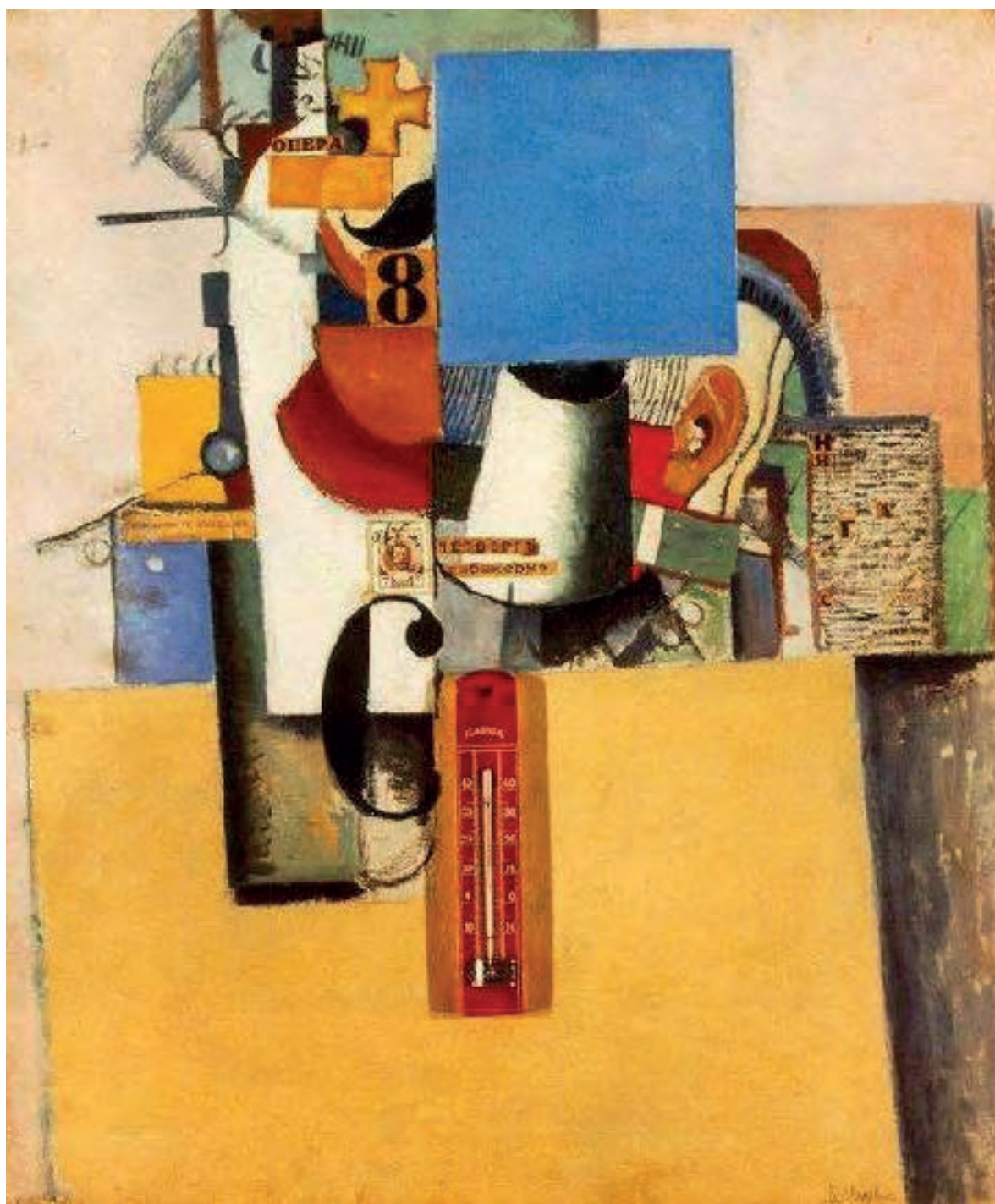
К. Малевич. Авиатор. 1914. 65x125 Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



К. Малевич. Англичанин в Москве. 1914. 57x88. Холст, масло. Стеделик музей (Городской музей), Амстердам



К. Малевич. Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве). 1914. 62 x 49, 5. Холст, масло, графит. Коллаж. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



К. Малевич. Солдат первой дивизии. 1914. 44,8x53,6. Холст, масло, коллаж. MoMA. Музей современного искусства. Нью-Йорк



К. Малевич. Гвардеец. 1913-1914. 66,5x57 Холст, масло. Музей: Стеделик музей (Городской музей), Амстердам

Д. Сарабьянов подчеркивает остановку у К. Малевича в движении к супрематизму: «Понадобилось кубо-футуристическое творчество 1913-1914 годов. Этот “кубо-футуризм 2”, как мы увидим, довольно существенными чертами отличается от того кубо-футуризма, который мы рассматривали выше. Возникает вопрос: зачем понадобилась Малевичу эта новая кубо-футуристическая атака?» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом / Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. – Витебск, 1998. – С. 13]. Вслед за исследователем Е. Ковтуном Д. Сарабьянов констатирует значение алогизма в «расчищении» пути к «Черному квадрату».

Обозначим это особенностями работ алогизма 1914 г.

«Авиатор» – с вертикальной композицией гнутых объемов фигуры (серо/белой, как листы трубы) на фоне наложенных друг на друга плоских форм, заполняющих весь холст целиком.

Фигура как бы подвешена и выдвинута вперед. Пила, вилка и рыба рифмуются, контрастируют и заключают фигуру в плоскость между собой. Колорит картины составляют цвета: красный, синий, голубой, оранжевый, тёмно-зелёный, светло-зелёный, коричневый, бордовый, серый.

«**Англичанин в Москве**», крестообразная (шея/плечи) композиция с торсом в центре, и круговоротом объектов. Рыба, пила, ножницы, сабля, свеча, лестница, «частичное затмение» в разорванных в духе А. Крученых буквах.

«**Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве)**» – крестообразная композиция с ярко выраженной диагональю, с красными крестами, перечеркивающими репродукцию Джоконды, с отчетливым акцентом на больших плоскостях, наложенных друг на друга.

«**Солдат первой дивизии**» – крестообразная композиция, в которой объекты (ухо, наклейки, охристый верхний крест, градусник, буквы и цифры) уходя вглубь и частично выдвигаются в центр, уступая первенство синему квадрату и большой желтой плоскости.

«**Гвардеец**» – диагональная с дугой композиция, с акцентом на вытянутом, скошенном желтым ромбом, перерезающим холст еще и по вертикали и занимающим всю правую часть работы. Все объекты левой части картины, сталкивающиеся, наложенные друг на друга по контрасту уравновешены желтым ромбом, который готов развернуться и полностью закрыть собой всю левую часть.

Логика движения от кубофутуризма и алогизма, с продвижением, остановками, возвращением/дугой к найденному позволяет проследить и констатировать закономерность выхода к супрематизму, и, вместе с тем, для нас очевидна и спонтанность возникшего нового решения летом 1915 г. К. Малевич усиленно работает в пространстве кубофутуризма, разрабатывая всё новые варианты контраста объекта и плоскости, объекта и чистых геометрических форм, коллажа и раздробленности предметов. И из соотношения этих вариантов, из их совокупности появляется принципиально новое качество – чистая геометрическая форма на холсте, ее напряжение, ее статика и латентная динамика. Задачей супрематизма становится разработка «физико-математических» принципов и свойств новой системы и ее возможностей.

В конце октября 1915 г. К. Малевич пишет М. Матюшину:

■ «Мне бы только хотелось, чтобы была напечатана моя статья потому, что я там делаю некоторый разбор и выхожу к верстовому столбу Супрематизма и фиксирую свои работы, чтобы уж не вырвал никто у меня моей правды. Если будет напечатано, то тогда уже бери и неси куда хочешь. <...> “Я перехожу к нов<ому> реализ<му> беспредметного твор<чества>” и т.д.» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост.: И. Вакар. Т. Михиенко. – М., 2004. – С. 73].

31 октября 1915 г. вдогонку предыдущему письму он пишет М. Матюшину:

■ «Написавши свою статью, у меня была еще мысль та, чтобы при выставке кубофутуристических картин брошюра бы та дала понятие о принцип<ах> кубофутуристических». Чтобы яснее была разница картин Супремативных, и еще то, что в конце я указываю на своей уход от Кубофутуризма. Но мне еще кажется, что хотя и известны принципы Кубизма, но я все-таки осветил его с другой стороны и более точно указываю возникновение его форм. <...> Если будете печатать, то я добавлю несколько фраз к Супрематизму» [там же].

22 ноября 1915 М. Матюшину он сообщает:

■ «Завертелось все. Вся группа нашего выставочного кружка заявила протест против того, что выхожу из футуризма и хочу в каталоге написать несколько слов и назвать свои вещи Супрематизмом. Надели узду, но не знаю удастся ли им меня зануздать. Причина такая, “что мы все тоже уже не футуристы, но еще не знаем, как себя определить и у нас было мало времени думать над этим”. <... > Я не могу даже назвать своих работ в каталоге ради того, что они не подготовлены» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост.: И. Вакар. Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 74].

«Выхожу из футуризма и хочу в каталоге написать несколько слов и назвать свои вещи Супрематизмом» – финальная точка движения от кубофутуризма, алогизма, «кубо-футуризма 2».



4 апреля 1916 г. К. Малевич писал М. Матюшину:

■ «Был у меня Хлебников, взял несколько рисунков для измерения их отношений, и наше число 317 и кажется 365, кажется это те числа, на которых он основывает законы разных причин <... > Найденные числа Хлеба могут говорить за то, что в “Supremus’e” лежит нечто большее, имеющее непосредственный закон, или даже тот самый мирового творчества. Что через меня проходит та сила, та общая гармония творческих законов, которая руководит всем, и все, что было до сих пор, не дело. Квадрат свой считаю дверью, открывшей для меня много нового <... >» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост.: И. Вакар. Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 80].

В письме к А. Бенуа в мае 1916 года Казимир Малевич объяснял свое движение в кубо-футуризме и по направлению к «Черному квадрату» так:

■ «Футуризм дал пощечину его вкусу и поставил на пьедестал машину, как скорость, новую красоту современности. <... > И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Я не слушаю отцов и я не похож на них. И я ступень. Я понимаю вас; вы отцы и хотите, чтобы дети ваши были похожи на вас. И гоняете их на кладбище старого, и клеймите их молодую душу штемпелями (благонадежности), как в участке паспорта. <... > У меня – одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени, и трудно бороться. Но счастье быть не похожим на вас дает силы идти все дальше и дальше в пустоту пустынь. Ибо там только преображение. <... > В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм. Помимо того люблю я их, или нет. Нравится, или не нравится – искусство об этом вас не спрашивает, как не спро-

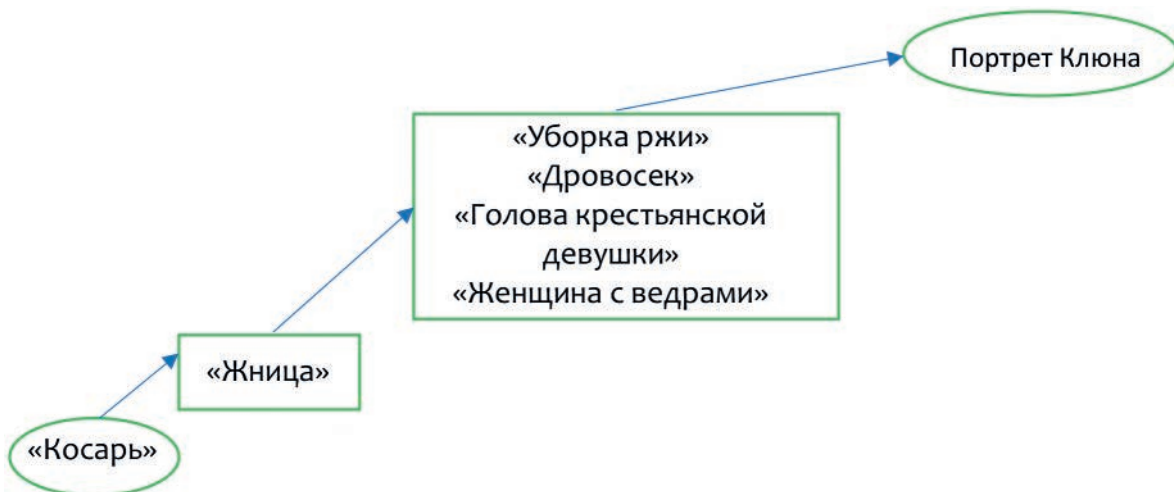
сило, когда создавало звезды на небе. <... > И на моем квадрате никогда не увидите улыбки милой психеи. И никогда не будет матрацем любви» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 83–86].

Попытаемся изложить матрицы движения малевичского поиска следующим образом:

Кубофутуризм1:

«Косарь»: плоскость только начинает набухать локальными объемами.

«Жница»: плоскость – не просто фон, а своеобразный сценографический объем, вмещающий локальные объемы фигуры.



«Уборка ржи», «Дровосек», «Голова крестьянской девушки», «Женщина с ведрами»: плоскость вся целиком набухает объемами, которые вздыбливают ее.

«Портрет Ивана Васильевича Ключа. Усовершенствованный портрет строителя»: плоскость фона выталкивает объем вперед; и он разлагается на отдельные элементы, врезающиеся друг в друга. Начинается движение локальных форм и плоскостей этих отдельных элементов.

Скачок: Кубофутуризм2:



«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

«Утро после выюги в деревне»: сама плоскость разложена на элементы, которые пришли в движение/столкновение. Локальные объемы становятся частью плоскости, как бы «проваливаясь» в нее.

«Дама у остановки трамвая», «Портрет Матюшина», «Музыкальный инструмент. Лампа», «Канторка и комната (Портрет помещицы)», «Туалетная шкатулка», «Дама у рояля», «Станция без остановки», «Самовар»: возможности плоскости в столкновении элементов.

«Точильщик»: дробление плоскости. Акцент на все элементы/дробь, на их звучание.

Скачок: Алогизм:



«Корова и скрипка»: алогизм соположенных объектов, разномасштабность, статика, уравновешенность. Изображение как бы подвешено. Акцент на контрасте разносмысловых объектов.

«Авиатор»: алогизм соположенных объектов и их фрагментов. Изображение как бы подвешено. Акцент на контрасте фрагментов. Приближено к форме коллажа.

«Англичанин в Москве»: алогизм соположенных объектов и их фрагментов. Изображение словно движется по кругу. Акцент на контрасте движущихся/мелькающих фрагментов.

«Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве)»: алогизм соположенных фрагментов. Приближено к коллажу.

«Солдат первой дивизии», «Гвардеец»: алогизм фрагментов и локальных плоскостей. Акцент на локальных плоскостях, их выдвигание.



Позднее, в Витебске К. Малевич будет учить не только тому, как сопологаются несопологающиеся элементы, не только контрасту и его законам, но и тому, по какому принципу целостное пространство разлагается на отдельные плоскости, наслаивающиеся и прорезающие друг друга, и будет учить о плоскости как таковой и учить математике сопряженных форм на плоскости, и латентному движению форм и движению очевидному.

1913 год становится не только определением художественной позиции Казимира Малевича в зоне неравновесности системы, не только его находками в кубофутуризме и следования принципам современного европейского искусства, а также новыми разработками и алогизмом, но и – прорывом («Победа над Солнцем» как триггер, как провокация) к супрематизму и его метафизике.

ГЛАВА 3. ИЮЛЬ 1913

Усукиркко и время встречи были выбраны неслучайно: 1) место упокоения Елены Гуро; 2) топос съезда как память о Е. Гуро и продолжение ее дела в пространстве авангарда; 3) середина последнего лета перед войной.

➤ Елена Гуро умерла на даче в Усукиркко 6 мая 1913 г. В сентябре вышел сборник «Трое» с предисловием Михаила Матюшина и иллюстрациями Казимира Малевича, в нем приняли участие Алексей Крученых и Велимир Хлебников. Сборник был посвящен памяти Елены Гуро. На фотографии, сделанной в Усукиркко, в руках у А. Крученых эскиз обложки сборника. В статье в сборнике «Трое», посвященной памяти Е. Гуро, А. Крученых писал: «Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах, является его подчиненность смыслу. До сих пор утверждали: мысль диктует законы слову, а не наоборот. Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный и вселенский. Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению» [Крученых А. Новые пути слова (язык будущего смерть символизма / Трое. – СПб., 1913]. На скамье у могилы Елены Гуро Михаил Матюшин оставлял книги и записку с просьбой, чтобы после прочтения их возвращали на скамью. Так и происходило: брали, читали и возвращали.

В июне 1913 года, находясь в Кунцево под Москвой, Казимир Малевич сообщал Михаилу Матюшину: «Кроме живописи я еще думаю о Театре футуристическом, об этом писал Крученыху, который согласился принять участие <...> декорации будут такие, что оближешься <...> думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и в Питере. Сбор гарантирован наверно, декорации будут такие, что оближешься» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 52]. 3 июля в новом письме к М. Матюшину снова говорил: «думаю о футуристич<еских> спектаклях в Москве и Питере, уже налаживается кое-что, нужно будет собраться для окончательной разработки» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 53].

А вскоре (18-19-20 июля) 1913 года в финском Усукиркко состоялся Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов), в котором приняли участие Алексей Крученых, Михаил Матюшин и Казимир Малевич.



Гуро Е. Женщина в платке (Скандинавская царица). 1910. Холст, масло. ГРМ, Санкт-Петербург

Духовным лидером был Велимир Хлебников, несмотря на то, что он не попал на июльское собрание, где оговаривались все детали будущего проекта.

Из Астрахани в Петербург в июле 1913 он писал М. Матюшину: «Еду! Ждите меня и пришлите 18–20 целковых», эти земные крылья, чтобы перелететь из Астрахани к вам. Здесь я



Фотография М. Матюшина на фоне работы Елены Гуро



Книги на скамье у могилы Елены Гуро

напрасно что-то хотел сделать, и что-то упорно расстраивало работу, хотел вернуть свежесть, но везде ждала та же неудача, и все-таки я люблю Астрахань и прощаю ее равнодушие ко мне и жару, и то, что она возвращается кругом воблы и притворяется, что читает книги и думает о чем-нибудь. Кроме того, лихоманки, знойные ночи, с особым налетом печаль. И так, я еду. Может быть, осень осуществит желания, и я что-нибудь напишу назло лету. Пока говорю до свидания и думаю быть у Вас, увидеть Крученых, все это, может быть, через неделю. Быть понятным очень дорого».

Деньги были присланы, однако случился казус: «Вкратце расскажу, что со мной случилось. Через два или три часа после того, как я получил Ваше письмо и перевод, я уронил кошелек в купальне. Этот совершенно неправдоподобный случай замечателен тем, что я за все это лето ни разу ничего не уронил, хотя купаюсь не в первый раз. Если б я верил в чертей, я бы охотно приписал <это> их вмешательству. Кошелек выскользнул, как оживленный, как живое существо, и исчез. Это дурное предзнаменование, и [таким образом] поездка откладывается до осени» [Хлебников В. Собр. соч. в 6 т. – Т. 6, кн. 2. – М., 2006. – С. 154].

Н. Пунин подчеркивал: «В “первых футуристических боях” вожди еще не определились; только Хлебников выделился рано и тогда же был провозглашен “королем поэтов”, прочие шли сомкнутым строем, имели случайных соседей и крепко стояли “на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования» [Пунин Н. Первые футуристические бои / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М.,

2004. – Т. 2. – С. 147]. Все участники были харизматичны, Алексей Крученых, Михаил Матюшин и Казимир Малевич были значительными личностями в искусстве, однако именно В. Хлебников был пророком с его «досками судьбы» и выверенными математическими формулами. Спустя время он высчитает формулу супрематических работ Малевича, как он называл их, «теневых чертежей», и обозначит ее годом, так как их числовое кратное – 365 [Хлебников В. Голова вселенной, или Время в пространстве / РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Д. 32]. Строфы стихов Хлебникова не расшифровывались линейно и сразу, так как содержали множество шифров. И спектакль-опера-футуризм «Победа над Солнцем» стал своеобразным шифром в искусстве 20 века: «Люди! Те, кто родились, но еще не умерли! Спешите идти в созерцог или созерцавель!» – кричал глашатай, провозглашая футуристический спектакль.

К. Малевич писал позже, сразу после смерти В. Хлебникова: «Бесшумный, молчаливый, как тень, мыслитель чисел, динамическим молчанием расколол ядро судьбы и рока, чтобы достать доску исчисленных событий человеку, тем самым освободить пытался волю из власти рока и судьбы, власть передав над колесом ее, ему по праву. <...> Измерив прошлое, получил числа расстояний в пространстве событий, вычисляя ими орбиту движений человека. <...> Альфа футуризма был, есть и будет – Маринетти. Альфа заумного был, есть и будет Крученых, произведший от слова “будет” – “будетляне” <...>. Велемир Хлебников был одной из комет, вовлеченной землю в свою систему событий ума, чисел, языка» [Малевич К. В. Хлебников / Семантика и авангард: Антология / ред.-сост. Ю Степанов. – М., 2006. – С. 519, 521].



М. Матюшин, К. Малевич, А. Крученых. Июль 1913 г.



М. Матюшин, К. Малевич, А. Крученых летом 1913 года в Финляндии



К. Малевич, А. Крученых, М. Матюшин. 1913. Государственный музей истории Санкт-Петербурга



К. Малевич, А. Крученых, М. Матюшин. 1913. Государственный музей истории Санкт-Петербурга

А. Крученых вспоминал: «Летом 1913 года мне и Маяковскому были заказаны пьесы. Надо было их сдать к осени. Я жил тогда в Усикирко (Финляндия) на даче у М. Матюшина, обдумывал и набрасывал свою вещь. Об этом записал тогда же (книга “Трое”, 1913 год). “Воздух густой, как золото... Я все время брожу и глотаю... (выделено нами – Т.К.) Незаметно написал “Победу над солнцем” (опера); выявлению ее помогли толчки необычайного голоса Малевича и нежно певшая скрипка дорогого Матюшина. Художник Малевич много работал над костюмами и декорациями к моей опере» [Крученых А. *Первые в мире спектакли футуристов* / Алексей Крученых. *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы.* – М., 2006 – С. 96]. Густой как золото воздух и – предельный алогизм текста: «Кюлн сурн дер. / Ехал належке / Прошлом четверге. / Жарьте, рвите, что я не допёк. / Я ем собаку / И белоножки. / Жареную котлету, / Дохлую картошку. / Место ограничено / Печать молчит. / Ж Ш Ч» [«Победа над Солнцем»/ подг. текста и предисловие Р. Дуганова. – М., 1993. – С. 15].

Воображая новый спектакль, его осуществление на сцене в обсуждении проекта А. Крученых подчеркивал:

■ «Показать новое зрелище – об этом мечтали я и мои товарищи. И мне представлялась большая сцена в свете прожекторов (не впервые ли?), действующие лица в защитных масках и напружиненных костюмах – машинообразные люди. Движение, звук – все должно было идти по новому руслу, дерзко отбиваясь от кисло-сладенького трафарета, который тогда пожирал все. Последнее видно было даже не футуристам» [Крученых А. «Первые в мире спектакли футуристов» / Крученых А.Е. *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы.* – М., 2006. – С. 95].

Четверо создателей «Победы над Солнцем» выдвигаются в самый центр и двигают искусство в кардинальный слом, в пространство хаоса. Локально они находятся в чудном месте – на даче в Усикирко (топос) и в самой середине лета (хронос), за год до начала срыва в войну. Но уже над этим локусом благополучия, поверх него и внутри него возникает текст, равный хаосу. Звук и визуальный облик хаоса и внутреннее человеческое ощущение хаоса Анна Ахматова выразила метафорой: «Словно в зеркале страшной ночи / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек». Наиболее мощно в сценическом искусстве это выразилось в футуристической опере «Победа над Солнцем»: там были представлены корчи беснующегося от страха человека перед уже наступающим ужасом страшной ночи всего, что ожидает Европу в 20 веке, и в том, как с помощью разрушения структуры, логики и ясного хронотопа создается сценическое произведение масштаба первородного хаоса.

■ «М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич.

Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов)

Заседания 18 и 19 июля 1913 года в Усикирко (Финляндия)

Отмечается и намечается образима действий на будущий год, рассматривается деятельность истекшего года, заслушиваются доклады: Д. Бурлюка, Хлебникова, “О новой музыке” и др.

В общем планы и мнения выражаются в следующем постановлении:

Мы собрались сюда, чтобы вооружить против себя мир!

Пора пощечин прошла:

Треск взорвалей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства!

Мы хотим, чтобы наши противники храбро запрещали [защищали] свои рассыпающиеся пожитки. Пусть не виляют хвостами, они не сумеют укрыться за ними.

Мы приказывали тысячным толпам на собраниях и в театрах и со страниц наших четких книг, а теперь заявили о правах баячей и художников, раздирая уши прозябающих под пнем трусости и неподвижности:

1) Уничтожить “чистый, ясный, честный, звучный Русский язык”, оскопленный и сгланый языками человека от «критики и литературы». Он недостойн великого “Русского народа”!

2) Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, “симметричную логику”, блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей.

3) Уничтожить изящество, легкомыслие и красоту дешевых публичных художников и писателей, беспрерывно выпуская все новые и новые произведения в словах, в книгах, на холсте и бумаге.

4) С этой целью к первому Августа сего года взлетают в свет новые книги “Трое” Хлебников, Крученых и Е. Гуро. Рис. К. Малевича, “Небесные верблюжата” Е. Гуро, “Дохлая луна” – “Сотрудники Гилея” – “Печать и мы” и др.

5) Устремиться на оплот художественной чахлости – на Русский театр и решительно преобразовать его.

Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! – с этой целью учреждается Н о в ы й т е а т р “Будетлянин”.

6) И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут поставлены Дейма: Крученых “Победа над солнцем” (опера), Маяковского “Железная дорога”, Хлебникова “Рождественская сказка” и др.

Постановкой руководят сами речетворцы, художники: К. Малевич, Д. Бурлюк и музыкант М. Матюшин.

Скорее вымести старые развалины и вознести небоскреб, цепкий, как пуля!

С подлинным верно.

Председатель: М. Матюшин

Секретарь: А. Крученых, К. Малевич

Усикирко, 20 июля 1913 г.»

[Малевич Казимир. Собр. соч. в 5 т. – Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М., 1995. – С. 23–24].

Д. Бурлюка объявили, но он не участвовал в организации постановки и ее реализации [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 56].

Вернувшись в Кунцево, Казимир Малевич сразу же написал Михаилу Матюшину:

■ «Я все раздумываю над нашим “Будетлянином”. У Маяковского выходит такая драма, что восторгу не будет конца, для нас блестяще он все разрешает. Наш съезд, глав-

ным образом пункт о театре, в Москве вызвал большой интерес. Газеты все пописывают, сегодня у меня был из “Утр<a> Рос<сии>” корреспондент. Конечно, получил сообщения, какие нужно. Думаю, что и в Питере будет то же вызвано с появл<ением> нашей деятельности. Я и Маяковский вносим предложением Вам, надеюсь, что и Круч<еных> тоже, и вы присоединитесь к нам. Именно, мы поручаем Вам снести письменное заявление от имени всего нашего театрального Т<оварищес>тва в Союз молодежи о поддержке нас на первый спектакль. Надеюсь, что общество, преследующее цели обновления, не откажет поддержать нас. В сентябре надо собраться в Москве для окончательного скрепления. Если будет поддержка, то конечно деньги возвратятся сейчас после продажи билетов, что конечно будет как $2 \times 2 = 4$. <...> Еще раз повторяю, что “Будетлянин” вызывает большой интерес. Пишите музыку, ее ждут, быть может будет положено начало новому биению молодого сердца» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 54].

Вскоре вышла статья В. Маяковского, где он возвещал: «Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего – искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра» [Театр, кинематограф, футуризм // Кино-журнал. – 1913. – № 14, 27 июля]. Летом он находился в Кунцево и работал над собственной пьесой «Железная дорога» (первое название трагедии «Владимир Маяковский»): «В Кунцево Маяковский обхватывал буфера железнодорожного поезда – то рождалась футуристическая драма!» [Крученых А. Наш выход / сост. и автор вступит статьи Р. Дуганов. – М., 1998. – С. 63]. 9 ноября 1913 г. Маяковский закончил драму.

В это время Велимир Хлебников в Астрахани разрабатывает новый театральный словарь в соответствии с предстоящей трансформацией театрального дела:

«Автор – дей, иногда [делач], словач.

Литература – письмеса.

Комедия – шутыня, смечрышня, плач-прочь, досмехи.

Представление – созерцины. “Я был на созерцинах”.

Д<ействующие> лица – особы.

Театр – дейёл, играва, смотрёл или зерцог (от созерцать).

Фарс – скукобой.

Жизнуха – бытовая пьеса.

Хор – певава.

Критик – судри-мудри.

Действие – сно: 1-е сно, 2-е сно. Иногда вообще пьеса – сно.

Трагедия – [роковыня, роковизна, рокована].

Водевиль – веселяна.

Опера – [певучана] воспева, (игрушечная) – песнюта песника, певана, распевана, песняна.

Свистогрёрз – музыкальное сопровождение.

Драма – деюга, дееса, [деины], беседень, иногда говоряна.

Актер – [рожух], [ликатый] игрец, игрица, [личар] или ликарь (дикарь).

Зритель – созерцаль, зенкопьял.

Зрелище – созерцог [зерцальня – зрительный зал].

Труппа – людняк.

Режиссер – воляр, волхв.

Поэт – небогрёз, мечтистей, песниль, грезан, небеснязь». [Письмо к А. Крученых 19 августа 1913 г из Астрахани в с. Тесово Смол. Губ. / Хлебников В. Собр. соч. в 6 т. – Т. 6, кн. 2. – М., 2006. – С 155–156].

И через несколько дней он продолжает эту разработку в следующем письме к Алексею Крученых:

«[Ликодай, личага, лице-мен, тело-мен, лико-ноша].

Личага – актёр. Дей – автор. Критик – обсуздаль вымысла.

Особы – действующие лица.

Людняк – [труппа] играющие вымысел в целом.

Лысогорск – кулисы. Облака – [галёрка] ярус лож под потолком? Деревья – ложи.

Долина – [партер] места на полу. Действие – казёбен. Междуигрие – промежутки между игрой [мыт] – антракт.

Песнило – поэт, создатель песен – песняга, певуч, мечтарь, будеславль.

Пениетвор – композитор.

Театр – воздебен, показавель, дейёл [казуян], казяны, показень.

Актер – [переоблач], обликмен [перевондац, передепдац].

Театр – созерцебен, созерцавель.

Суфлёр – застенчий, [подсказчук].

Зовава – зовёт идти. Бытава – драма вне времени.

Бывава – драма из настоящего. Песнизна – мотив.

Былава – из прошлого [минава, старизна] (“Тантал”).

Идава – из будущего.

Построенная на особых знаниях – зно, на воображении – сно (“Девий бог” и “Земля”).

Голосыня – опера [воявль].

Декорация – смотрана.

[На]правляр – режиссер – указуй.

Роль – доля.

[У]смотр – репетиция. Грядарь – зритель.

Мучава, борава, жасава – трагедия – судьбо-спор, долгопрения, мучарь.

Кассир – пользумен» [Письмо к А. Крученых от 22 августа 1913 г. / Хлебников В. Собр. соч. в 6 т. – Т. 6, кн. 2. – М., 2006. – С. 156–157].

Работа над проектом шла полным ходом, участники параллельно с написанием текста, музыки и декораций беспокоились о реализации задуманного в сценических условиях.

В начале сентября 1913 К. Малевич сообщил М. Матюшину:

■ «Москвичи обижаются, что первые спектакли будетлянов пойдут в Питере. Мои расчеты верны, очень заинтересовались туземцы оперой и кто петь будет, какая

музыка и т.д. Ах как бы я хотел Вас увидеть, хоть один день, что с музыкой у Вас, у меня большая надежда, что Вы вывезете, побольше взрыва и стопа земли, где огонь, а также метания цилиндрических звуков прощеляющих железо, медь, и артиста. О как все рисуется мощно, сильно. Надо все силы положить, а чтобы председатель Общества <Союз Молодежи> (Л. Жевержеев с 1913 г. – Т.К.) пошел навстречу и устроил бы нам театр Миниатюр. Не даром, он получит свои того вечера в кассе» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 55].

Спектакль предполагали осуществить на сцене Театра Комической Оперы, в Луна-парке на Офицерской, 39. А. Фокин, руководитель Троицкого театра, и Л. Жевержеев субсидировали постановку: «В то время я был близок к Троицкому театру, которым руководил А.М. Фокин. С его помощью мы сняли на четыре дня помещение опереточного театра, впоследствии Луна-парка» [Жевержеев Л. Владимир Маяковский // Стройка. – 1931. – № 11. – С. 14].

На момент организации «Союза Молодежи» Л. Жевержееву было 29 лет, он был принят в творческой среде и поддерживал новые художественные идеи. Театральный опыт в истории Л. Жевержеева уже произошел два года назад.

➤ В конце января 1911 г. был осуществлён первый сценический проект «Союза молодежи» – «Хорошие действия» (в постановке М.М. Бонч-Томашевского в зале школы им. А.С. Суворина). Действа состояли из трех составляющих: 1) «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа» (сценография Е. Сагайдачного, М. Ле-Дантю и Спандикова: балдахин с тронem Венеры, панно «Кумерское царство»); и 2) «Хороводные причуды с публикой» (декорации Гауша, Школьника, Верховского, Шлейфера и Бодуэна де Куртенэ); 3) программа кабаре.

➤ В новаторском спектакле «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа», а это была самая репертуарная пьеса площадного театра, действие шло на нескольких площадках в разных концах зала и среди зрителей. Дух балагана, маскарад с переодеваниями публику увлек.

➤ Хорошие действия были многогранным перформансом, радикальным, карнавальным, не спонтанным, а предварительно разработанным и оформленным, и вместе с тем его программа предполагала лакуны спонтанности, импровизационности: публику увлекали и публике поддавались.

В сентябре 1913 года Михаил Ларионов объявил о создании театра «Футу», перехватывая у будетлян их инициативу и претендуя на первенство в реформации сценического искусства. Представлялось, что зрители будут расположены либо в сетке под потолком, либо посередине зала. И сцена, и декорации должны были находиться в движении.

■ «В нашу задачу не входит эффект курьеза. Для нас важна цель театральности. Наш театр проведет реформу в костюме и декорациях. Костюм будет просвечивать. Возбуждавшие такую бурю гнева за границей платья “икс-лучи” преследуют идею оголения, прозрачности, которую проводят футуристы. Наши костюмы будут напоминать

эти платья. Большую роль при этом будут играть световые эффекты и кинематограф. Или среди прозрачной ткани будет помещаться световой костюм посредством кинематографа. Декорации будут лучистыми комбинациями из ряда форм, фоном создающих то, что нужно для пьесы. Не совсем обычным покажется исполнение в нашем театре. Танец, берущий начало в труде, мы покажем как труд. Так его еще не показывали. И, конечно, наши танцы – движения человеческой души – будут дики с общепринятой точки зрения. Наша же комедия будет состоять из пантомимы, из плача и смеха» [Футуристы и предстоящий сезон // Раннее утро. – 1913. – № 211. – 12 сентября. – С. 5].

Казимира Малевича это беспокоило, и он выражал это беспокойство в переписке с М. Матюшиным.

■ «Как бы тут нам скорее устроить спектакль в Питере, надо приналечь. Ларионов уже у нас перебивает, тоже взялся устраивать театр, а мы только поговорили, числа 25 числа будет Литера<турный> вечер в Москве, а вы бы к тому времени как-то узнали у председателя С<оюза> Мол<одежи> насчет театра Миниаюр и с хорошими новостями приехали к нам. Бурлюк и Маяковский меня очень разозлили своей флегматичностью. В октяб<ре> у Ларион<ова> уже наз<начены> спектакли, после котор<ых> он едет в Питер. Надо торопиться» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 56].

Театральная затея Михаилом Ларионовым реализована не была, и о первенстве можно было уже не волноваться. Однако теперь дело было за скорым написанием и организацией спектакля. К середине сентября К. Малевич получил для сборника «Трое» фрагмент нотного письма от М. Матюшина для будущей оперы и не мог скрыть своего восторга: «Ваши ноты меня приводят в какое-то невыразимое чувство, главное – пытка, я их не знаю, и скорей бы услышать этот разрыв, когда же мы взлетим» [Из письма М. Матюшину. 17 сентября 1913 г. / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 56].

■ «Писавший музыку – она должна была носить характер контрклассический – М. Матюшин отталкивался от композиторов новейшей немецкой школы (М. Регер, А. Шенберг). <...> профессиональный скрипач, только что вышедший в отставку, он прежде не занимался сочинением опер. <...> А. Крученых строил свое контрлибретто на диалогах и звучаниях века техницизма, главным героем делал авиатора. Его сознательно разорванный, с “рассеченной” по кубистическим рецептам лексикой и пересыпанный новообразованиями текст, оказываясь на грани абсурда, грань эту, однако, не переступал: здесь говорится о будетлянских силачах (читай: футуристах), похитивших солнце и учредивших праздник победы над ним с лозунгом: “Да здравствует тьма!” (парафраза хрестоматийной строчки Пушкина: “Да здравствует солнце, да скроется тьма!”). Не имел дотоле дела с театром и Малевич, но общий строй и стиль постановки задавался именно его сценографией» [Эткинд М. “Союз молодёжи” и его сценографические эксперименты // Семь искусств. – 2017. – № 3].



Ноты Будетлмехия



Музыка Матюшина.

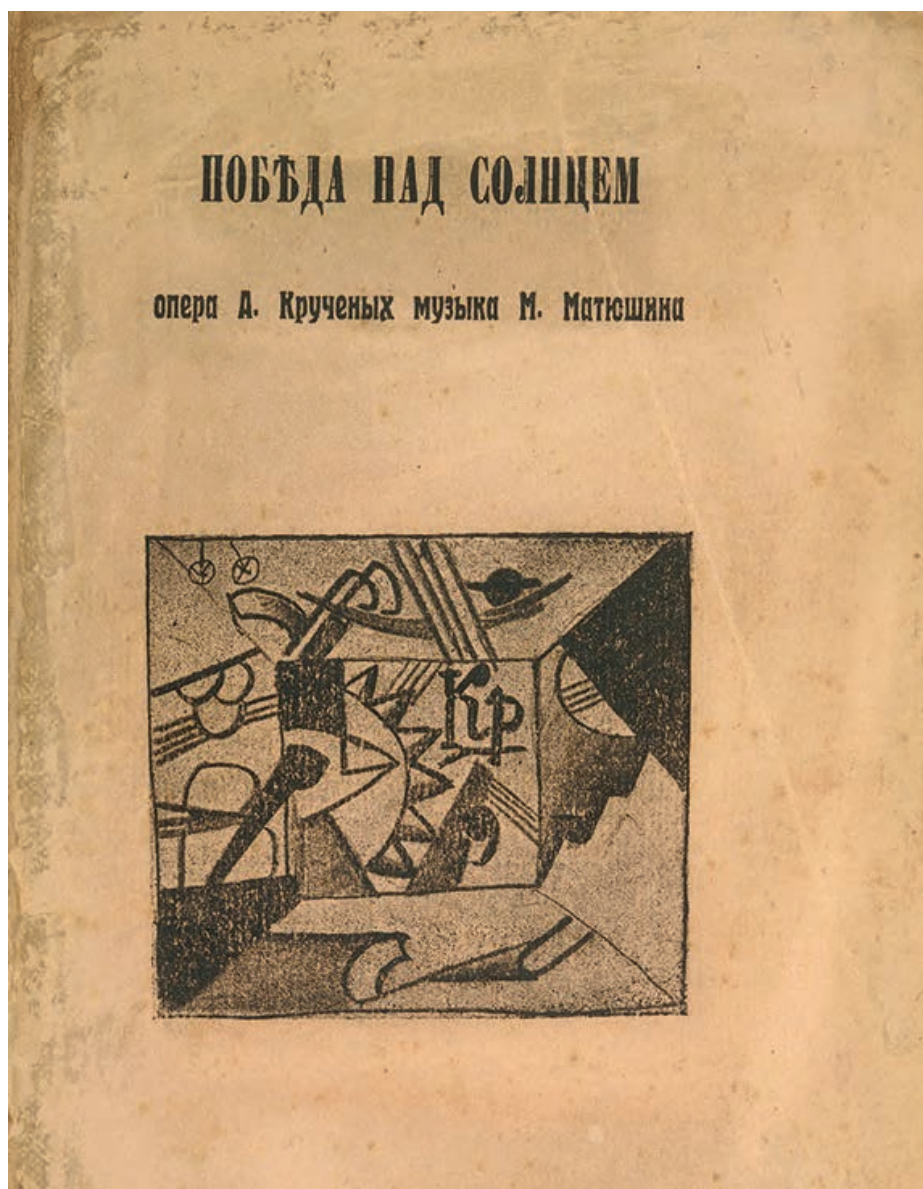
Сам К. Малевич в это же время активно работал над визуализацией идеи. И. Школьник писал К. Малевичу: «Приезжал недавно Маяковский, толковали о театре, все порешили, а потом он уехал и ни слуху, ни духу. Мы с Михаилом Васильевичем удивлены. Все одно театр будем устраивать. Вы будете писать декорации и ставить оперы Крученых – как только все выяснится с театром, сейчас же напишем Вам» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 57]. И. Школьник служил декоратором в Троицком театре. 1 ноября К. Малевич пишет ему: Скорей спектакль. И 5 ноября вторит: «Что слышно с театром. Не могу покойно сидеть, мелькают разные картины постановки» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 58].

Накануне премьеры К. Малевич и А. Крученых дали интервью о предстоящем спектакле и его главной идее [День. – 1913. – 1 декабря. – С. 5–6; Вечерние известия. – 1913. – 2 декабря. – С. 3]:

■ «Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нём. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать на куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи» [Театр и жизнь. – СПб. – 1913. – № 207. – С. 24].

В конце года в С.-Петербурге: «Владимир Маяковский» – 2 и 4 декабря 1913 с декорациями И. Школьника и П. Филонова; «Победа над Солнцем» 3 и 5 декабря. Пьеса Хлебникова «Рождественская сказка» осуществлена не была.

ГЛАВА 4. ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ОПЕРА. ТЕКСТ



СПб: ЕУЫ, Типография т-ва «Свет», 1913. Тираж 1000 экз. Илл. К. Малевича

ВИКТОРЪ ХЛѢБНИКОВЪ.

ПРОЛОГЪ.

Чернотворскія вѣстучки.

Люди! Тѣ кто родились, но еще не умеръ. Спѣшите идти въ созерцогъ или созерцавель

Будетлянипъ.

Созерцавель поведетъ васъ,
Созерцебенъ есть вождебенъ,
Сборище мрачныхъ вождей
Отъ мучавъ и ужасавлей до веселянъ и нездѣш-
ныхъ смѣявъ и веселоговъ пройдутъ передъ внима-
тельными видухами и созерцателями и глядарями:
минавы, бывавы, пѣвавы, бытавы, идуньи, зовавы,
величавы, судьбоспоры и малюты.
Зовавы позовутъ васъ, какъ и полубесные от-
тудин.
Минавы расскажутъ вамъ, кѣмъ вы были пѣкогда.
Бытавы—кто вы, бывавы—кѣмъ вы могли быть.
Малюты утроги и утравы расскажутъ, кѣмъ будете.
Никогдави пройдутъ, какъ тихое сновидѣнiе.
Маленькiя повелюты властно поведутъ васъ.
Здѣсь будутъ ипогдави и воображавли.
А съ ними сво и зво.
Свируги и пѣсноги утрутъ слезу.

Вонъ, купецъ и пахарь. За васъ подумалъ грез-
ничiй пѣсндо и свахарь.
Бесѣдvi и двоиръ пѣвиры пѣвнать васъ.
Силебенъ замѣнитъ хлѣбвиъ.
1-ия созерципы—тогда-то созерцавель есть преобра-
жавель.

Грозноглазельныя скоропророчащiя идуты потря-
сутъ.

Обликиѣны дѣбна въ полномъ ряжебнѣ пройдутъ,
направляемые укаауемъ волхвомъ игоръ, въ чу-
десныхъ ряжевыхъ, показывая утро, вечеръ дѣсекъ,
по замыслу мечтахари, сего небожителя дѣшиъ и
дѣя дѣсеи.

Въ дѣтинцѣ созерцога „Будеславль“ есть свой
подсказчукъ.

Онъ позаботится, чтобы говорювья и пѣвавы шли
гладко не брели розно, но достигнувъ княжебна
надъ слухатаями, избавили бы людпакъ созерцога
отъ гнѣва суздалей.

Смотраны написанныя художомъ, создадутъ пере-
одѣю природы.

Мѣста на облакахъ и на деревняхъ и на китовой
мели занимайте до авонка.

Звуки несущiеся изъ трубарни долетятъ до васъ.

Нользумѣнъ встрѣтитъ васъ.

Грезосвиетъ пѣшнствора наполнитъ созерцебенъ.

Звучаре повищуются гуляру-воляру.

Сѣмена „Будеславля“ полетятъ въ жнзнь.

Созерцебенъ есть уста!

Будь слухомъ (ушастъ) созерцаль!

И смотряка.

В. Хлѣбниковъ.

Виктор Хлебников

ПРОЛОГ

Чернотворские вестучки

Люди! Те кто родились, но еще не умер. Спешите идти в созерцог или созерцавель
Будетлянин.

Созерцавель поведет вас,
Созерцебен есть вождебен,

Сборище мрачных вождей

От мучав и ужасавлей до веселян и нездешних смѣяв и веселоговъ пройдут перед внима-
тельными видухами и созерцателями и глядарями: мина вы, бывавы, певавы, бытавы, иду-
ньи, зовавы, величавы, судьбоспоры и малюты.

Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни.
Минавы расскажут вам, кем вы были некогда.
Бытавы – кто вы, бывавы – кем вы могли быть.
Малюты утруги и утравы расскажут, кем будете.
Никогдавли пройдут, как тихое сновидение.
Маленькие повелюты властно поведут вас.
Здесь будут иногдавли и воображавли.
А с ними сно и зно.

Свируги и песноги утругт слезу.
Воин, купец и пахарь. За вас подумал грезничий песнило и снахарь.
Беседни и двоиры певиры пленят вас.
Силебен заменит хилебен.

1-ые созерцины – тогда-то созерцавель есть преображавель.
Грозноглагольные скоропророчащие идуты потрясут.

Обликмены деибна в полном ряжебне пройдут, направляемые указуем волхвом игор, в чудесных ряжевых, показывая утро, вечер дееск, по замыслу мечтахаря, сего небожителя деин и дея деесь.

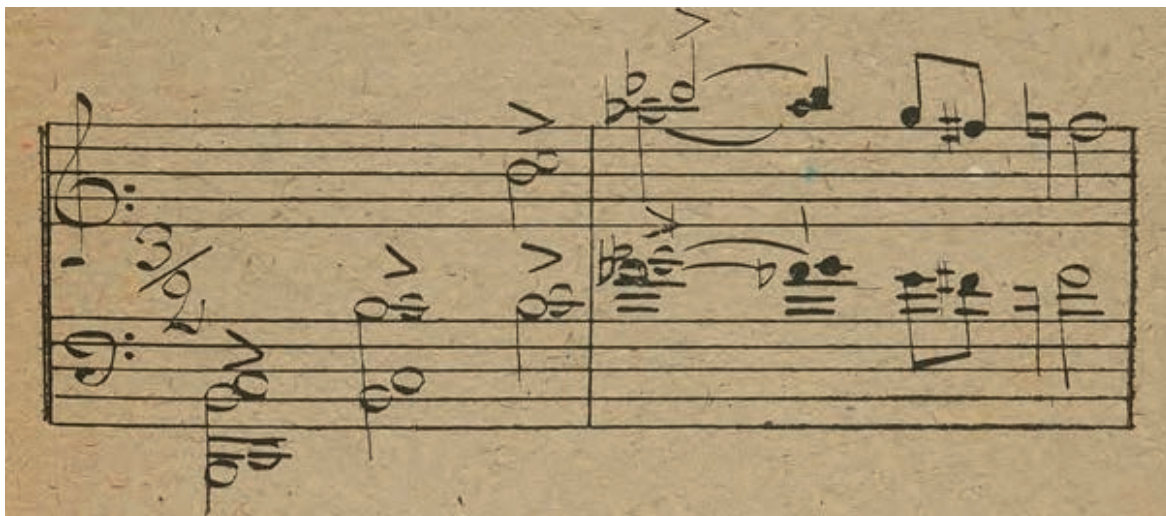
В детинце созерцога «Будеславль» есть свой подсказчук.
Он позаботится, чтобы говоровья и певавы шли гладко не брели розно, но достигнув княжебна над слухатаями, избавили бы людняк созерцога от гнева суздалей.

Смотраны написанные художом, создадут переодею природы.
Места на облаках и на деревьях и на китовой мели занимайте до звонка.
Звуки несущиеся из трубарни долетят до вас.
Пользумен встретит вас.
Грезосвист пениствора наполнит созерцебен.
Звучаре повинуются гуляру-воляру.

Семена «Будеславля» полетят в жизнь.
Созерцебен есть уста!
Будь слухом (ушаст) созерцаль!
И смотряка.

В. Хлебников

ВСТУПЛЕНИЕ



ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ

Опера в 2 деймах 6 картинах.

Музыка М. В. Матюшина, декорации Каз. С. Малевича

1-Е ДЕЙМО

1-ая картина: Белое с черным – стены белые пол черный

(Двое будетлянских силачей разрывают занавес)

Первый.

Все хорошо, что хорошо начинается!

Второй.

А кончается?

1-й.

Конца не будет!

Мы поражаем вселенную

Мы вооружаем против себя мир

Устраиваем резню пугалей

Сколько крови Сколько сабель

И пушечных тел!

Мы погружаем горы!

(Поют)

Толстых красавиц

Мы заперли в дом

Пусть там пьяницы

Ходят разные нагишом
Нет у нас песен
Вздохов наград
Что тешили плесень
Тухлых наяд!..

(1-й силач медленно уходит)

2-й силач:
Солнце ты страсти рожало
жгло воспаленным лучом
Задернем пыльным покрывалом
Заколотим в бетонный дом!

(Является Нерон и Калигула в одном лице у него только левая поднятая и согнутая под прямым углом рука).

Н. и К. *(Грозно)*.
Кюльн сурн дер
Ехал налегке
Прошлом четверге
Жарьте рвите что я не допек.

(С благородным жестом застывает, потом поет во время пения уходит 2-й силач).

– Я ем собаку
И белоножки
Жареную котлету
Дохлую картошку
Место ограничено
Печать молчать
Ж Ш Ч

(Въезжает в колеса самолетов путешественник по всем векам – на нем листы с надписью каменный век средние века и проч... Нерон в пространство).

Нерон и К.
– Непозволительно так обращаться со стариками
Летельбищ не терпя...
Путешественник
– Друг все стало
Вдруг пушки

Поет.

– Озер спит
Много пыли
Потоп... Смотри
Все стало мужским
Озер тверже железа
Не верь старой мере

(Нерон осторожно посматривает в лорнет на железо колес).

Путешественник
(Поет)

– Взыграл бур
Катится пеленищ
Скорее буромер
Не верь прежним весам
Тебя посадят на икру
Если не достанешь пустопят

Нерон и К.
Непозволительно так обращаться со стариками! они любят молодых
Ух я искал пенночку
Искал маленький кусочек стекол – все съели даже не оставили костей...
Ну что ж делать уйду искосью в XVI век в кавычки сюда.

(Отходит полубернувшись к зрителям).
Все изгадили даже блевотина костей
(Снимает сапоги уходит).

Путешественник.
Я буду ездить по всем векам, я был в 35-м там сила без насилий и бунтовщики воюют с солнцем и хоть нет там счастья но все смотрят счастливыми и бессмертными... Неудивительно что я весь в пыли и *поперечный*... Призрачное царство... Я буду ездить по всем векам хоть и потерял две корзины пока не найду себе места.

(Некий злонамеренный подползает и слушает).
В афибе мне мало в подземном темно... Светил... Но я все изъездил *(к зрителям)*: Пахнет дождевым провалом
Глаза лунатиков обросли чаем и моргают на небоскребы и на винтовых лестницах поместились торговки... Верблюды фабрик уже угрожают жареным салом а я не проехал еще и одной стороны. Что то ждет на станции.
(Поет).

– Не больше не меньше
Как резать пугатей

Держите держите

Пуляй пилюля

Волчка

О я смел закопчу путь свой и следа не оставлю... Новое...

(Некий злонамеренный).

– Ты что ж неужели в самом деле полетишь?

Путешественник.

А что ж? Что колеса мои не найдут своих гвоздей?

(Некий стреляет, Путешественник укачивает кричит).

Гаризон! Лови снаю

Спные... З. З. З! –

(Тогда злонамеренный ложится и покрывает себя ружьем).

– Хотя я и не застрелился – из застенчивости –

Но памятник себе поставил – тоже не глуп!

Мне первому памятник – замечательно!..

Двойка черная правит прямо на меня.

(Показывается будетлянский пулемет останавливается у телеграфного столба).

– Ох жалоба! Что значит вид что поставил вразсплох своего врага – задумался.

Я без продолжения и подражания

(Входит забияка, разгуливает и поет)

Сарча саранча

Пик пить

Пить пик

Не оставляй оружия к обеду за обедом

Ни за гречневой кашей

Не срежешь? Взапуски

(Некий нападает, стреляет молча несколько раз из ружья).

– В бой!

Ха-ха-ха! Неприятеля, что вы устали или не узнаете? Враги наступайте из решеток щелей вызывайте меня на поединок. Я сам сломал свое горло, обращаюсь в порох, вату, крючок и петлю... Или вы думаете крючок слачнее ваты?

(Убегает и через минуту возвращается).



Кички в капусте!..
А... за перегородкой! Тащи его мертвеца синеносого

(Неприятель тащит самого себя за волосы ползет на коленях).
А трус сам себя выдаешь и проводишь!

(Забияка в стороне смеется).
Забияка – Презренный сколько в тебе могильной пыли и стружек пойдя вытрусись и умойся не то...

(Неприятель плачет)
Злонамеренный: А, темя неприятеля! ты меня считаешь за вилку и думу мою высмеиваешь но я ожидал и не шел на тебя с мечом.
Я продолжение своих путей.
Я ожидал... Закопал свой меч осторожно в землю и взявши новый мяч бросил его.
(Показывает прием футболиста).

В ваше стадо... Теперь смущены... Обморочены не можете различить своих гладких голов и мяча растерялись и прижались к скамеечке и мечи сами лезут со страху в землю их пугает мяч;
если неверный бежать поразит голову своего хозяина и будет он бегать за нею в цветочном продавальце...

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

2-я картина. Зеленые стены и пол

(Проходят вражеские воины в костюмах турков по хромому от сотни – с опущенными знаменами некоторые из них очень жирны).

(Один из воинов выступает и дает злонамеренному цветы – тот топчет их).

Злонам. – Выйти на встречу себе с пегим конем ружье под мышкой... А!

Я тебя давно искал наконец то вспотевший гриб.

(Затеваает с собою драку. Входят певцы в костюмах спортсменов и силачи. Один из спортсменов поет):

Нет уже света цветов
Закройтесь гнилью небеса
(Я говорю не для врагов
а вам друзья)

Все порожденья дней осенних
И плод корявый лета
Не вас баяч новейший
Будет воспевать

1-й силач
Идите улиц миллионы
Иль тмени будет по-русски
Скрежет полозьев тележных
сказать ли? – Головы узкие
Для себя неожиданно
Сонные стали драться
И такую пыль подняли
Будто брали Порт-Артур

(Хор).

Колесница победная едет
Двойка побед
Как отрадно под колеса
Ее упасть

1-й силач.
Припечатана сургучом
Победа созревшая
Нам теперь все нипочем
Лежит солнце в ногах зарезанное!
Драку затейте с пулеметами
Их раздавите ногтем
Тогда скажу: вот вы

Силачи болые!

(Хор).

Пусть растопчут
Раскаленные кони
И завьются волосы
В запахе кожи!..

2-й силач.

Соль ползет к пастуху
Конь мост устроил в ухе
Кто вас держит на постах
Пробегайте по ребрам черным

Сквозь пар и дым
И рожки кранов
Встал на крыльце люд
Махает розгами чайня

1-й силач.

- Не выходите за линию огня
Птица летит железная
Машет бородой леший
Под копытом зарытой

Стонут фиалки
Под крепкой пятой
И молкнет палка
В луже гробовой

Оба силача *(поют)*.

Скрылось солнце
Тьма обступила
Возьмем все ножи
Ждать взаперти

(Занавес)

3-я картина. Черные стены и пол

*(Входят похоронщики. Верхняя половина белая и красная нижняя черная).
(Поют).*

Размозжить черепаху
Упасть на люльку
Кровожадной репы
Приветствуйте клетку

Пахнет гробом жирный клоп...
Черная ножка...
Качается расплющенный гроб
Извивается кружево стружек.

4-я картина

(Разговорщик по телефону):

– Что? Солнце полонили?!
Благодарю. –

(Входят несущие солнце – сбились так что солнца не видно):
Один.

– Мы пришли из 10-х стран
Страшные!..
Знайте что земля не вертится

Многие:

Мы вырвали солнце со свежими корнями
Они пропахли арифметикой жирные
Вот оно смотрите

Один:
– Надо учредить праздник: День победы над солнцем.

Поют:
(Хор).

– Мы вольные
Разбитое солнце...
Здравствует тьма!
И черные боги
Их любимца – свинья!

Один:
Солнце железного века умерло! Пушки сломаны пали и шины гнутся как воск перед взорами!
Разговорщик: что?.. Надеющийся на огонь пушки еще сегодня будет сварен с кашей!
Слушайте!

Один.
На более плотные ступени
Выкованные не из огня

не железа и мрамора
Не воздушных плит
В дыму угаре
И пыли жирной
Крепнут удары
Здоровьем как свиньи
Ликом мы темные
Свет наш внутри
Нас греет дохлое вымя
Красной зари
БРН БРН

(Занавес)

ДЕСЯТЫЙ СТРАН *2-я деймо 5-ая картина*

Изображены дома наружными стенами но окна странно идут внутрь как просверленные трубы много окон, расположенных неправильными рядами и кажется что они подозрительно движутся.

(Показывается «Пестрый глаз»):
прошлый уходит
быстрым паром
и задвигает засов
и череп скамейкой ускакал в дверь
(убегает как бы наблюдая за черепом)

(входят с одной стороны новые с др. трусливые):
новые: мы выстрелили впрошлое

трус: что же осталось что нибудь?
– ни следа
– глубока ли пустота?
– проветривает весь город. Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными.
Это их тяготило

Трусл. Не надо было показывать им проложенных путей,
удерживайте толпу.

Новые. Один принес свою печаль, возьмите она мне теперь не нужна! он вообразил также что внутри у него светлее чем вымя пусть покружится
(кричит).

(Чтец):

Как необычайна жизнь без прошлого

С опасностью но без раскаяния и воспоминаний...

Забыты ошибки и неудачи надоедливо пищавшие в ухо вы уподобляетесь ныне чистому зеркалу или богатому водовместителю где в чистом гроте беззаботные золотые рыбки виляют хвостами кк турки благодарящие

(Потревоженный – он спал – входит толстяк)

толстяк:

голова на 2 шага сзади – обязательно! все-то отстает!

У досада!

где закат? уберусь... светится... у меня все видно дома... скорей надо убираться...

(поднимает что-то): кусок самолета или самовара

(пробует на зуб)

сероводород!

видно адская штука возьму про запас... *(прячет)*.

(Чтец спеша):

Я все хочу сказать – вспомните прошлое

полное тоски ошибок...

ломаний и сгибания колен... вспомним и сопоставим с настоящим... так радостно:

освобожденные от тяжести всемирного тяготения мы прихотливо располагаем свои пожитки кк будто

перебирается богатое царство

(Толстяк поет):

Застенчивость застрелиться

трудно в пути

пугамет и виселица

держат икру...

(Чтец перебивая): или вы не чувствуете кк живут два мяча: один закупоренный кисленький и тепленький и другой бьющий из подземелья кк вулкан опрокидывающий...

(Музыка)

они несовместимы... *(музыка силы)*

лишь черепа обгрызанные бегают на единственных четырех ногах – вероятно это черепа основ...

(Уходит).

6-ая картина

Толстяк:

10-ые страны... окна все внутрь проведены дом загорожен живи тут кк знаешь

Ну и 10-ые страны! вот не знал что придется сидеть взаперти

ни головой ни рукой двинуть нельзя развинтятся или сдвинутся а как тут топор действу-

ет окаянный обстриг всех нас ходим мы лыдые и не жарко а только парко такой климат скверный даже капуста и лук не растут а базар – где он? – говорят на островах... а вот бы забраться по лестнице в мозг этого дома открыть там дверь № 35 – эх вот чудеса! да, все тут не тк-то просто хоть свиду что комод – и все! а вот блуждаешь блуждаешь
(Лезет куда то в верх)

нет не тут все дороги перепутались и идут вверх к земле а боковых ходов нет... эй кто там наш есть подай веревку или голос стреляй... ксть! пушки из березы – подумаешь!

старожил:

вот пожалуйста вход прямо назад выйдете... а другого нет нет или прямо вверх к земле

– да страшновато

– ну как хотите

толстяк: завести бы часы свои.

эй оглобля куда у вас поворачиваются часы? стрелка?

внимательный рабочий:

назад обе сразу перед обедом а теперь только башня, колеса – видишь? *(Старожил уходит)*

толстяк: ба, ой упаду *(заглядывает в разрез часов: башня небо улицы вниз вершинами – кк в зеркале)*

где бы заложить часы?

Рабочий:

не мечтайте не пощадят! Что же высчитайте быстрота ведь сказывается, на два корневых зуба если класть по вагону старых ящиков да их пересыпать желтым песком да все это и пустить тк то сами подумайте

ну самое простое что они наскочат на ккуюнибудь этакую трубу в кресле ну а если нет? ведь там народ весь забрался куда то тк высоко что ему и дела нет кк там чувствуют себя паровозы их копыта и проч. ну естественно!

рыскает печь косы

как нагонит антилопа

но в том то и дело

что никто не подставит лоба

ну а впрочем я оставляю все по прежнему *(уходит)*

(Толстяк из окна):

да да пожалуйста вот вчера был тут телеграфный столб а сегодня буфет, ну а завтра будут наверно кирпичи.

это у нас ежедневно случается никто не

знает где остановка и где будут обедат

эй ты прими ноги –

(уходит через окно вверху)

(шум пропеллера за сценой, вбегает молодой человек: поет испуганный мещанскую песню):

ю ю юк

ю ю юк
гр гр гр
 пм
 пм
др др рд рд
 у у у
 к н к н лк м
 ба ба ба ба

.....
гибнет родина
 от стрекоз
чертит лилии
паровоз

(Слышен шум пропеллера)

не поймаюся в цепи
силки красоты
шелк и нелепы
уловки грубы
 Я пробираюсь тихонько
 по темной дороге
 по узкой тропинке
 под мышкой корова
черныя коровы
тайны знак
за седлом шелковым
спрятан клад
 я втихомолку
 им люблюсь
 втиши тонкая иголка
 прячется в шею

(Идут спортсмены в такт линиям зданий):

сюда... все бежит без противления
сюда направляются со всех сторон пути
паровозят сто копытца
обгоняют обманывают неловких
просто давят
берегитесь чудовищ
пестроглазых...
будетлянские страны будут
кого беспокоят эти проволки пусть обернется спиной
(Поют):

с высоты небоскребов
как безудержно
льются экипажи
картечь не так поражает даже
отовсюду льдят самокаты
смертью гробнут стаканы плакаты
Шаги повешены
на вывесках
бегут люди
вниз котелками

(Музыка – стук машин)

и косые занавески
опрокидывают стекла
гр жм
км
одгн сирг врзл
гл...

*(необыкновенный шум – падает самолет – на сцене видно поломанное крыло)
(крики)*

з... з... стучит стучит женщину задавило мост опрокинул

(после падения часть бросается к самолету, а часть смотрящих):

1-й – с виду на сиде большое
закуверкалай зачесался

2-й – спренькуррезал стор дван ентал ти те

3-й – амда курло ту ти ухватилось у сосало
(Авиатор за сценой хохочет, появляется и все хохочет):

Ха-ха-ха я жив

(и все остальные хохочут)

я жив только крылья немного потрепались да башмак вот!

(поет военную песню):

л л л
кр кр
тлп
тлмт
кр вд т р
кр вубр

ду ду
ра л
к б и
жр
вида
диба

входят силачи:
все хорошо, что хорошо начинается
и не имеет конца
мир погибнет а нам нет
конца!

(Занавес).



Графический рисунок Д. Бурлюка в финале издания текста

Исследователи называют «Победу над Солнцем» анти/оперой: главным структурным элементом здесь является текст, а не музыка.

Оперу в ее классическом периоде характеризует целостный, развивающийся музыкально-драматический замысел. Если же его нет, а музыка только сопровождает текст и события, то специфика оперы как музыкально-драматического искусства утрачивается.

Однако в структуре «Победы над Солнцем» прослеживается и не анти/оперная структура.

Литературной основой классической оперы является либретто, некий сюжет. Перед актами присутствует пролог, а в конце оперы – эпилог. «Чернотворские вестучки» – пролог анти/оперы, согласующийся по принципу с классическим прологом.

Пролог как предисловие, как введение появляется еще в древнегреческой трагедии в виде указания на сюжет, его развитие и его настроение. Это, как правило, монолог и, к примеру, у Эврипида произносился от имени божества. В древнеримской комедийной традиции в пролог вводится текст о снисхождении к автору и исполнителям. В театре Нового времени актер, выходящий на авансцену с обращением к зрителям, сам назывался Прологом. Позднее обращение/пролог становилось и определенным местом действия, чаще метафизическим.

Алексей Крученых читал в постановке «Победы над Солнцем» текст пролога и (как в традиции) делался Прологом в театре «Будетлянин». Но В. Хлебников создал и некое новое, неожиданное, не бывшее ранее на сцене пространство/время:

- это вполне классическое обращение от театра к зрителям, что происходит в сценическом же пространстве;
- это речь зазывалы в площадном театральном пространстве, «раздвигающем» закрытую сцену-коробку;
- это – алогизм речи, с новыми соотношениями элементов, со сдвигом преобразует восприятие обращения, усиливает внимание к обращению, что трансформирует время пролога;
- неологизмы В. Хлебникова не просто ценны новой структурой речи, но и музыкальностью речитатива, певучестью речи: «минавы (мягкость, длительность), бывавы (настойчивость и твердость), певавы (мягкость, певучесть), бытавы (настойчивость, ударность), зовавы (звонящий звук), величавы (мягкость, округлость), идуньи (воздушность, взвесь), судьбоспоры (ударность) и малюты (мягкость, длительность) ... »;
- фиксация метафизического пространства: «Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни», «Никогдавли пройдут, как тихое сновидение», «Места на облаках и на деревьях и на китовой мели занимайте до звонка».

В. Хлебников фиксирует, как в классической традиции, всех персонажей спектакля и определяет настроение того, что будет происходить во время спектакля. А меняет сам звук произносимого, шум и преобразование звуков, подготавливает к звуку предстоящих диалогов и к алогизмам диалогов: «Грезосвист пеннствора наполнит созерцобен», и – главное – акцентирует преобразование природы как главный смысл произведения: «Семена “Будеславля” полетят в жизнь». В 46 строках пролога центром (золотым сечением) является строка: «направляемые указуем волхвом игор, в чудесных ряжевых, показывая утро, вечер дееск...», в которой сосредоточен и алогизм, и смысл трансформаций, и неожиданность звучания.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Чернотворские вестушки.

Люди! Те, кто родились, но еще не умер<ли>. Спешите идти в созерцог (или созерцавель)

«Будетлянин»!

Созеруавель поведет вас.

Созеруебен есть вождебен, сборище мрачных вождей.

Концентрация **С, З, Ж, Р, В** в обращении к зрителям в Прологе, в речи от Театра. Всё, что произойдет на сцене, – это трагедия и прелестный водевиль, это интрига и пружины действия, это перепады настроения, невысказанное количество персонажей подмостков:

*От мучав и ужасавлей до веселян и нездешних смеяв и веселогов
пройдут перед*

внимательными видухами и созеруалямч и глядарями:

минавы, бывавы, певавы, бытавы, зовавы, величавы, идуны, судьбоспоры и малюты.

Минавы, бывавы ... – настоящая песня, ласковая и мягкая в целостной строке.

Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни.

Минавы расскажут вам, кем вы были некогда.

Бытавы – кто вы, бывавы – кем вы могли быть.

Малюты, утраги и утравы расскажут, кем будете.

Никогдавли пройдут, как тихое сновидение.

Маленькие повелюты властно поведут вас.

Человек от Театра обещает развернутое действие и предопределяет настроение зрителей.

Здесь будут иногдавли и воображавли.

А с ними сно и зно.

Свируги и песноги утрут слезу.

Воин, купец и пахарь, за вас подумал грезничий, песнило и снахарь!

Беседни и двоиры-певиры пленят вас.

Силебен заменит хилебен.

Первые созеруины – тогда-то.

Созеруавель есть преображавель.

Грозноглагольные, скоропророчащие идуны – потрясут.

Человек от Театра определяет уровень катарсиса в предстоящем спектакле.

Семена «Будеславля» полетят в жизнь.

Созеруебен есть уста!

Будь слухом <ушаст> созеруаль!

И смотряка.

Частями «Победы над Солнцем» являются:

- короткие диалоги Силачей, Путешественника с Неким злонамеренным;
- песни Силачей, Путешественника, Забияки и Молодого человека;

- хоры Спортсменов, Похоронщиков;
- шествия Вражеских воинов в костюмах турков, Похоронщиков, Несущих солнце, Новых, Трусливых;
- пантомимы – разрыв занавеса, езда на колесах самолетов, ношение Солнца;
- монологи Нерона/Калигулы, Путешественника, Некогого злонамеренного, Неприятеля, Забияки, Трусливого, Толстяка, Чтеца, Рабочего.

«Победа над Солнцем» разделена, как и в традиции, на действия/акты: здесь это – дейма: первое и второе. Акты делятся на картины/сцены. Здесь это – три картины в первом дейме, и две картины во втором.

1/1 – Белое с черным – стены белые, пол черный.

Силачи начинают действие как люди от театра, дзанны, интерпретаторы действия. «Всё хорошо, что хорошо начинается! – А кончается? – Конца не будет! Мы поражаем вселенную!».

Нерон/Калигула (в одной фигуре) рвет действие: «Я ем собаку и белоножки... Жареную котлету, Дохлую картошку, место ограничено. Печать молчать», акцентируя Ж Ш Ч.

Путешественник по всем векам (в костюме с листьями/надписями этих веков) высказывается алогично: «Озер спит. Много пыли, Потоп... Смотри. Все стало мужским...» и заявляет тему оперы: «бунтовщики воюют с солнцем и хоть там нет счастья смотрят счастливыми и бессмертными... Неудивительно что я весь в пыли». А центром Первой картины становятся его слова: «О я смел закопчу путь свой и следа не оставляю... Новое...».

Некий злонамеренный стреляется и не застреливается, Забияка кричит: «Пик, пить, пить, пик»..., Неприятель тащит самого себя за волосы.

1/2 – зеленые стены и пол.

Проходят вражеские воины в костюмах турков по хромому от сотни – с опущенными знаменами некоторые из них очень жирны, а затем и певцы в костюмах спортсменов, а потом и Силачи. Это картина, где поют все. Главная мысль – «Скрылось солнце. Тьма обступила. Ждать взаперти. Птица летит железная. Машет бородой леший. Стонут фиалки. Сквозь пар и дым и рожки кранов встал на крыльце люд».

1/3 – черные стены и пол.

Похоронщики маршируют. Узнают, что солнце пленили. Несущие солнце сбились в кучу, и светила уже не видно: «Знайте, что земля не вертится», «Мы вырвали солнце со свежими корнями. Вот оно смотрите». «День победы над солнцем». «Мы вольные. Разбитое солнце...». «Солнце железного века умерло!» И центр смысла картины – перенесение солнца во внутреннее пространство: «Свет наш внутри».

2/5 – изображены дома наружными стенами; неправильные ряды окон которых смотрят внутрь.

Персонаж с именем «Пестрый глаз» констатирует, что прошлое ушло, и Новые подтверждают, что они выстрелили в прошлое, что настоящее проветривает весь город свежей легкостью; Чтец удивленно замечает, что всё это надоевшее прошлое исчезло, а нынешнее подобно чистому зеркалу, и все освобождены от тяжести всемирного тяготения.

2/6

Мир переворачивается, самокаты, экипажи, люди, вывески, паровозы, линии зданий – всё покосилось.

Алогизм нагнетается, в едином хаотическом потоке то выступают, то исчезают отдельные простые элементы. Мы словно движемся и по ступеням распадающейся на глазах лестнице. Картина событий распадается, и это распадение всё более ускоряется. Драматический сюжет, в классическом произведении подчиняющийся единству или некоей последовательности разворачивания событий, здесь вообще отсутствует, и невозможно уловить хотя бы какую-то, хотя бы относительную иерархию нанизывания картин друг на друга – наступает абсурд, центробежность, нарастающие от эпизода к эпизоду. Автор обрушивает мир в предощущении надвигающегося социального хаоса. Предчувствие его – главное составляющее каждого слова и каждой буквы.

Пьеса А. Крученых – это и актуализация художественного кризиса: свержение классической поэзии с ее образами и образцами, принципами и логикой, сюжетностью и явленными смыслами, повествовательностью и четкими нарративами. Ситуация бездомности, характеризующая состояние предкризисного человека и человека в момент кризиса, т.е. потеря ориентиров и отмена предыдущих ценностей наиболее очевидны в тексте.

Итак, мы наблюдаем несколько плоскостей/слоев/смыслов/технологий произведения:

- предвидение будущего, предощущение будущего, алогизм действительности и механистичность существования сценических актеров;
- художественная задача опровержения Солнца;
- алогизм как художественный метод разрушения телесности/объектности;
- определение того, что стоит за реальностью/действительностью;
- определение того, что стоит за реальностью языка, – того, что предшествует опыту;
- движение внутрь языка, в магму: в «Победе над Солнцем» статическое членение текста у А. Крученых устремлено к его динамическому членению в сценических условиях;
- разрыв представлений, разрыв картины мира для выявления точки пересечения осколков и далее – для появления нового смысла;
- алогизм представляет собой знаковую структуру (распад слова – совокупность грамматических форм – графический знак) – это внешний регистр текста, выраженный в технике абсурда (соположения знаков в произвольном порядке) во имя снятия покрова языка. Его внутренний регистр – карнавальный поток, размывающий нормы языка. По горизонтали смешивающий автора и получателя, по вертикали смешивающий все контексты без различия;
- разрежение реальности как метод отрицания подражательности; разрежение до черты, за которой реальность исчезает вообще и речь исчезает вообще;
- а у Велимира Хлебникова в Прологе используется обратный процесс: текст представляет собой статику и сконцентрированный выплеск экспрессии (а актеры в реконструкциях часто читают Пролог повествовательно, и мы анализировали его как нарратив);
- таким образом, в «Победе над Солнцем» мы определяем два противоположных вектора текстовых технологий: 1) разрежение пространства слова во имя высечения энергии из столкновения букв и звуков – центробежность; 2) сгущение/нагнетание слова – центростремительность;

• текст «Победы над Солнцем» представляет собой не диалоги, не психологическое развитие образов и даже не указание на образы, это –

- 1) выявление и констатация методик заумного моделирования;
- 2) создание целостной знаковой языковой модели с помощью подобных методик;
- 3) выявление возможностей языка внутри языка;
- 4) выявление пространственных границ языка внутри языка;
- 5) определение остроты и мелодичности языка в подобных границах;
- 6) указание технологии проникновения в метафизику произведения (здесь обязательное соотношение с визуальностью К. Малевича).

Форма, структура текста, языковые особенности.

Пролог Велимира Хлебникова:

– призыв, сообщение, обращение, зазывание, указание. Состоит из нескольких элементов:

- описание того, что произойдет и как произойдет: пройдут перед вами, расскажут, избразят, увлекут, потрясут;
- описание участников;
- указание на место действия и присутствия;
- указание на звуки и шумы;
- направление чувства и поведения.

Все эти элементы у В. Хлебникова связаны последовательностью и логикой разворачивания мысли. В. Хлебников настойчив в использовании **С, Р, Ж, Б, М**. Он эмоционально и страстно настаивает на трагедиях происходящих событий и на потрясениях от увиденного. Особую роль в тексте играют восклицательные предложения: их всего три, однако создается ощущение, что ими пронизано всё обращение глашатая к публике: «Люди! Созерцобен есть уста! Будь слухом (ушаст) созерцаль!». Между ними не повествование, а то же обращение, хотя и выраженное некоторой повествовательностью изложения. Как только мы произносим текст пролога, сразу принимаем восклицательность высказывания в целом.

В. Хлебников использует синонимы собственных неологизмов:

- созерцог – созерцавель – преображавель – созерцобен (театр);
- Мучавы – ужасавли (трагические персонажи);
- Веселяне – смеявы – веселогы – обликмены (комические персонажи);
- Видухи – созерцали – глядари (зрители).

В Хлебников строит свой пролог как развернутую метафору без границ, структура пролога представляет собой не только череду словосочетаний, но и все сверхфразовое единство как почти нерасчлененную метафору целостного высказывания. Среди стилистических фигур он избирает градацию, постепенно повышая эмоциональность высказывания; риторическое обращение, и, конечно, эпифору. Синтаксические средства выразительности – это использование простых предложений (и очень небольшое количество сложных, развернутых как единый алогизм («Обликмены деебна в полном ряжебне пройдут, направляемые указуем волхвом игор, в чудесных ряжевых, показывая утро, вечер дееск, по замыслу мечтахаря, сего небожителя деин и дея деесь»)).

В тексте А. Крученых:

1/1

Будетляньские силачи разрывают занавес, открывают сценическое пространство. Свою программу они провозглашают как поражение старой вселенной с заключением ее в старый тухлый дом, а старое Солнце, то, что рожало страсти и жгло воспаленным лучом, они решают заколотить в бетонный дом.
Силачи – дзанни, они почти безличны, они функциональны

А. Крученых утверждает звучание слова и звучание буквы – звук становится акцентом произносимого для того, чтобы звучало целое предложение:

■ «Глаза лунатиков обросли чаем» – один образ, «и моргают небоскребы» – мгновенный переход вверх, на повышение взгляда, «и на винтовых лестницах поместились торговки» – образ закрутился, сделал зигзаг... «Верблюды фабрик уже угрожают жареным салом» – возник запах и некое вкусовое ощущение, «а я не проехал еще и одной стороны» – бесконечное повторение образов в путешествии по странам. «Что же ждет на станции» – чем кончится путешествие.

■ «Глаза лунатиков обросли чаем». «и моргают небоскребы», «и на винтовых лестницах поместились торговки», «верблюды фабрик уже угрожают жареным салом», «а я не проехал еще и одной стороны», «что же ждет на станции» – акценты буквы, звука, звучания: мягкое *Л* переходит в рыкающее *Р*, в утверждающее *Б*, в жужжащее *Ж*.

Чрезвычайно важно подчеркнуть не только алогизм речи, но и противостояние визуального облика самому говорению: однорукая фигура Нерона/Калигулы, его лорнет, его снятые сапоги – и его речи с переходами от абсолютного алогизма к плачу: «непозволительно так обращаться со стариками! Они любят молодых», и от некоей последовательности плача – к алогизму: «ну что же делать уйду искосью в 17 веке в кавычки сюда».

1/1

Нерон и Калигула – в одном облике, с одной рукой, согнутой под прямым углом.

Разрывает текст, логику предложения и само слово до «кюлн сурн дер», что является аналогией «дыр бул щыл».

Путешественник утверждает: «не верь старой мере...

Не верь прежним весам... Не удивительно, что все в пыли... Новое... Спные... З. З. З!».

Забияка поет: «Сарча саранча... В бой!»

Облик Некогого злонамеренного, Забияки в предполагаемых костюмах и их монологи так же не сопрягаются, а располагаются на разных смысловых уровнях, как и на разных уровнях располагаются сами эти персонажи: их монологи не пересекаются, они устремлены к разным целям, они насыщены разными звучаниями.

2 картина выстроена как диалог/противостояние Силача и Хора.

1/2

Массовая сцена. И диалог Силачей и хора:

- «Идите улиц миллионы»
- «Колесница победная едет»
- Нам теперь все нипочем. Солнце лежит в ногах зарезанное»
- «Пусть растопчут раскаленные кони...»
- «Сквозь пар и дым и рожки кранов встал на крыльце люд»
- «Скрылось солнце. Тьма обступила»

В 3 картине действуют Похоронщики и Несущие солнце и происходит диалог Хора Похоронщиков с одним из них, а также Хора Несущих солнце с одним из Несущих. Иногда в эти диалоги вклинивается Разговорщик. Из сюжета картины, вполне различного, можно сделать вывод о пафосе всей картины: «Солнце железного века умерло!»

2-й акт/деймо начинается с пятой картины. Четвертая же представляется паузой во времени, вздохом перемещения в другое пространство, а также формой алогизма: третья картина, а за ней пятая: «Мы выстрелили в прошлое» – «Что же осталось чтонибудь?» – «ни следа» – «глубока ли пустота?» – диалог «Пестрого глаза» и Труса определяют эту самую паузу между деймами и между картинами.

2/5

В новой, переходной, кризисной реальности, в насквозь продуваемом пространстве одним дышится легко, другие сошли с ума, третьи утопились, у четвертых (как у Толстяка) голова отстает от туловища, пятые (как Потревоженный) вообще спали. Никто не понимает, где оказался. Чтец объясняет, что в прошлом были одни ошибки, а настоящее радостно и освобождено от тяжести, и они несовместимы

В шестой картине противопоставляются два пространства: внутреннее, закрытое, стесняющее движения – внутри покосившегося дома, и наружное, уличное, где бушуют алогизмы бюджетянок стран – неизвестного еще будущего.

В 379 строк вмещается текст пьесы, а 247-й строке и рядом сосредоточено настроение, ощущение, смысл предвидения будущего социального кризиса: «трудно в пути, пулемет и висилица держат икру», и два «мяча»: 1) закупоренный, тепленький; 2) вулкан, бьющий из подземелья. И они несовместимы, как подчеркивает Чтец. В этих строках, в «золотом сечении» пье-

сы изложен: 1) алогизм слов и предложений как таковых; 2) противостояние художественной концепции бюджетян прежним художественным ценностям; 3) предчувствие Первой мировой войны; 4) состояние предкризисного человека.

А. Крученых использует тонические размеры, разновидности верлибра, аллитерацию, звуковые повторы, множество восклицаний, разрывы слов сочетает с фонетической плавностью по закону контраста, заумный язык и отрывистый синтаксис.

Об анти/опере говорят как о специфическом художественном явлении, относят ее время к 1960–1970-м гг., связывают ее с композиторами Дармштадской школы и подчеркивают ее вторичность. Вместе с тем, значимость этого явления неоспорима, и разнообразие антиопер впечатляет («Европер» Дж. Кейджа до «Государственного театра» М. Кагеля) [Тарнопольский В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – № 4 (12). – С. 25–34].

Указывая на особенности антиоперы 1960–1970-х гг., которые описывают и классифицируют исследователи, мы вправе соотнести их с футуристической оперой 1913-го г., и тем самым сместить время возникновения данного художественного явления.

Итак, специфические особенности новых антиопер, являющиеся признаками более раннего произведения, т.е. «Победы над Солнцем»:

- отказ от сюжета;
- отрицание господства вокального начала.

Необходимо упомянуть и о таком явлении, как антидрама. Появившись в середине 19 в., она стала отрицанием традиционных канонов в пользу абстракции. В виде театра абсурда она предстала в неоавангарде 1950–1960-х гг. с пафосом абсурдности мира, нарушения логики явлений в форме гротеска, разрушения языковых форм и случайных ассоциаций, в форме пограничных ситуаций и связи трагического с комическим, с универсальным местом действия. Таким образом, свойства антидрамы соответствуют найденным футуристами решениям еще в 1910-х гг.

ГЛАВА 5. «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ». СОБЫТИЕ. 1913

В декларации съезда баячей от 20 июля 1913 г. было отмечено: «Устремиться на оплот художественной чахлости – на Русский театр и решительно преобразовать его. Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! – с этой целью учреждается новый театр «Будетлянин» [Малевич Казимир. Собр. соч. в 5 т. – М., 1995. – Т. 1. – С. 24].

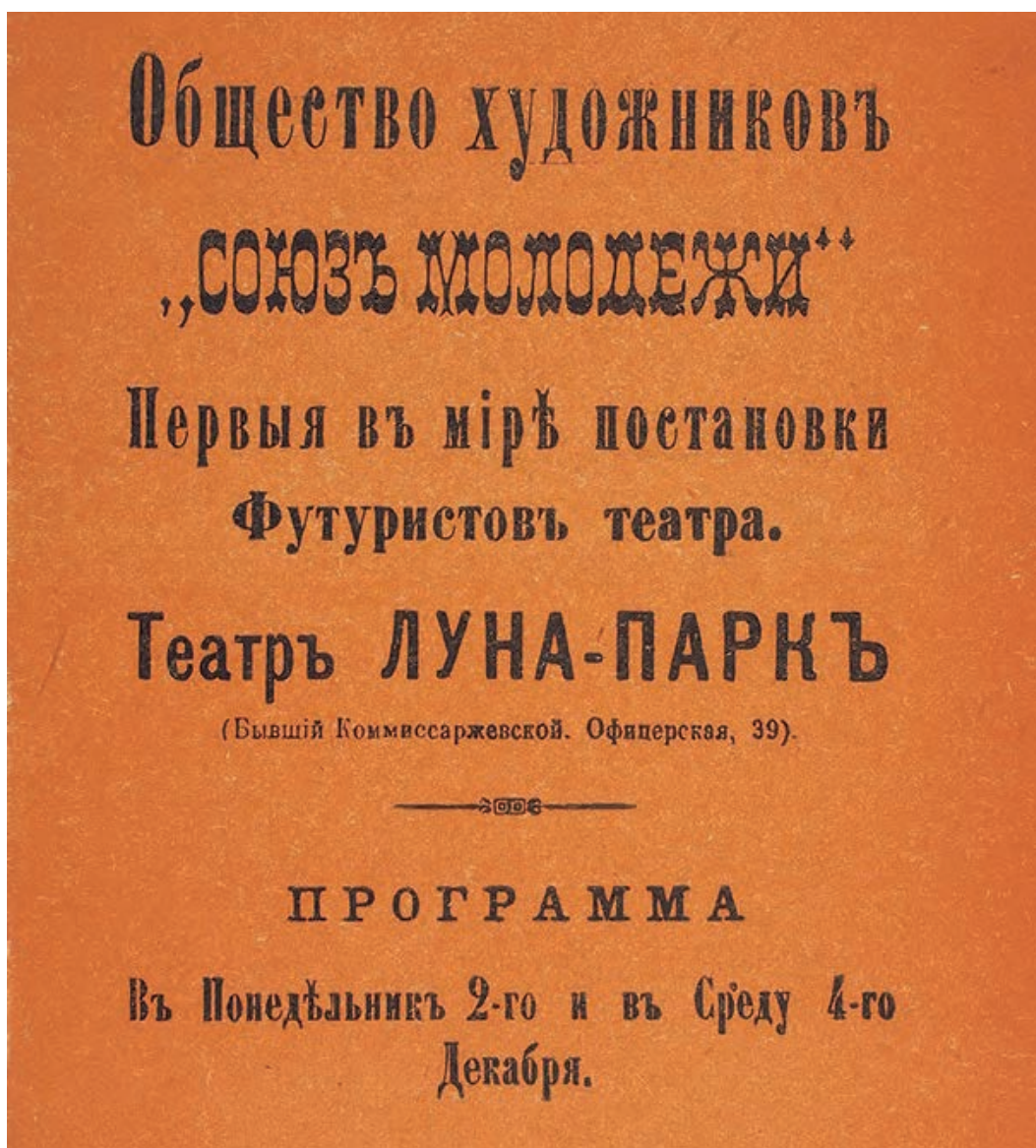
В начале сентября К. Малевич писал М. Матюшину: «Москвичи очень обижаются, что первые спектакли будетлянов пойдут в Питере. Мои расчеты верны, очень заинтересовались все туземцы оперой и кто петь будет, какая музыка и т.д. Ах как бы я хотел Вас увидеть, хоть один день, что с музыкой у Вас, у меня большая надежда, что вы вывезете, побольше врыва и стопа земли, где огонь, а также метания цилиндрических звуков прощемляющих железо, медь и артиста. О как все рисуется мощно, сильно. Надо все силы положить, а чтобы председатель Обще<ства> С<оюз> М<олодежи> пошел навстречу и устроил бы нам Театр Миниатюр» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 55].

В начале декабря состоялись первые представления футуристического театра. Спектакли показывали на сцене «Луна-парка» в С.-Петербурге.

➤ До этого момента в истории театрального места на ул. Офицерской, 39 уже была своя слава. С конца 1906 по начало 1909 гг. здесь действовал Драмтеатр В.Ф. Комиссаржевской, где главным режиссером был Вс. Мейерхольд. 30 декабря 1906 года здесь состоялась премьера его скандального «Балаганчика». В 1909 г. Ф.Ф. Комиссаржевский совместно с Н.Н. Евреиновым организовал на базе театра «Веселый театр для пожилых детей», спектакли которого пользовались успехом. Луна-парк был открыт в мае 1912 года. Даже в годы Первой мировой войны он продолжал работать, за исключением короткого периода с августа 1915 до весны 1916 гг., когда его территорию занимала военно-автомобильная рота. В апреле 1918 г. Луна-парк перешел в ведение совета рабочих и солдатских депутатов. И в том же году Вс. Мейерхольд организовал здесь Рабочий театр 2-го Коломенского района и поставил «Ткачей» Гауптмана, «Нору» Ибсена и «Жоржа Дандена». Но спектакли посещались плохо, и театр просуществовал недолго, во время гражданской войны его закрыли, а само здание постепенно ветшало и разрушалось. В 1933 г. его разобрали. Постепенно весь Луна-парк пришел в запустение, и все его сооружения уничтожили, а на месте сада был устроен Институт физкультуры им. П.Ф. Лесгафта.

В декабре 1913 года в С.-Петербурге в «Луна-парке» состоялось зрелище, разрушающее всякое понятие о вкусе и о гармонии. Аполлиническое было напрочь отвергнуто и торжество-

вало дионисийское. Отвергалась линейность в пользу нелинейности. Давали трагедию «Владимир Маяковский» и футуристическую оперу «Победа над Солнцем», эпатажные, громкие, вопиюще дерзкие, взламывающие всякую форму вообще. Футуристы-будетляне, люди будущего, будущее приближающие, спешащие к нему, опровергающие время, преодолевающие пространство, проникали, как оказалось, в другую вселенную, в новую реальность.



Афиша «Союза молодежи». 1913 г.



Литографическая афиша О. Розановой



Вторая афиша, выполненная Д. Бурлюком

«Владимир Маяковский» – 2 и 4 декабря 1913 с декорациями И. Школьника и П. Филонова
«Победа над Солнцем» 3 и 5 декабря.



Фото 1913. П. Филонов, М. Матюшин (стоят), А. Крученых, К. Малевич, И. Школьник (сидят)



Фото 1913. М. Матюшин (стоит), А. Крученых, П. Филонов, И. Школьник, К. Малевич

По воспоминаниям А. Крученых, В. Маяковский сделал очень короткую пьесу, и, даже присочинив к ней второе действие, всё равно мог просуществовать с ней на сцене всего час: «Маяковский до того смешно писал пьесу, что даже не успел дать ей название, и в цензуру его рукопись пошла под заголовком “Владимир Маяковский. Трагедия”. Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого нового названия уже не разрешил, а Маяковский даже обрадовался» [Крученых А. «Первые в мире спектакли футуристов» / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 97]. В декларации Первого съезда баячей будущего произведение Маяковского было обозначено как «Железная дорога»: «В Кунцево Маяковский обхватывал буфера ж.-д поезда – то рождалась футуристическая драма!» [Харджиев Н. Из комментария к трагедии «Владимир Маяковский» / Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. – М., 2006. – С. 347]. Одним из первых названий произведения было также и «Восстание вещей».

В трагедии «Владимир Маяковский» декорации к прологу и эпилогу П. Филонов создал по просьбе самого В. Маяковского, к 1-му и 2-му действиям – И. Школьник, которому помогала О. Розанова. По воспоминаниям А. Крученых, Павел Филонов работал, не вставая, двое суток, а Иосиф Школьник после первых суток уснул прямо на декорациях и едва не наделал пожара.



Афиши спектакля В. Малковского

А. Крученых описывал всё это так: «Работал Филонов так: когда, например, начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку. В сущности, он писал не декорацию, а две огромные, во всю величину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины. Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными тщательно написанными лодками, людьми на берегу и дальше – сотней городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка. Другой декоратор – Иосиф Школьник, писавший для пьесы Маяковского в той же мастерской, в помещении рядом с Филоновым, задумал вступить с тем в соревнование, но после первой

же ночи заснул <...>. Филонов ничего не замечал! <...> Филонов работал всегда рьяно и усидчиво. <...> Филонов вообще – малоразговорчив, замкнут, чрезвычайно горд и нетерпелив (этим очень напоминал В. Хлебникова). <...> Жил уединенно, однако очень сдружился с В. Хлебниковым. Помню, Филонов писал портрет “Велимира Грозного”, сделав ему на высоком лбу сильно выдающуюся, набухшую, как бы напряженную мыслью жилу» [Крученых А. О. П. Филонове / Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 214–216].

Через несколько дней после премьеры спектакля вышла пространная рецензия/описание происходящего на сцене:

■ «На сцене было полутемно и скоро слева показался похоронный факельщик в белой ливрее, с фонарем в руках. Крадучись, очень смешными движениями, он пробирался по задней стенке, освещая фонарем и будто рассматривая экран с игрушками. Публика стала смеяться... За факельщиком из-за сукна появилась и стала продвигаться через сцену, прихрамывая, фигура человека, несущего перед собой картон, изображающий “человека без глаза и ноги”.

Когда фигура эта скрылась за левым сукном, то из-за правого выступила фигура “человека без уха”, потом “фигура старика с черными сухими кошками”; он волочил за собой мешок и часто делал в воздухе свободную рукою такое движение, будто что-то поглаживает.

Этот парад должен был, может быть, изображать восстание в ночи чудовищ, идущих к поэту бунтовать против мира и жизни (а может быть, против города), их искалечивших.

Сцену осветили перед тем, как появиться поэту <...>. При первом своем появлении он передал на сцене – как прежде делали фокусники – свое пальто, шляпу и палку театральному служителю и даже, пошарив в жилетном кармане, дал ему монетку за услугу <...> публика стала смеяться. <...> Поэт взошел на лесенку, как на пьедестал, утвердился в позе и стал говорить <...>

Приходили все уроды и читали непонятное страшными голосами, нараспев и с расстановками.

Поэт гулял по сцене, курил папироску, иногда сам начинал говорить. В самом начале акта он сел на единственный стул, взял с пола в руки полотно с какою-то картиною, показал, что погрыз его, и запил из ковша, который опустил в бочку, стоявшую рядом, на бочке было написано: злость» [Ярцев П. Театр футуристов // Речь. – 1913. – № 335. – 7 декабря. – С. 5].

Публика свистела, кричала, оскорбляла В. Маяковского, требовала вернуть деньги за билеты. В таком же духе писали о спектакле рецензенты.

Однако некоторые из них поняли, что

1) возрождается актер-гаер;

2) возрождается актер-поэт: «была еще в футуристическом спектакле осуществлена... идея театрализаторов возродить в чистоте актер-гаера <...>, вместе с мечтой о соборном театре вспыхнула мечта о “поэте-актере”» [Ярцев П. Театр футуристов // Речь. – 1913. – № 335. – 7 дек.];
3) а критик Е. Адамов подчеркнул, что спектакль основан на традиции балагана [Адамов Е. Спектакль футуристов // День. – 1913. – № 328. – 3 декабря. – С. 3–4].

В прологе:

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет.
С небритой щеки площадей
стекая ненужной слезою,
я
быть может
последний поэт.

...

Пухлыми пальцами в рыжих волосиках
солнце изласкало вас назойливостью овода –
в ваших душах выцелован раб.
Я, бесстрашный,
ненависть к дневным лучам понёс в веках;
с душой натянутой, как нервы провода,
я –
царь ламп!
Придите все ко мне,
кто рвал молчание,
кто был
оттого, что петли полдней туги, –
я вам открою
словами
простыми, как мычанье,
наши новые души,
гудящие,
как фонарные дуги.

А. Мгебров в книге «Жизнь в театре» описал происходившее на сцене как представление жуткое: «Из-за кулис медленно дефилировали, одни за другими, действующие лица: картонные живые куклы. Публика пробовала смеяться, но смех обрывался <...> Мало кто из сидящих в зале мог бы осознать и объяснить это. <...> Вышел Маяковский. Он взошел на трибуну без грима, в своем собственном костюме. Он был как бы над толпой, над городом <...> все картонные куклы – это его сны, сны человеческой души, одинокой, забытой, затравленной в хаосе движений. <...> А вокруг двигались куклы, и в их причудливых движениях, в их странных словах было много непонятного и жуткого от того, что вся жизнь непонятна и в ней много жути» [Мгебров А. Жизнь в театре: в 2 т. – М.-Л., 1932. – Т. 2. – С. 278–280].

Н. Волков вспоминал, что «в глубине нарисованный Школьников и Филоновым огромный плакат, на котором представлен город с улицами, экипажами, трамваями, людьми. <...> Во втором действии декорации должны были изображать Ледовитый океан» [Волков Н. Мейерхольд. – М., 1929. – Т. 2. – С. 296].

П. Ярцев в своей статье отмечал:

■ «Футуристический поэт, сам себя изображающий, был единственным лицом в представлении, а другие фигуры на сцене были в другой, чем он, плоскости. Пояснее сказать, было так, как если бы на сцене было одно лицо действительное, а другие лица ему представлялись, почему только и были видимы на сцене; задачей же представления было чувство единого действующего лица. Поэтому поэт оставался на сцене таким, какой он в жизни: с своим лицом, с своими манерами, в своей желтой блузе, в своем пальто и шляпе, с своей тросточкой. Другие же лица были отвлеченные, и не только чудовища, носящие перед собой картонные (“Старик с черными сухими кошками”, “Человек без глаза и ноги”, “Человек без уха”, “Человек без головы”), а и “обыкновенный молодой человек”, газетчик и “женщины со слезинками и со слезаньками”, которые похожи на людей» [Ярцев П. Театр футуристов // Речь. – 1913. – № 335. – 7 дек.].

Намечалась постановка трагедии в Москве в сценографии А. Лентулова, но проект не осуществился.



В «Победе над Солнцем», опере в двух деймах и шести картинах 15 персонажей: два Будетлянских силача, Нерон и Калигула в одном лице, Путешественник по всем векам, Нечкий злонамеренный, Забияка, Неприятель, Разговорщик по телефону, Пестрый глаз, Толстяк, Чтец, Старожил, Внимательный рабочий, Молодой человек, Авиатор. А также Новые, Трусливые, Вражеские воины, Спортсмены, Похоронщики, Несущие солнце и хор.

■ «Начало спектакля изрядно запаздывает, и публика волнуется. Музыкантов и оркестра нет., – хотя идет опера. Наконец, наружный занавес поднимается и открывает другой, белый коленкоровый с несколькими футуристическими портретами (Кручных, Матюшина и Малевича). Из-за занавеса показывается и проходит перед рампой персонаж в черном с белым костюме и в такой же треуголке, сползающей через все лицо, до самого подбородка, с прорезями для глаз, и читает состоящий из непонятных слов “Пролог” Хлебникова под заглавием “Чернотворские вестушки”. Взрывы хохота в зале, – хохота не то нарочитого, нелепого, гогочущего, не то истерического, – часто заглушают чтеца. Некоторые свистят, некоторые шикают на свистящих. Чтец скрывается, из-за белого занавеса раздаются звуки рояля и два пестрых человека, выглянув из-под занавеса и схватившись за его край, без особых усилий раздирают его посредине до самого верха и раздергивают. На фоне задней декорации появляются две крупные фигуры в костюмах, сшитых из белых и черных квадратов и треугольников, с такими же матерчатыми забралами или масками на лице. На афише они обозначены как “1-й будетлянский силач” и “2-й будетлянский силач”» [Гуревич Л. Театр футуристов // Русские ведомости. – 1913. – № 287. – 13 декабря. – С. 6].

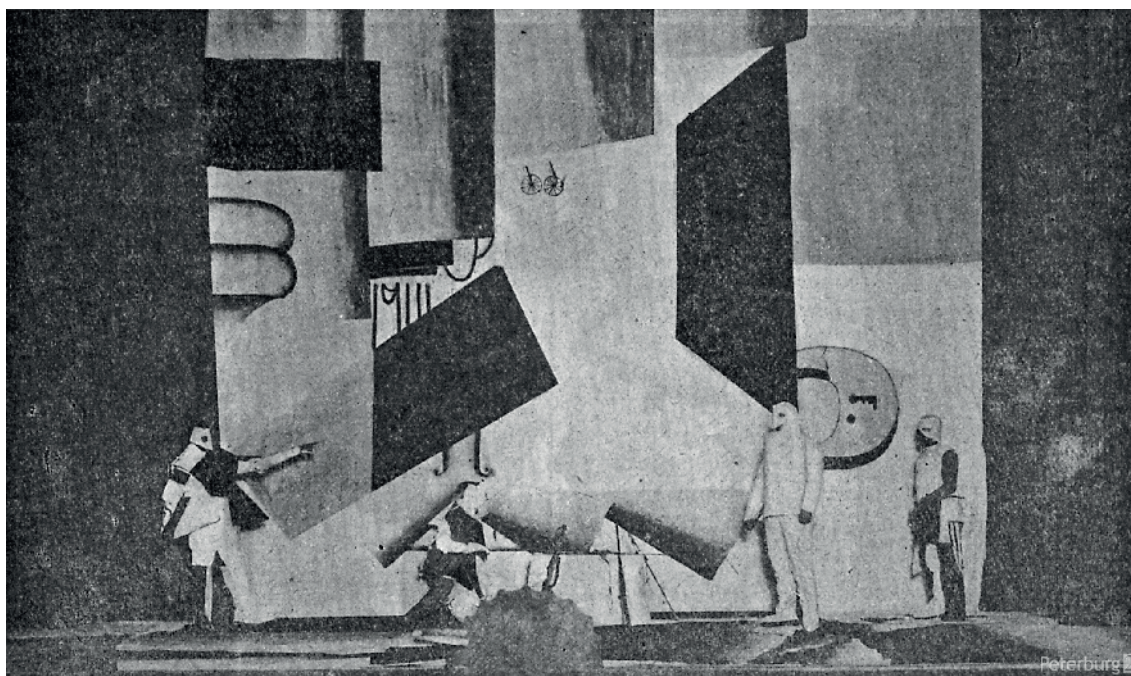
«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

■ «Футуристы очень воинственные: так, в первой картине виднелись жерла каких-то странных пушек и затем два футуристских воина (силача) вели непонятную беседу. В пьесе стреляли из ружей, проходили солдаты, но все, что мы под конец узнали, – футуристы, благодаря воинственным комбинациям, украли солнце и положили его в свои бездарные руки. Вероятно, с этим связана и “военная песня”, состоящая почти вся из согласных букв. <... > Публика неистовствовала, но, конечно, не от восторга. Вывели нескольких лиц, которые криком мешали слушать галиматью. Не было фразы, которая не прерывалась бы тем или иным замечанием толпы. <... > Слушатели хохотали, визжали, свистели, переговаривались со сценой, возмущались и ... все-таки досидели до конца» [Коптяев А. На «опере футуристов» // Биржевые ведомости. – 1913. – № 13990. – 4 дек. – С. 3].

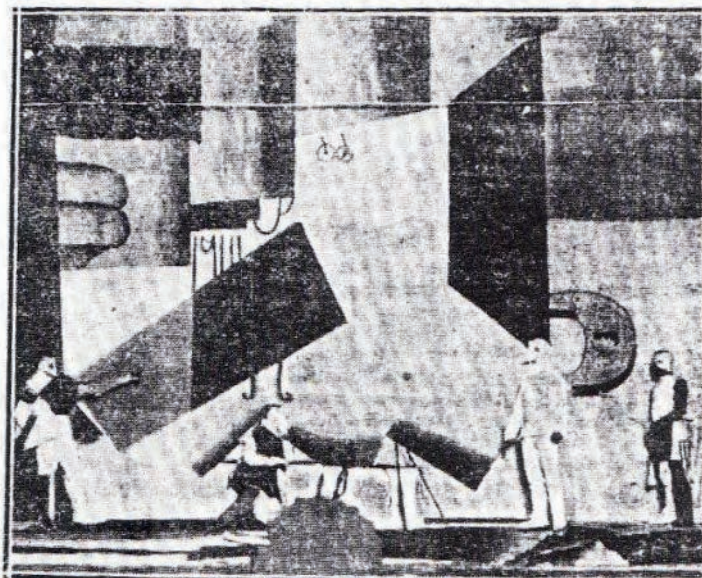
■ «По окончании пьесы без конца вызывают автора. Все стоят, ждут его: нарядные дамы, величавые старухи в ложах, военные, интеллигенты. Молодые девушки с покрасневшими лицами восторженно аплодируют. Неистовствуют студенты. Но громче всех кричат те, которые скандалили во время представления» [Русские ведомости. – 1913. – № 287. – 13 дек. – С. 6].

Спектакль, устроенный публикой, был не менее интересен, чем тот, что на сцене. И еще вопрос: кто созерцал, а кто хохотал [Ясинский И. Два спектакля // Биржевые ведомости. – 1913. – № 13892. – 6 дек. – С. 1].





ТЕАТРЪ ФУТУРИСТОВЪ.



Нѣсколько дней тому назадъ въ Петербургѣ состоялся спектакль футуристовъ. Представлена была опера въ 2 дѣйствіяхъ А. Крученыхъ, муз. М. В. Матѣшина „Побѣда надъ солнцемъ“. На нашемъ рисункѣ изображена сцена 1-го дѣйствія, названная авторами: „Все хорошо, что хорошо начинается“.



Газетные публикации и иллюстрации к ним. 1913

С чтением хлебниковского пролога выступал А. Кручёных. Актёров набрали из студентов-любителей, «и только две главных партии в опере были исполнены опытными певцами» [*Первый журнал русских футуристов*. – 1914. – № 1–2. – С. 155]. Вместо оркестра музыку исполняли на расстроенном рояле. Монологи Будетлянских силачей, Путешественника, Несущих солнце и других представляли собой обращения к публике. Пространственные координаты «нового мира» – это изображение домов, которые показаны своими «наружными стенами, но окна странно идут внутрь как просверленные трубы. После поднятия занавеса действие начиналось на фоне ещё двух последовательно сменявших друг друга занавесов, которые затем разрывались. М. Матюшин писал о двенадцати исполненных Малевичем «больших декорациях» [*Первый журнал русских футуристов*. – 1914. – № 1–2. – С. 156]. Задние занавесы каждой из шести картин представляли собой большие плоскости с рисунками треугольников кругов, частей машин. Кубистические костюмы по рисункам К. Малевича были сделаны из картона и проволоки.

Важным обстоятельством является отсутствие личности и личностного начала в сюжете, в смыслах, в сущностных переплетениях событий (в данном случае фрагментов событий, обрывков событий). Спортсмены, Хор, Несущие солнце, Новые, Похоронщики – это масса. И они на самом деле персонажи будущей цивилизации, свергающей солнце и живущей в новых условиях перевернутого мира. Но, кроме того, и случайные, время от времени появляющиеся частные герои (Внимательный рабочий, Забияка и пр.), и масса режутся на части прожекторами. Ни основных, ни тем более второстепенных уже нет ни в каком качестве. Наступает полное расчеловечивание мира. Еще не началась Первая мировая война, а на сцене уже было выявлено главное качество и главная трагедия 20 века.

Впервые в театре семантика произведения заключается не в том, что происходит, и не в том, что говорится на сцене, а в самом художественном языке. Именно в новизне художественного языка сошлись все компоненты спектакля. Пролог как мост в заумь, сама заумь в тексте пьесы, декорации и музыка: «Очевидно, что заумная поэзия не указывает ни на какие действительные или воображаемые факты; в этом смысле заумь – явление в искусстве уникальное (в этот ряд можно включить только родственные футуризму явления, как дадаизм или супрематизм – Малевич называл «дыр бул щил» супрематизмом в поэзии, – или более поздние эксперименты: литература абсурда и т.д.» [*Сиротин Н. О методологии исследования авангардизма, или Семиологические отношения авангардизма к действительности / Семиотика и Авангард: Антология*. – М., 2006. – С. 37].

Замечательно то, что дело здесь и не в новой стилистике сценического высказывания, и не в новых выразительных средствах оформления этого высказывания. Важно понять, что, как это ясно из слов И. Терентьева, заумь – это ничто, абсолютный ноль [*там же*]. Чрезвычайно существенным в этом контексте является осознание, что авангардистское произведение не воссоздает хоть какую-нибудь из возможных реальностей (действительную, подразумеваемую или воображаемую), а производит принципиально новый системный тип: главное здесь – построение, формирование знака.

Суть произведения в принципиально новом хронотопе, т.е. в ином, чем принято и существовало до сей поры в искусстве, пространстве-времени спектакля.

В декларации съезда баячей говорилось: «Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, «симметричную логику», блуждание в голубых

теньях символизма, и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей» [Малевич Казимир. Собр. соч. в 5 т. – М., 1995. – Т. 1. – С. 23]. Из данного манифестирования ясным становится движение от прежней логики построения произведения. Движение осуществляется путем опровержения и отрицания прежней системы как принципиально устаревшей, новому времени не адекватной, мешающей и невозможной более в искусстве. В одном из писем К. Малевича предощущал новые принципы и новую логику: «Мы дошли до отвержения смысла и логики старого разума, но надо стараться познать смысл и логику нового уже появившегося разума, «заумного» что ли, в сравнении мы пришли к заумности <... > в этом заумном есть тоже строгий закон, который даст право на существование картин» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 53].

Пространство-время произведения – середина и вторая половина 1913 года

Предчувствие войны и ее предуготовление обозначило приближение всей социальной системы в точке бифуркации. Неравновесность и неустойчивость подвигали всю ее к зоне хаоса, и она была уже готова свергнуться в хаос, который будет длиться, как минимум, до середины 1920-х гг., или, как максимум, весь 20 век.

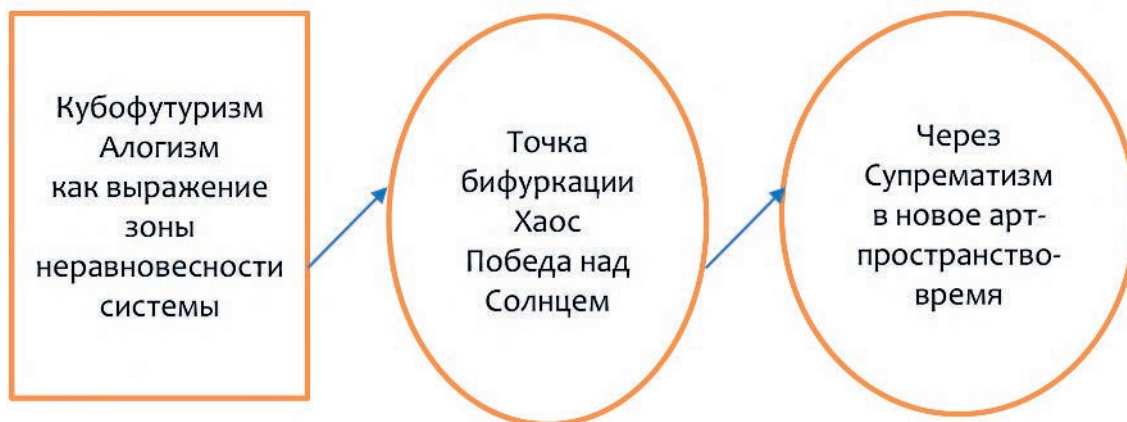
«Победа над Солнцем» уже визуализирует свержение, обрыв и разрушение.

На подходе к точке бифуркации присутствовали серьезные по накалу эстетические блоки неустойчивости и неравновесности – эпатажные акции, дискуссии, скандальные выступления, алогизм в искусстве, тяготение к беспредметности, – все те сегменты, которые провоцировали не только хаос, но и вектор выхода на новый уровень системы. В этом контексте можно определить «Победу над Солнцем» как элемент единого с предыдущими и сразу последующими акциями информационно-художественного потока. Уже в конце 1913 года начинается следующий, более высокий уровень беспредметного искусства, когда на занавесе «Победы над Солнцем» возникает Черный квадрат.

Из воспоминаний А. Крученых:

■ «Сцена была “оформлена” так, как я ожидал и хотел. Ослепительный свет прожекторов. Декорации Малевича состояли из больших плоскостей – треугольники, круги, части машин. Действующие лица – в масках, напоминающих современные противогазы. «Ликари» (актеры) напоминали движущиеся машины. Костюмы по рисункам Малевича же, были построены кубистически: картон и проволока. Это меняло анатомию человека – артисты двигались, скрепленные и направляемые ритмом художника и режиссера. Основная тема пьесы – защита техники, в частности – авиации. Победа техники над космическими силами и над биологизмом. Вот что говорили о главной идее оперы ее оформители, мои соавторы – композитор Матюшин и художник Малевич сотруднику петербургской газеты «День»: «Смысл ее – ниспровержение одной из больших художественных ценностей – солнца в данной случае... существуют в сознании людей и определенные, установленные человеческой мыслью связи между ними. Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые

связи. Вот и солнце – эта бывшая ценность – их поэтому стесняет и им хочется ее ниспровергнуть. Процесс ниспровержения солнца и является сюжетом оперы. Ее должны выражать действующие лица оперы словами и звуками» [Крученых А. О Малевиче/ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 113].



Хронотоп оперы «Победа над Солнцем» представляет собой следующее:

1) Топос – нигде, даже «десятый стран» второго дейма – нигде, что визуально определено в виде куба без сторон. В него персонажи входят, из него они выходят. Персонажи проходят сквозь куб и действуют рядом с ним. Куб центрирует пространство и рассеивает его. Занавес есть и его же нет после того, как силачи его разрывают, т.е. он готов отграничить часть пространства, но тут же эта граница исчезает, срывается. Пространство как будто существует, но его на самом деле нет. Его границы не просто условны или прозрачны, они призрачны. Пространство является знаком, и оно присутствует само по себе, вне обозначаемого, в отрыве от обозначаемого.

2) Хронос – времени нет. Оно еще более призрачно, чем пространство. Нет хронологии, всё действие можно легко перестроить и начать с любого фрагмента. Нет времени объективного, т.е. времени событий, и нет времени субъективного, т.е. психологического времени персонажей. Нет внешнего и внутреннего времени.

3) Разрушены причинно-следственные связи, нет сюжетных линий, выключены объект-субъектные и субъект-субъектные отношения. Т.е. полностью изменена метрика пространства: из $3+1$ (хронотопа привычной реальности и классического искусства в том числе как отражения данного типа реальности) – в $3 + n$.

4) Хронотоп представляет собой систему закрытую и открытую, и строится она из осколков.

5) Осуществляется сколочность на сцене с помощью скачущего ритма, рваного метра, рваного же текста. Всё коротко и резко, как пощечина (ср.: «Пощечина общественному вкусу»). Полностью отсутствует какая бы то ни была символика и внутренние смыслы фраз, отношений, взаимодействий.

6) Подобный хронотоп является показателем стремления к абсолютной свободе, которая вообще возможна только в теории и как идеальная модель крайней точки энтропии. Малевичский театр «Будетлянин» материализовал ее в сценической практике.

7) Постановка не отличается определенной стилистической особенностью. В ней сосуществуют кубофутуристические костюмы, плоскостность занавеса, пустой куб, алогизм текста, четвертьтоновая музыка. Эти показатели представляют собой устойчивые частицы, неизменные и зафиксированные при любом изменении структуры. Всё это – отдельные локальные хронотопы, и рассогласование их, на внешний взгляд, в спектакле абсолютное, но только в случае, когда мы рассматриваем всю систему в момент статичности.

8) Но система обретает сущность только в динамике.

Бенедикт Лившиц подчеркивал, что аппаратура в «Луна-парке» позволила К. Малевичу поразить зрителей, т.к. лучи прожекторов и создали специфический эффект: «В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве» [Лившиц Б. Полутораглазый стрелец / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 117–118].

9) Именно световая партитура сталкивая разнородные после кромсания части предметов, создавала зрелище первородного хаоса: «Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич тогда уже пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелятами, кубом и шаром и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных им осей».

10) Вместе с тем, что очевидно из свидетельств Б. Лившица, в спектакле произошло предощущение и предвидение новой гармонии, новой по отношению к алогизму и рассогласованию структуры: «Это была живописная заумь, предварявшая исступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь – высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там – хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги... <... > Живопись – в этот раз даже не станковая, а театральная! – опять вела за собой на поводу будетлянских речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики» [там же].

Из описания становится очевидным, что именно свет в «Победе над Солнцем» является узлом, связывающим локальные хронотопы произведения.

11) В подобном динамическом проявлении спектакль представляет собой столкновение противоположных элементов, которые прошивают друг друга: одно направление – алогизм текста и ¼-тоновая музыка, а встречное – кубизм костюмов и динамика света. Аудиальное и визуальное разнородны, однако, сосуществуя в противоречии, образуют единство.

12) Отказываясь от классической сценической композиции, от ассоциативности всех образов и пропорциональных классических отношений, авторы оперы кодируют собственные

художественные смыслы с помощью пластики линий и цветоцветовых отношений во взаимодействии с резкими скачками текста и музыкального звука. Всё вместе это создает постоянно действующий контраст, дисгармонию. Понять и декодировать такое зрелище можно только в определенном эмоциональном состоянии. Отказ от признанных символов, от знакомых образов и вообще всяких ассоциаций не позволяет зрителю включить регуляторы эстетической памяти. Ему не на что опереться в момент, когда необходимо декодировать произведение. И только степень интенсивности раздражения как шок, как взрыв действуя в конкретный момент, в момент показа спектакля, позволяет зрителю войти в структуру.

13) Воспользуемся характеристикой философа Э. Сороко для систем подобного типа: «Конкретная система есть аналог белого шума – совокупности разночастотных, наложенных друг на друга излучений» [Сороко Э. *Структурная гармония систем*. – Мн., 1984. – С. 113]. Одни понимают, что присутствуют при чем-то значительном, хоть и крайне непривычном. Другие категорически отрицают значительность увиденного. Но и те, и другие присутствуют «внутри взрыва».

14) На уровне литературном авторы «Победы над Солнцем» основываются на основных архетипических литературных моделях: война (с солнцем и победа над ним), путешествие и окончательная точка (по временам и «десятый стран» в финале), жертвоприношение (перерождение), – и тут же разрушают эти сложившиеся модели, блокируют их в каждом эпизоде.

На уровне языка это разрушение особенно очевидно, т.к. именно заумь является методом слома сложившихся структур.

На уровне драматургическом авторы «Победы над Солнцем» отказываются от традиционных сценических схем: от любых любовных линий, от внутренних конфликтов героя, от внешнего конфликта героя и среды, – от аристотелева типа построения сценического произведения. И полное отсутствие аристотелева катарсиса. И даже насмешка над катарсисом в финале: «Мир погибнет, а нам нет конца!», а ведь перед этой фразой происходил абсолютный хаос, и силачи, выражающие эту окончательную сентенцию, сами рожают хаос и им порождены.

На визуальном уровне разрывается последовательность и логика восприятия реального мира. Она подсознательно блокируется с помощью Черного квадрата. Не случайно К. Малевич будет вновь и вновь возвращаться к Черному квадрату и воспроизводить его. В 1923 году в статье «Супрематическое зеркало» [Малевич Казимир. *Собр. соч. в 5 т.* – М., 1995. – Т. 1. – С. 273] он обоснует «0» (а Черный квадрат – это нуль формы) как беспредметность, как границу, которая может рассматриваться как рубеж асимметрии мира.

15) В «Победе над Солнцем» заявлен комбинаторно-сочетательный принцип, удерживающий произведение в рамках реальной сценической площадки и в рамках реальной продолжительности спектакля. Он позволяет соединить и в тот же момент разъединить разнородные сценические способы актуализации действия: цирковое представление, театральный фарс, площадной театр, театр миниатюр, скетчи-зарисовки, монтаж аттракционов, плакатные действия и тамтамарески (в будущем приемы ТЕРЕВСАТА и ТРАМА), кукольный театр и анимацию.

16) Таким образом, пространство-время спектакля дискретно, порционно. Это – квантовое пространство-время.

17) И супрематизм, вышедший из «Победы над Солнцем», будет структурироваться как квантовое пространство-время. Точно подмечал В. Шкловский, что картины К. Малевича «скорее заданы, чем сделаны. Они не организованы с расчетом на непрерывность (подчеркнуто

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023


нами – Т.К.) восприятия» [Шкловский В. О фактуре и контррельефах / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 105].

Структура спектакля «Победа над Солнцем» представляет собой следующее:

– у первой «Победы...» не было режиссера, профессионального режиссера как автора спектакля. Он шел в этом смысле по наитию, по некоей «живой нитке», импровизационно и как получалось. Его креаторы не имели постановочно-сценического опыта.

– этот спектакль стал первым опытом «театра художника».

– при этом они все-таки добились синтеза:

- ✓ Звук-текст
 - ✓ Музыкальный ряд
 - ✓ Костюмная партитура
 - ✓ Световая симфония
- 

Всё – в едином ритме, не дополняя, не поддерживая друг друга, не в параллелях, а сопрягаясь в решетку. Пронизывая друг друга нелинейно, что и дало фейерверк трактовок впоследствии. Нелинейность и «петли сквозь решетку» позволили касаться обнаженных нервов партитур этого произведения.

И всё это происходило в условиях хаотических самих по себе, по воспоминаниям А. Крученых:

■ «Рояль, заменявший оркестр, старый, отвратительного тона, был доставлен лишь в день спектакля.

А что делалось с К. Малевичем, которому не дали из экономии возможности писать в задуманных размерах и красках... если прибавить, что художнику приходилось писать декорации под самое пошлое глумление и смех молодцев из оперетки <...>, то удивляешься энергии художника, написавшего 12 больших декораций за 4 дня <...>

Я не могу забыть такого случая: на генеральной репетиции оперы, уже в костюмах (они состояли из прочного проволочного каркаса и крепкого картона, который живописал К. Малевич) – это спасло актера.

А случай (явно злонамеренный) был такой: по ходу пьесы один актер стреляет в другого из ружья, полагается – холостой выстрел, но враги наши, бывшие в дирекции театра, вложили в ружье крепкий пыж, и только благодаря тому, что костюм был сделан из толстого прочного картона и проволочного каркаса, – актер отделался небольшим ушибом.

Тут же кстати сообщу, что тот же враждебный директор (А. Фокин), когда после премьеры публика усиленно вызывала «автора», закричал из ложи: «Его увезли в сумасшедший дом!». Преодолеть все эти провокации уже было победой над врагами нового искусства» [Крученых А. О Малевиче / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 114].



М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич

В вечер показа в театре начался скандал. Газеты, пытаясь разобраться, вынуждены были признать, что всё это было зрелищем, мало понятным обычному человеку: «Декорации маляров «Союза молодежи» – верх бессмыслицы и наглости. Одно полотно изображало нечто вроде жупела лубочной геены огненной. На декорации фигурировали изуродованные фантазией футуристов утробные младенцы, обнаженные, кривобокие, бесформенные, неестественного сложения женщины, дикого вида мужчины, перемешанные с домами, лодками, фонарями и пр. Наудачу выбранные из словаря и бранные слова были составлены так, что они в общем давали словесную дичь, бессмыслицу» [«Свет». – 1913. – 4 декабря].

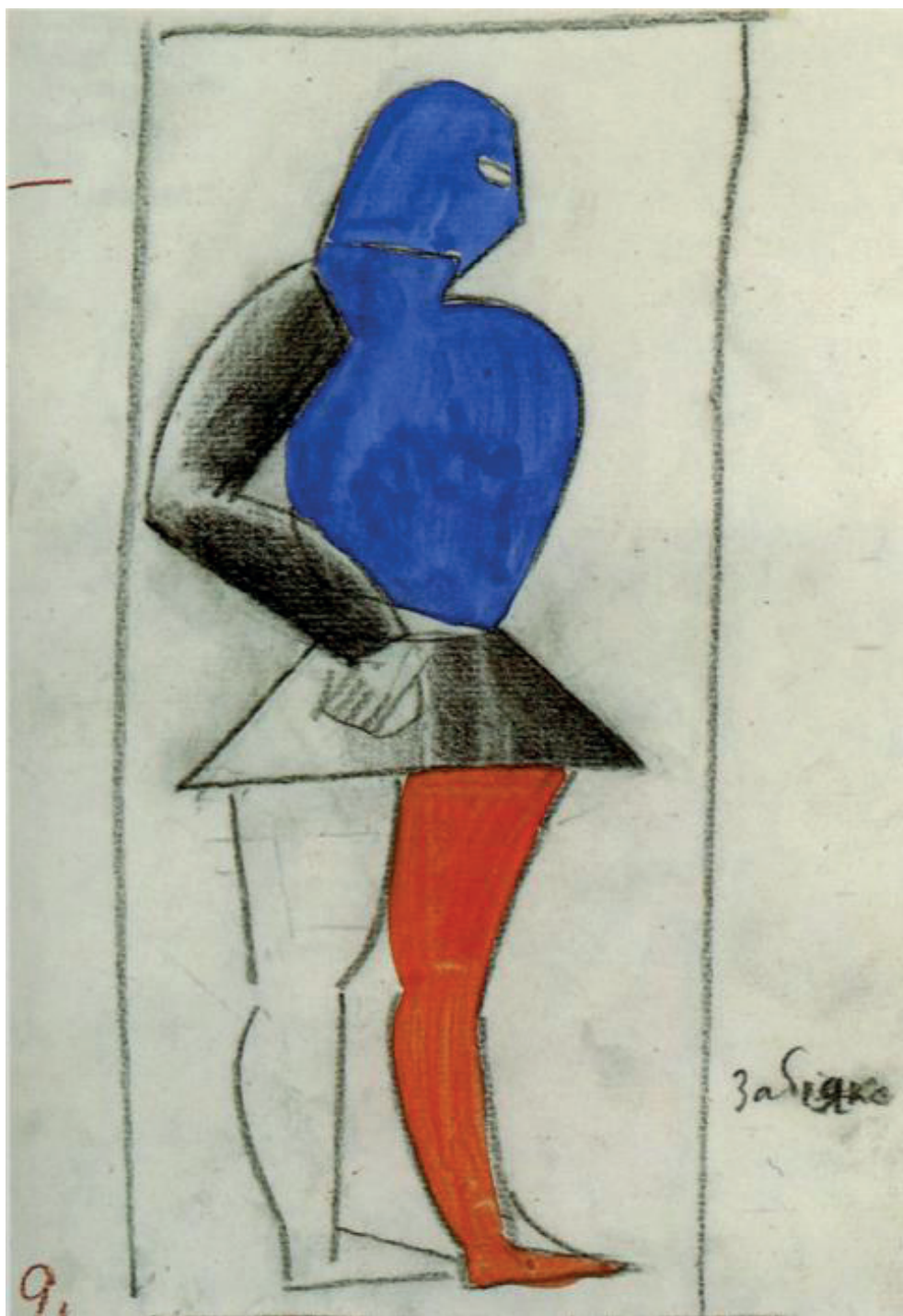
«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Победа над Солнцем – это была победа многоголосья над завершенным единством. Мир как будто выворачивался наизнанку, и Солнце оказывалось внутри: и персонажи оперы выкрикивали: «Солнце внутри нас!!!!» В финале разворачивалась трагедия конца света.

Стоял декабрь, последняя мирная зима, и никто не знал еще, что футуристическая опера предчувствует и пророчит те новые технологии, которые буквально через год будут опробованы газовыми атаками в окопах Первой мировой войны.



Будетлянский силач



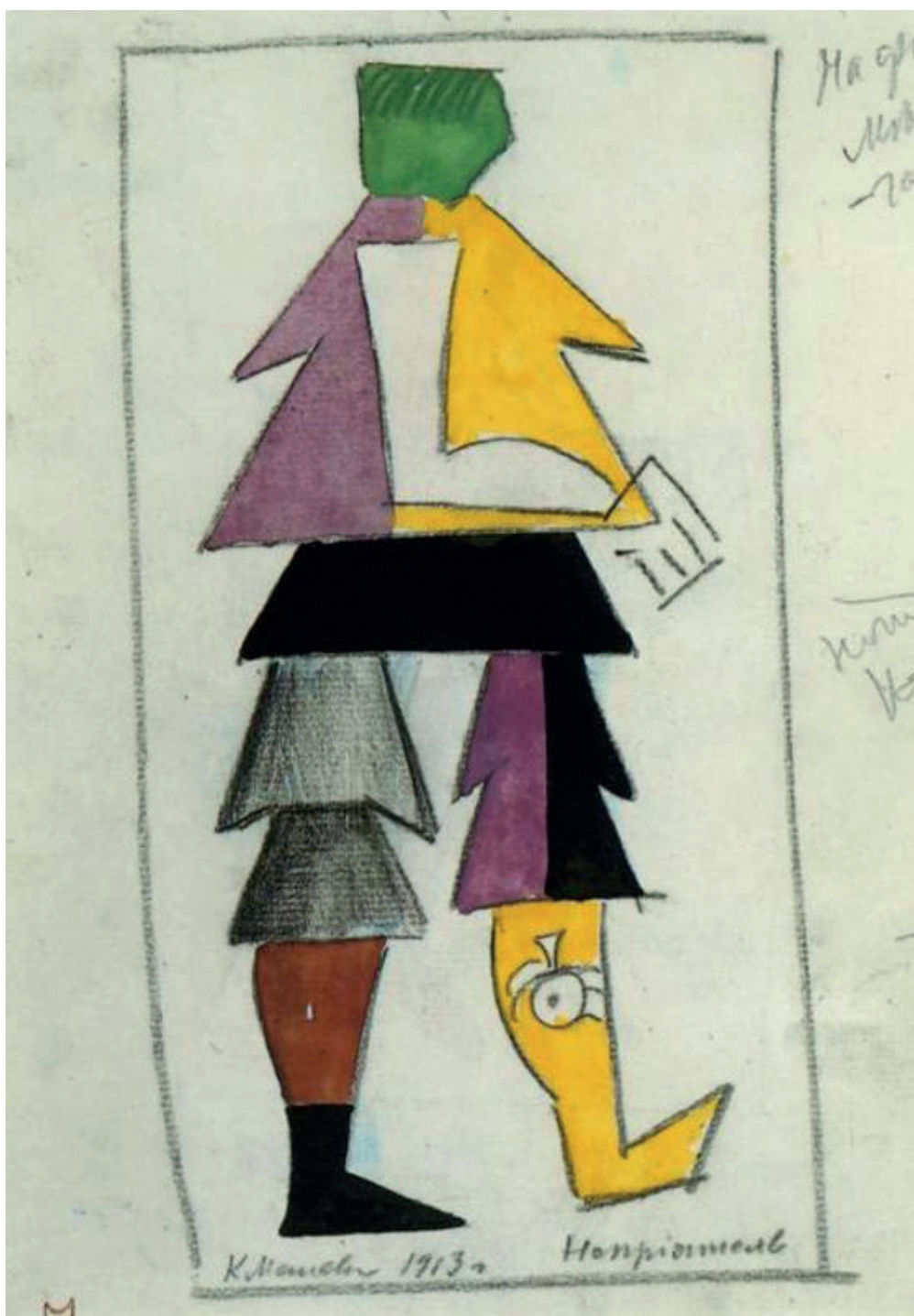
Забияка



Спортсмен



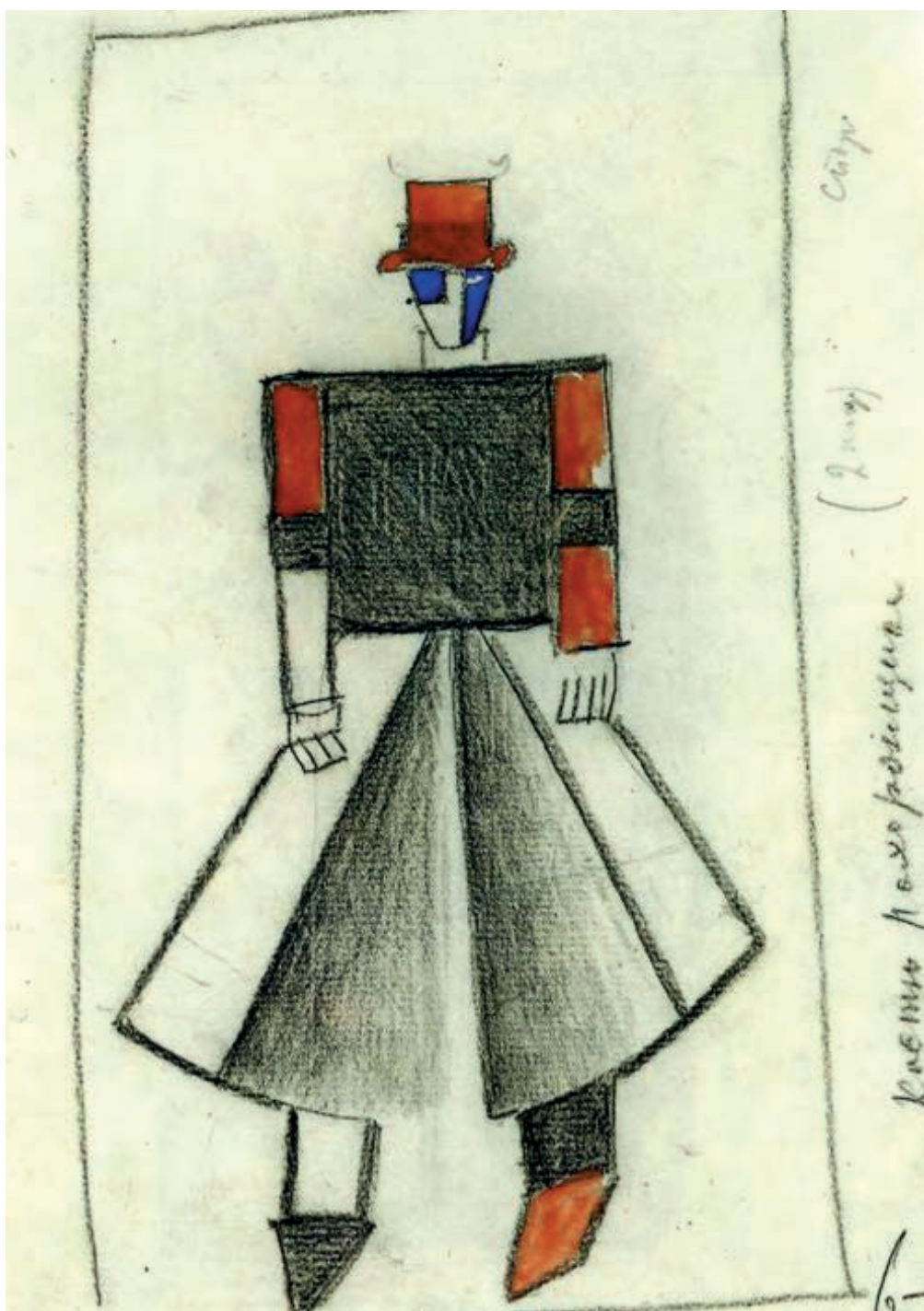
Некий злонамеренный



Неприятель



Новый



Похоронщик



Трус



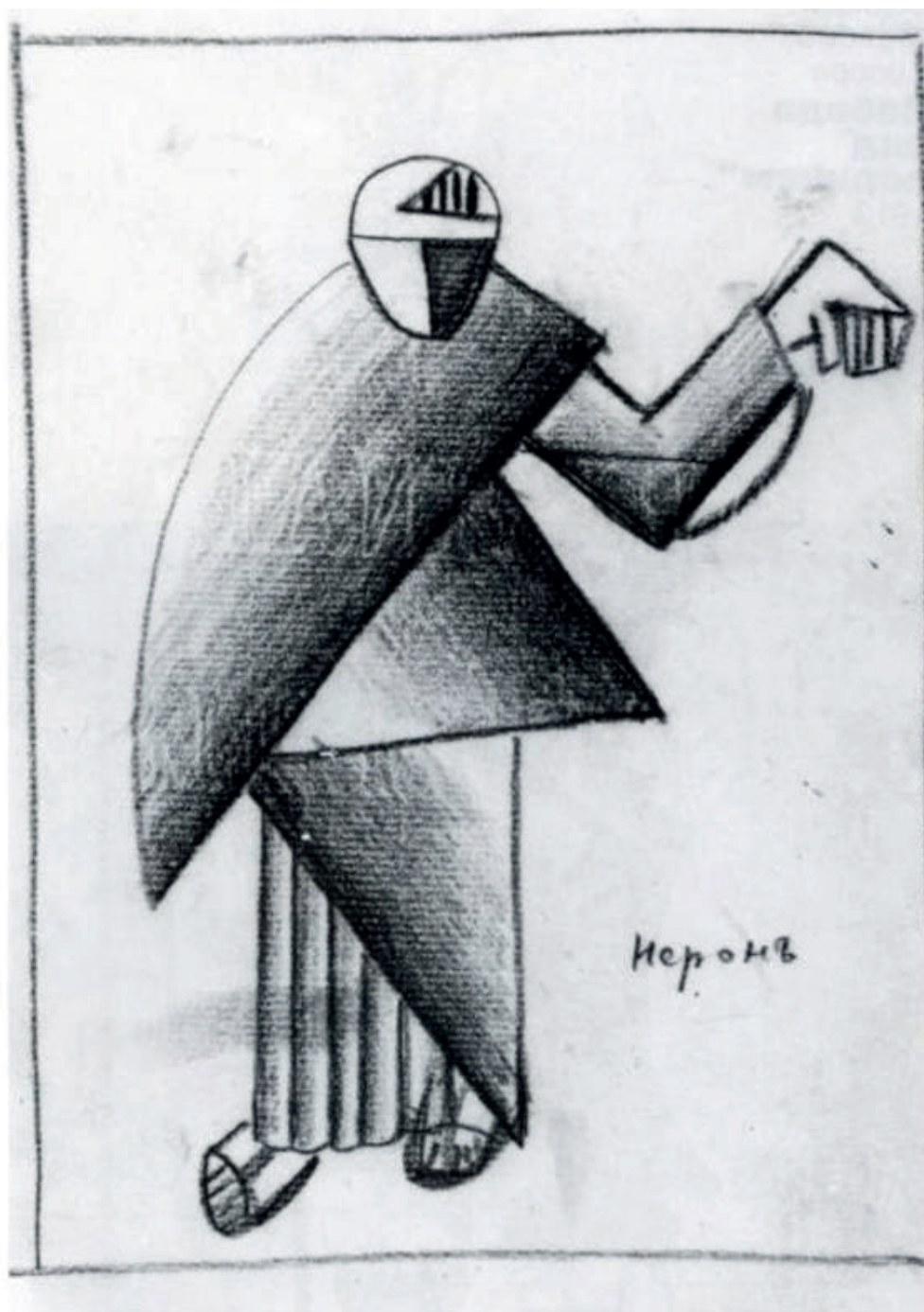
Внимательный рабочий



Многие и один



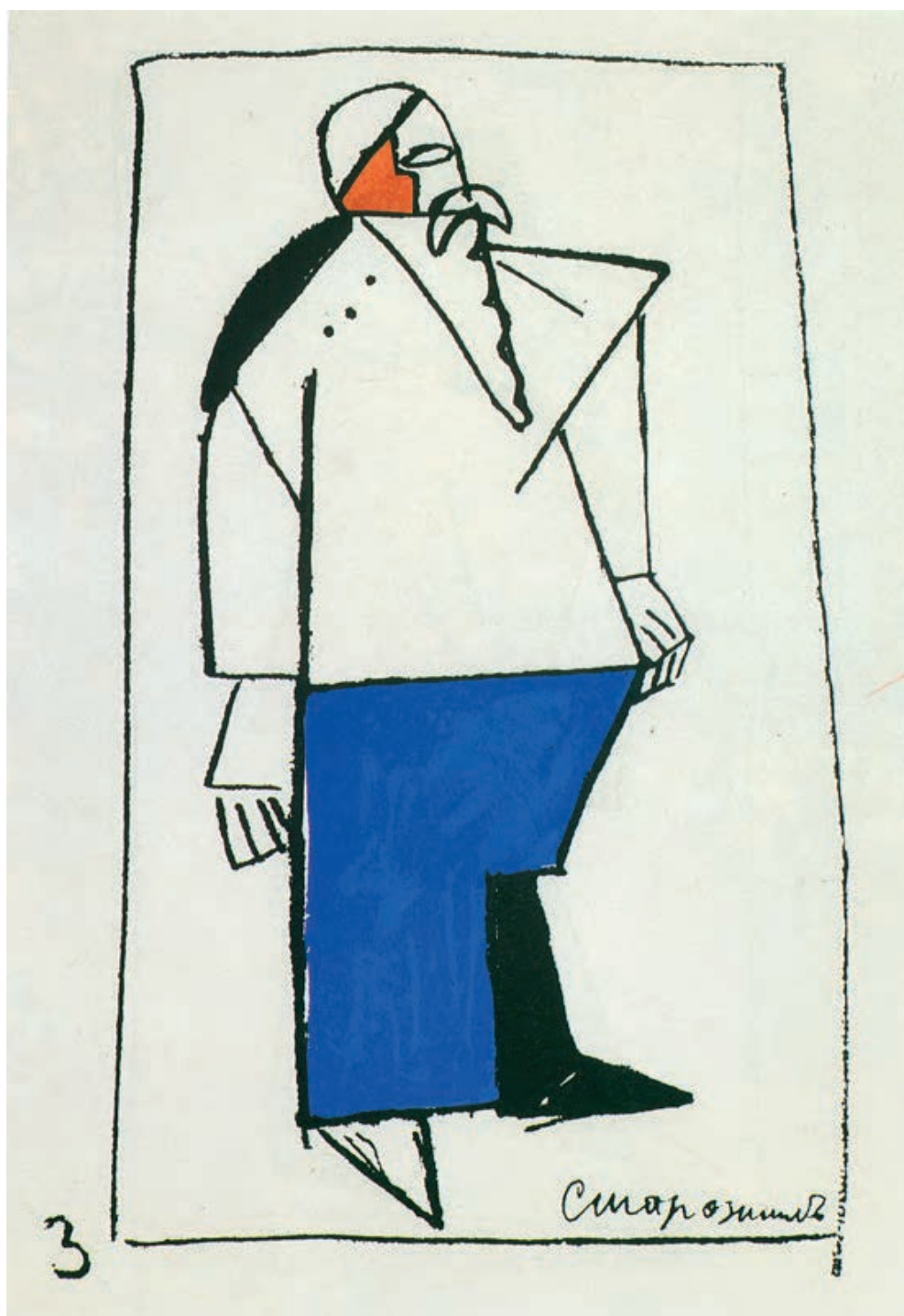
Толстяк



Нерон



Хорист



Старожил



Чтец

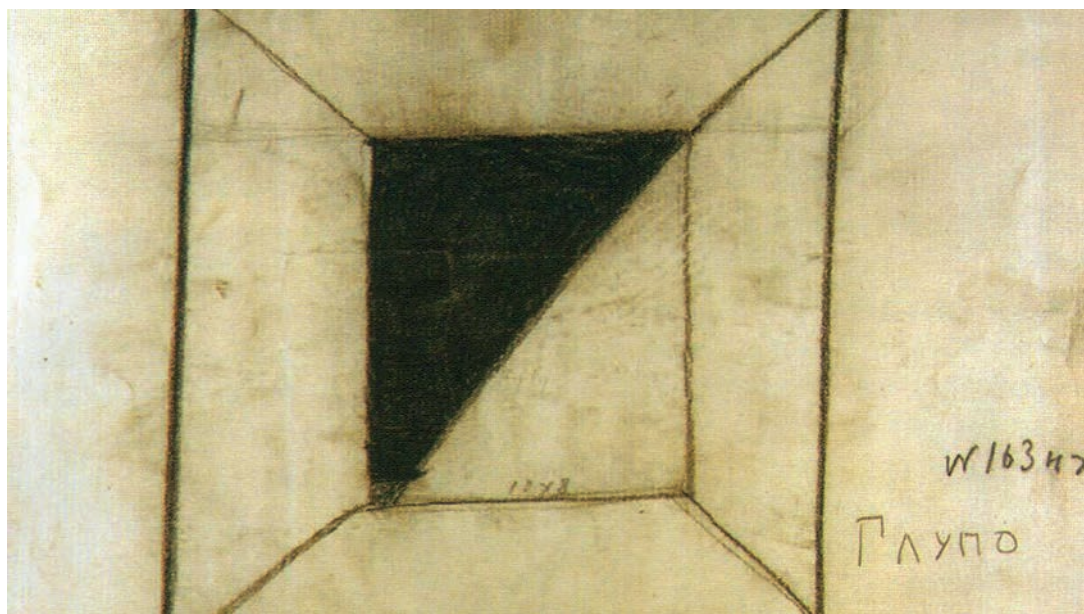


Эскиз декорации. К. С. Малевич. 1-е действо, 2-я картина. "Зеленое и черное". 1913. 22x17,5 см. Бумага, зеленый графит, черный графит. Музей: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

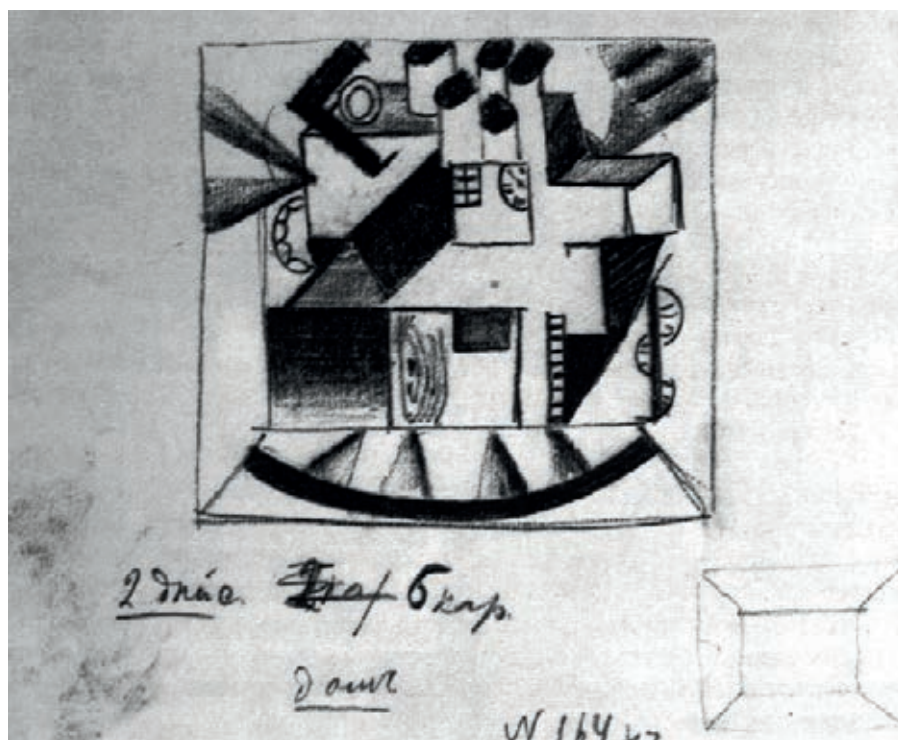


Эскиз декорации 3-й картины 1-го действа. К. Малевич. 1913. 22,2x17,7 см. Бумага, итальянский карандаш. Музей: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

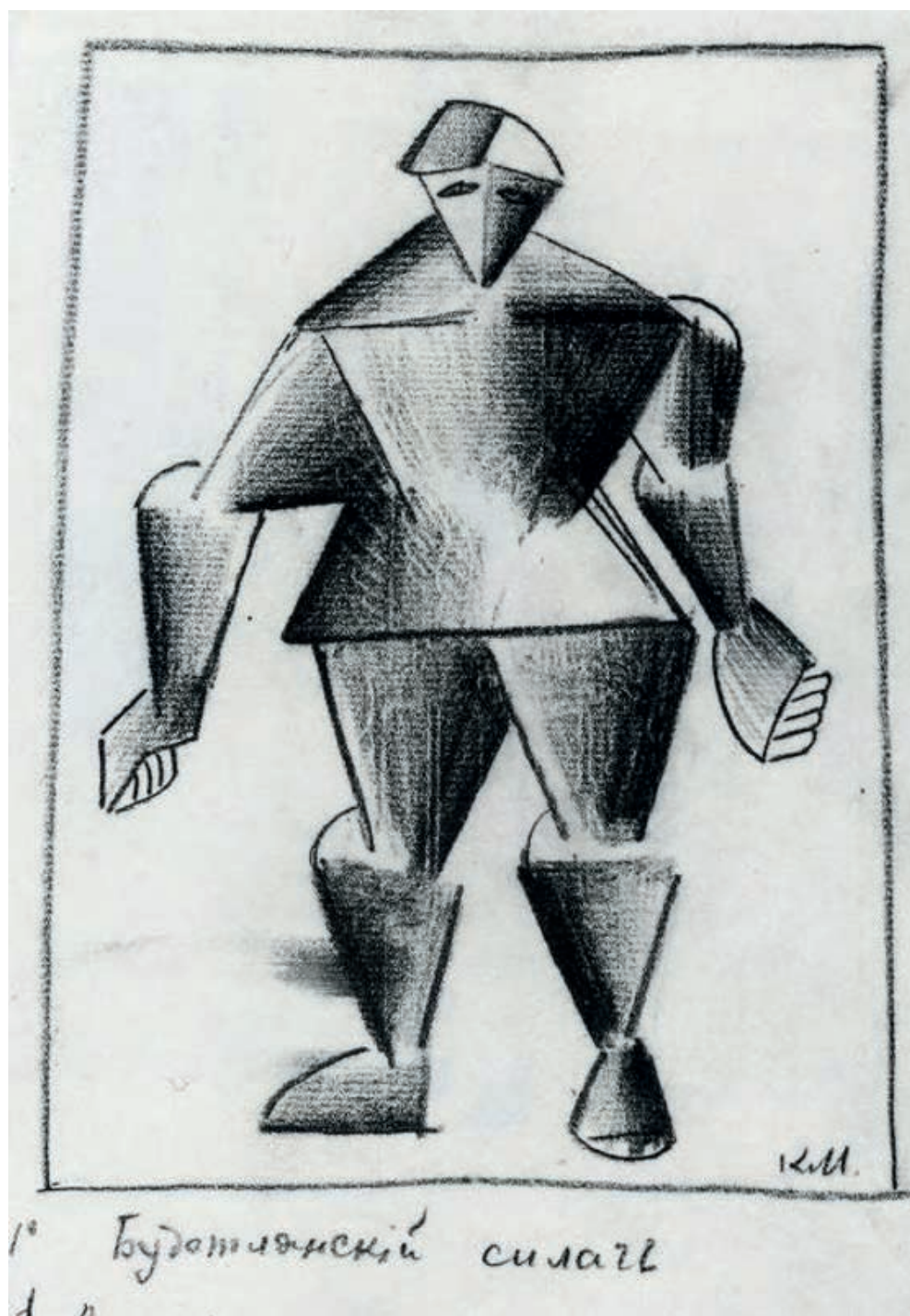
«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



К. Малевич. 2-е деймо, 5-я картина. «Квадрат». 1913. 27x21 см. Материал: Бумага, грифель. Музей: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург



«Эскиз декорации к постановке «Победа над солнцем». 2 деймо. 6-я картина». 1913 Бумага, итальянский карандаш 21,3x27. Музей театрального и музыкального искусства, С.-Петербург



Будетлянский силач

«Победа над Солнцем» в точке бифуркации выявляет состояние хаоса, но в этой же точке всякая система при распадении и погружении в хаос обладает двумя векторами дальнейшего перспективного восстановления-преобразования: на повышение и вниз, в зависимости от потенциальности системы, в зависимости от уровня ее развития на момент распада. Для реализации движения от точки распада системы к новой структурной гармонии нужен был харизматичный человек, усилиями которого старая гармония рухнула бы. По словам И. Ключа, страстный и темпераментный Малевич, «от природы бунтарь, не мог мириться с застоєм как в жизни, так и в искусстве, любил все ниспровергать, все ломать, рвать. <...> Малевич своей работой в искусстве расчищал дорогу новым открытиям, удалял с пути искусства всякий мусор и хлам <...> [Ключ И. Казимир Северинович Малевич / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михуенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 75]. Именно такого темперамента человек подходил на роль ключевой фигуры в точке бифуркации. Однако он же оказался провозвестником и аналитиком новой системы на ее весьма перспективном уровне.

Идея «Черного квадрата» появилась в постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем», на занавесе, разрываемом двумя Будетлянскими силачами. Из множества предложенных геометрических фигур К. Малевич выделил именно квадрат как подсознательно избранный главный принцип новой гармонии, той самой, о которой художник так много писал в своих письмах. Квадрат – внутренняя пропорция четверицы, проявленная в законе колебания струны и первое проявление закона кратных отношений. И черный как изначальный и завершающий принцип цветовой гаммы.

Эскизы декораций к каждой из картин (кроме четвёртой) и 17 костюмов, как и суфлёрский экземпляр либретто, находились в собрании Л.И. Жевержеева, финансировавшего постановку [Жевержеев Л.И. *Опись моего собрания.* – Пг. – 1915. – № 1223, 3240. – Т. 1.], теперь – в собрании СПбГМТиМИ (кроме поступивших в ГРМ эскизов костюмов Чтеца и Спортсмена). На премьере спектакля 3 декабря фотограф С.А. Магазинер специально для журнала «Театр и жизнь» выполнил два фотоснимка (Театр и жизнь. 1913. № 210. 6 декабря. С.5–6). Эти фотографии затем воспроизвела газета «Раннее утро» (1913. №286, 12 декабря. С.6). В конце 1913 либретто оперы и фрагменты нотной партитуры были опубликованы отдельным изданием (СПб., Типография товарищества «Свет», 1913). На обложке автотипией воспроизведён эскиз декорации Малевича. На задней обложке – цинкографское воспроизведение рисунка Д. Бурлюка с изображением человека с лошадью, ранее уже опубликованное в «Садке судей II».

10 декабря 1913 года состоялась лекция Н. Кульбина «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики». На диспуте А. Крученых объяснил оперу «Победа над солнцем», Н. Бурлюк хвалил В. Хлебникова.

К. Малевич писал М. Матюшину 10 февраля 1914: «Дня 4 тому назад я послал письмо Жевержееву о своей согласии взять у него свои рисунки, но до сих пор ответа не имею, очень меня теперь Вы заинтриговали изданием оперы с рисунка<ми> в полн<ом> комплекте» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михуенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 59].

15 февраля 1914 года он сообщал М. Матюшину о своем новом проекте, связанном с «Победой над Солнцем»: «Как можно скорее сообщите, на каких условиях Вы и Крученых согласи-

лись бы ставить “Победу над солнцем” в Москве на первой неделе поста, вчера поступило ко мне предложение и я сказал, что без вас не могу ничего решительн<но> сказать. Театр на 1000 человек, предполагается не менее 4-х спектаклей, а если пойдет, то и больше» [там же]. Этот проект не состоялся.

Весной 1914 года с Декларацией о футуристическом театре выступил В. Шершеневич: в основе театра – движение, импровизация, световая декорация, технические изобретения.

В апреле 1914 года М. Матюшин писал Л. Жевеережееву: «Позволю себе напомнить о данном Вами обещании, во время нашего последнего разговора в “Театре Миниатюр” – послать обратно приобретенные Вами рисунки к опере “Победа над Солнцем” – Казимиру Севериновичу Малевичу в Москву, вознаграждение за тот колоссальный труд, который им был выполнен столь блестяще, по постановке вышеназван<ной> оперы. О Вашем обещании я Малевича поставил в известность» [РО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – Ф. 99. – Ед. хр. 62].

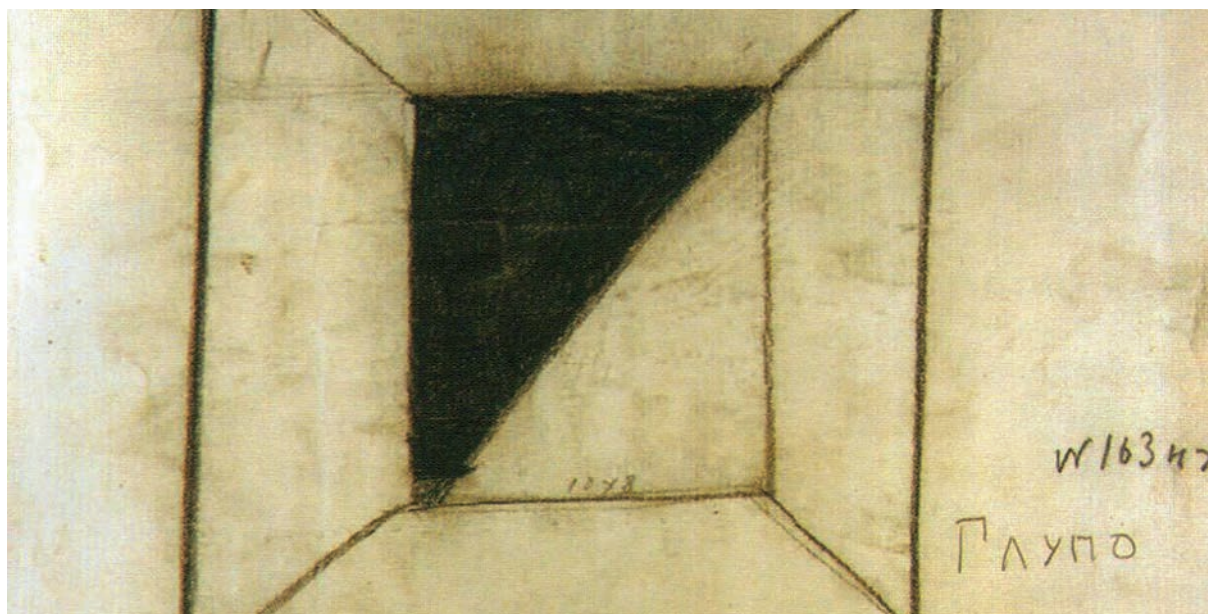
Через год, 27 мая 1915 года К. Малевич замечал М. Матюшину: «Крученых передал мне, что Вы издаете “Победу над Солнцем” и что хотите поместить мои рисунки декораций. Я очень буду Вам благодарен, если Вы поместите один мой рисунок завесы в акте, где состоялась победа. Я нашел у себя один проект и нахожу, что он очень нужен теперь в помещении в книге. Упомяни<те>, что я писал постановку. Пусть еще раз напечатается вместе. Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи. То что было сделано бессознат<ельно>, теперь дает необычайные плоды» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 66]. Издание текста и партитуры оперы с рисунками Малевича, задуманное еще в феврале 1914 года, не осуществилось.

Через некоторое время он сообщал М. Матюшину: «Посылаю Вам 3 рисунка в том виде, какими они были сделаны в 1913 году. Три завесы задник. 1-я завеса – черный квадрат, который послужил мне многим, издавая из себя массу материала, его я прошу Вас поместить или же на обложке или внутри. № 2 – Будетлянский силач с ужасным орудием в руках, которое мне сделали тогда гг. Жевеережеевы. Орудие это способно с одного собирать электр<ичество>, а с другого разить посредством нажимов кнопок. 3-е – усечен<ный> конус черный, завеса, кажется, 2-го действия, изображено момент поглощения солнца, усеченный конус поглотил весь огонь солнца, и [4-я – зачеркнуто] вот и все. <...> Да может быть что-либо напишите о моих декорациях в своей книге, есть у меня кое-что о декорациях» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 67].

Тогда же: «Посылаю вам три рисунка первых проектов, которые благодаря невежескому отношению предпринимателя постановки Вашей мне не удалось выполнить. Поэтому хотелось бы поместить их в Вашей книге, это будет очень хорошо дополнять ноты в смысле формы оперы. Посылаю Вам Будетлянского силача настоящего, который может при разломе Ваших звуков сломить не одно солнце. Потом 2-й рисунок изображающий победу. Это чудовище как вошь должно раздавить солнце, оно обладает свойством всасывания огня, что и послужило полной победы, лишив солнце горения. И 3-й рисунок, завеса 1-го действия, завеса изображает черный квадрат зародыш всех возможностей принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи, в опере он обозначал начало победы. Все многое поставленное мною в <19>13 году

[в] Вашей опере “Победа над Солнцем” принесло мне массу нового, но только никто не заметил. По поводу этого у меня набирается материал, который бы следовало где-либо напечатать» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 67].

Еще 5 марта 1914 К. Малевич предложил термин «орфофутуризм», вскоре «феврализм». Алогизм, заумный реализм. В конце 1914 года отказался от термина футуризм. В сентябре 1915 года М. Матюшину: в Москве уже многие знают о моих работах, но только не знают о Супрематизме ничего. [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 70].



К. Малевич. 2-е деймо, 5-я картина. «Квадрат». 1913. 27x21 см. Материал: Бумага, грифель. Музей: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

Самый первый из написанных, «Черный супрематический квадрат» был создан до 27 мая 1915 года и представлен на «Последней футуристической выставке «0,10» в декабре 1915 года в Художественном бюро Н. Добычиной 19 декабря 1915 года до 19 января 1916 проходила выставка «Последняя футуристическая выставка картин “0, 10”».

А. Бенуа отреагировал на нее следующим образом:

■ «Без номера, но в углу высоко под самым потолком, на месте святом, повешено “произведение”... г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. Несомненно, это и есть та “икона”, которую гг. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер, это и есть то “господство над формами природы”, к которому с полной логикой ведет не одно только футуристическое творчество, с его крошками и ломом “вещей”, с его лукавыми бесчисленными рассудочными опытами, но и вся наша “новая культура” с ее средствами разрушения и еще более жуткими средствами “восста-



Зал Малевича.
1915 г.

новления”, с ее машинностью, с ее “американизмом”, с ее царством уже не грядущего, а пришедшего Хама. Черный квадрат в белом окладе – это не просто шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и короткое кичится тем, что оно через гордыню. Через заносчивость. Через попрание всего любовного и нежного, приведет всех к гибели. Это уже не сильный голос зазывальщика, а самый главный “фокус” в балаганчике самоновейшей культуры» [Речь. – 1916. – № 8. – 9 января. – С. 3].

В мае 1916 года К. Малевич ответит А. Бенуа:

■ «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов и я не похож на них. И я ступень. <...> У меня – одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени, и трудно бороться. Но счастье быть не похожим на вас дает силы идти все дальше и дальше в пустоту пустынь. Ибо там только преображение. И мне кажется, Ваш упрек, что моя философ<ия> похожа на ту, которая сдувает миллионы жизней – ошибочна. Не похожи ли вы все на заграждающий огонь всякому движению? <...> И на моем квадрате никогда не увидите улыбки милой психеи. И никогда он не будет матрацем любви» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 83–87].

В письме М. Матюшину от 4 апреля 1916 года К. Малевич объяснял: «Квадрат свой считаю дверью, открывшей для меня много нового, и страшно досадно, что когда накануне каких-либо огромных явлений, можешь быть взят и заколот по образу законов африканцев. Какое непонимание человеком – война, здесь тоже ошибка в направлении силы разрушительной, вместо

разрушения форм культуры старой разрушают свое тело. <...> Жаль, что нет Хлеба, а то бы с ним поговорил о формах картин, все больше и больше отпадает бессознание и все больше и больше ощущаешь ясность определенного Закона» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 80]. И о театре через несколько дней: «<...> что может быть это вовсе не театр, а что-то особое, особый род. <...> Может быть и фигуры появятся, все только будет ясно, когда поставим наши телескопы. <...> это будут опыты, попытка нахождения новой формы для уточнения, а может быть приведения в омертвление нервов зрителя. Потеряет сознание и будет витать в пространстве так же, как и живописные массы» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 82].

Беспредметный театр представлял собой явление сложное: увидеть неосозаемое. Это была целиком метафизическая идея. 23 июня 1916 года К. Малевич в письме к М. Матюшину характеризовал состояние, близкое к воплощению подобной идеи: «Ключи Супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение “отрыва от шара земли”. [В] Футуризме и Кубизме почти исключительно разрабатывалось пространство, но форма его будучи связана предметностью не давали даже воображению присутствие пространства мирового, его пространство ограничивалось пространством, разделяющим вещи между собой на земле. Повешенная плоскость живописно цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильного ощущения пространства меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя. Когда исчезнет опора, тогда сильнее пространство» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 89].

В представлении «Победы над Солнцем» 1913-го года мы обнаруживаем, как в наглядном хаосе визуализируется и осуществляется строгий порядок: из лавинообразного процесса выкристаллизовывается закономерность и определяются параметры сосуществования в едином темпомире структур, различных по качеству и характеристикам. Мы вправе рассматривать этот спектакль как промежуточное состояние, еще неустоявшееся, но в котором уже зреет новое восприятие порядка.

В художественном мышлении вообще история футуристической оперы «Победа над Солнцем» – это резкий рывок в вектор к супрематизму, а потом – к философским изысканиям Казимира Малевича, где обосновывается принцип зеркальности-соотнесенности объективности мира и возможности субъективного его познания через супрематизм.

В истории театрального искусства 20 в. это было первое представление Театра художника [Березкин В. «Победа над Солнцем» К. Малевича / Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала. – М., 2006. – С. 151]. Эксперимент оказал огромное влияние на развитие театра в Италии, Франции, Германии.

В театре второй половины 20 в. это тоже отзовется философским эхом: например, в лабораторных исканиях режиссеров Ежи Гротовского, Еуженио Барбы (в их отходе от чистого сценического показа в антропологию) или в духовных поисках Анатолия Васильева. Этим также характеризуется нелинейность ситуации с «Победой над Солнцем».

ГЛАВА 6. ВИТЕБСК. 1920

■ «Малевич в начале октября <19>19 г<ода> уехал в Витебск, туда его перетянул Лисицкий, обещав устроить его там хорошо в смысле продовольствия, квартиры теплой и возможности издавать его брошюры» [из дневников В. Степановой / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 191].

Витебский период Казимира Малевича начался в октябре 1919 года [там же]: «<...> очень скоро пришлось собраться и уехать в Витебск, последний производит на меня впечатление ссылки <...>, <...> Главное, что моя энергия может пойти на писание брошюр, теперь займусь в витебской ссылке усердно, – кисти все дальше и дальше отходят. <...> Витебск принял меня радушно, не знаю, как будет проводить. <...> Витебск для меня должен многое сделать, но и я сам тоже для него, я должен написать, он издать. На днях буду печатать “О новых системах в Искусстве. Статика и скорость”, всего понемногу; в другой пишу о новой точке зрения на Искусство, где экономия является руководящею силою творения, и если существует эстетика, то она целиком зависит от экономической точки движения. И еще мне кажется, что устремление экономического движения стремится к очищению всех художественных завитушек и что самое эстетическое – результат отложения выдвинутых новых симметрий вещи, вышедших из экономического достижения» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 110–111].

Витебский УНОВИС (объединение Утвердителей Нового Искусства) начал свою историю фактически сразу по приезде Малевича в Витебск, когда, приступив к занятиям в ВХУ, он предложил проект, разработанный как устав Государственной творческой артели. В документе отмечалось, что её создание

■ «вызвано необходимостью революционного жизненного движения <...> творческая артель должна состоять из сил изобретателей, которые смогли бы дать действительно новую форму и обновить новую жизнь, ибо изобретатель – владыка мира и жизни». Прежние формы искусства отрицались, так как повторение старого никогда не двигает жизнь вперед. Важной позицией проекта стало утверждение, что организация артели «должна стать на коллективную дорогу и всякая личность в ней должна развиваться в системе целого миродвижения». Основа этой артели – Шагал, Лисицкий, Ермолаева, Якерсон, Коган, Векслер и Малевич, а рабочая тройка – Шагал, Лисицкий, Малевич [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 437–438].

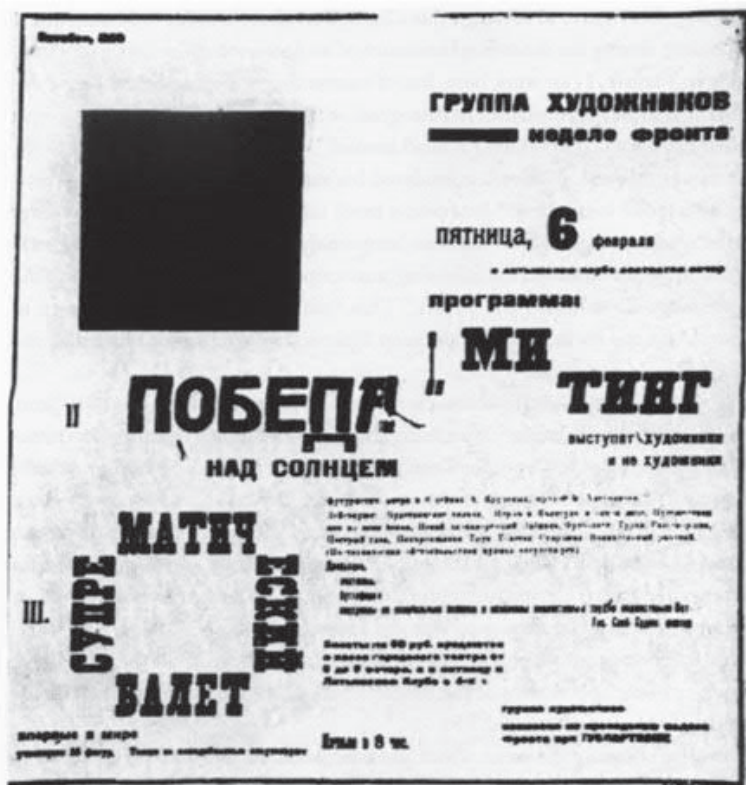
Однако в самом начале 1920 г. артель приобрела иную конфигурацию. 17 января была организована группа молодых кубистов, через два дня названная МОЛПОСНОВИС (Молодые

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

последователи нового искусства), через девять дней слившаяся со старшей группой и сразу получившая новое имя ПОСНОВИС (Последователи нового искусства), которая и создавала витебский вариант «Победы над Солнцем», после митинга/лекции/перформанса был провозглашён УНОВИС (Утвердители нового искусства). Это новое имя, вошедшее в историю искусства авангарда, революционизировало всю художественную деятельность группы, устремив её острие сквозь когнитивное пространство в пространство реальное с целью преобразования этой реальности. 14 февраля было установлено название УНОВИС [Уновис. – 1920. – № 1].

В «Краткой истории возникновения “УНОВИС”» И. Гаврис расшифровывал название как утвердители новых форм в искусстве, «разрозненных через кубизм, футуризм и супрематизм» [Уновис. – 1920. – № 1].

В конце января 1920 г. было объявлено о праздновании годовщины Витебского народного художественного училища, в рамках чего анонсировалась, кроме премирования работ учащихся, художественного митинга и живых художественных картин, постановка «Победы над Солнцем» в исполнении, «декорациях и костюмах исключительно учащихся Художественного училища [Художественная жизнь // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов». – 1920. – № 18. – 27 янв. – С. 2]. Всего было продано 372 билета по 60 рублей каждый, что свидетельствовало о большом интересе публики.



Афиша вечера/митинга в Витебске. 1920

То, что дана будет не только футуристическая постановка, раскрыли в газете короткое время спустя: «Группа мастеров и подмастерьев Вит^{ебских} госуд^{арственных} своб^{одных} художественных мастерских подготовила к постановке футуристическую оперу (по техническим причинам музыка будет отсутствовать) А. Крученых с прологом В. Хлебникова и затем Супрематический балет. Это будет первым опытом балета, построенного не на танце, а на движении тектонических масс и цветов. <...> Все декорации, костюмы и бутафория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным усилием самих художников» [Художники – Неделе фронта // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1920. – № 26. – 5 февр. – С. 2].

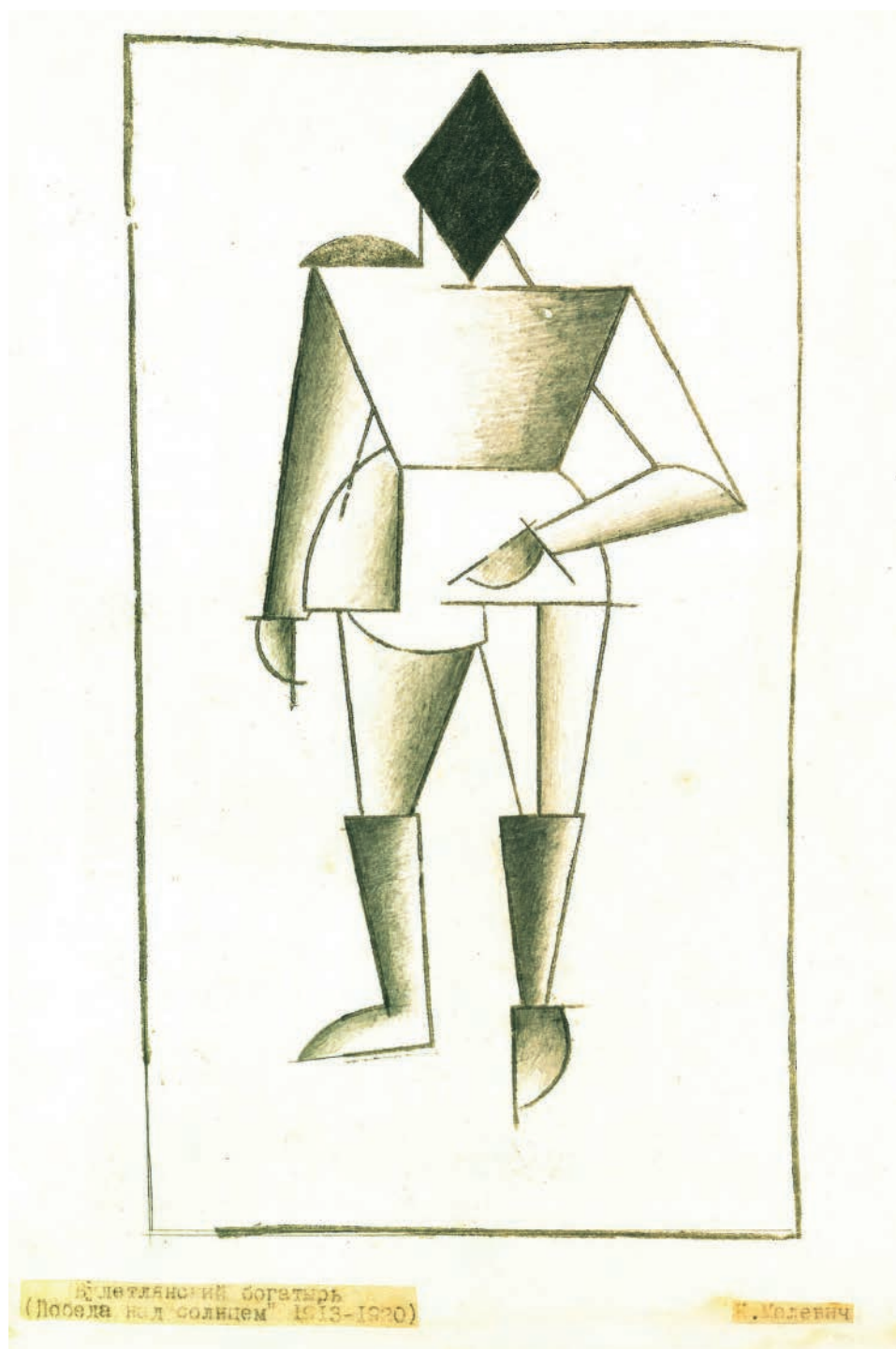
В феврале (6) 1920 года в центре Витебска на сцене Латышского клуба в один вечер были представлены «Победа над Солнцем» и Супрематический балет.



На заднем плане Благовещенская церковь и справа – здание Латышского клуба

И с этого вечера открывается путь УНОВИСа, Утвердителей нового искусства, ядра Витебской школы, возглавляемого Казимиром Малевичем.

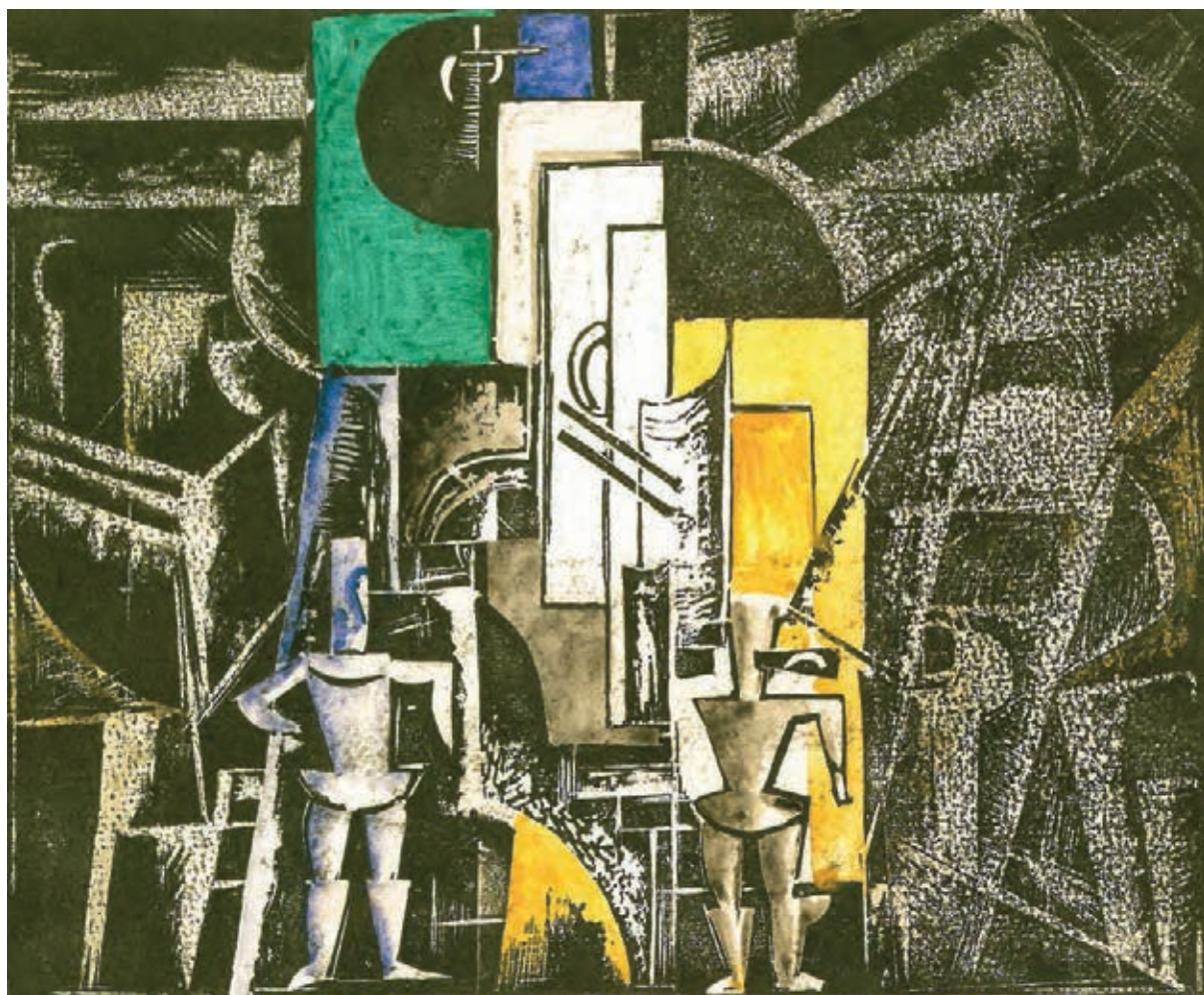
Эскизы оформления витебского спектакля сделала Вера Ермолаева, сподвижница Малевича. Они были выполнены в технике раскрашенной гравюры, и это решение строилось на технологиях кубизма и футуризма. В. Ермолаева руководила и театральной студией, и действие исполняли ее ученики, звуковым сопровождением был закулисный шум. Сам К. Малевич также участвовал в создании витебского варианта футуристической оперы «Победа над Солнцем» и сделал эскиз костюма витебского Будетлянского силача. Но и витебская попытка радикализации сценического искусства оказалась непонятой и скандальной.



К. Малевич. Эскиз Будетлянского силача. 1920. Альманах УНОВИС № 1



*В. Ермолаева. Эскиз костюма персонажа Пестрый Глаз к опере «Победа над Солнцем». 1920.
Альманах УНОВИС № 1*



В. Ермолаева. Эскиз сценографии к спектаклю «Победа над Солнцем». 1920. Альманах УНОВИС. № 1

Супрематический балет представлял собой выявление основных форм: «элементов движения, его развертывания из центра в порядке следования многих фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращение по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом». По мысли Нины Коган, направляемой К. Малевичем, основной мыслью балета был порядок развития самого движения форм: «Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат» [УНОВИС. – 1920. – № 1].

Актер, несший перед собой большой черный квадрат на плоскости, был центром сценической композиции, объединяющим началом и финалом всего передвижения других плоскостей в сценическом пространстве. Актеры, несшие круг, и актеры, несшие красный ква-

драт, вместе с теми, что уже образовали линию пересечения, образовывали крест. А потом появлялись еще десять актеров, которые располагались на планшете сцены дугой, пересекающей этот крест.

Круг при этом оставался в центре креста на протяжении всего передвижения-сложения-раскручивания, но поскольку главным композиционным и смысловым центром был не он, а квадрат, то красный круг распадался, а красный квадрат выдвигался. Вся композиция завершалась торжеством черного квадрата. Черный квадрат – главный стержень, из которого формы возникали и в который они уходили. Он является визуальным смыслом произведения, а также семантикой первоэлементов балета как сценического произведения – пластики и движения, и сведения их к нулю формы [Коган Н. О супрематическом балете // Альманах УНОВИС. – 1920. – № 1. – С. 21].

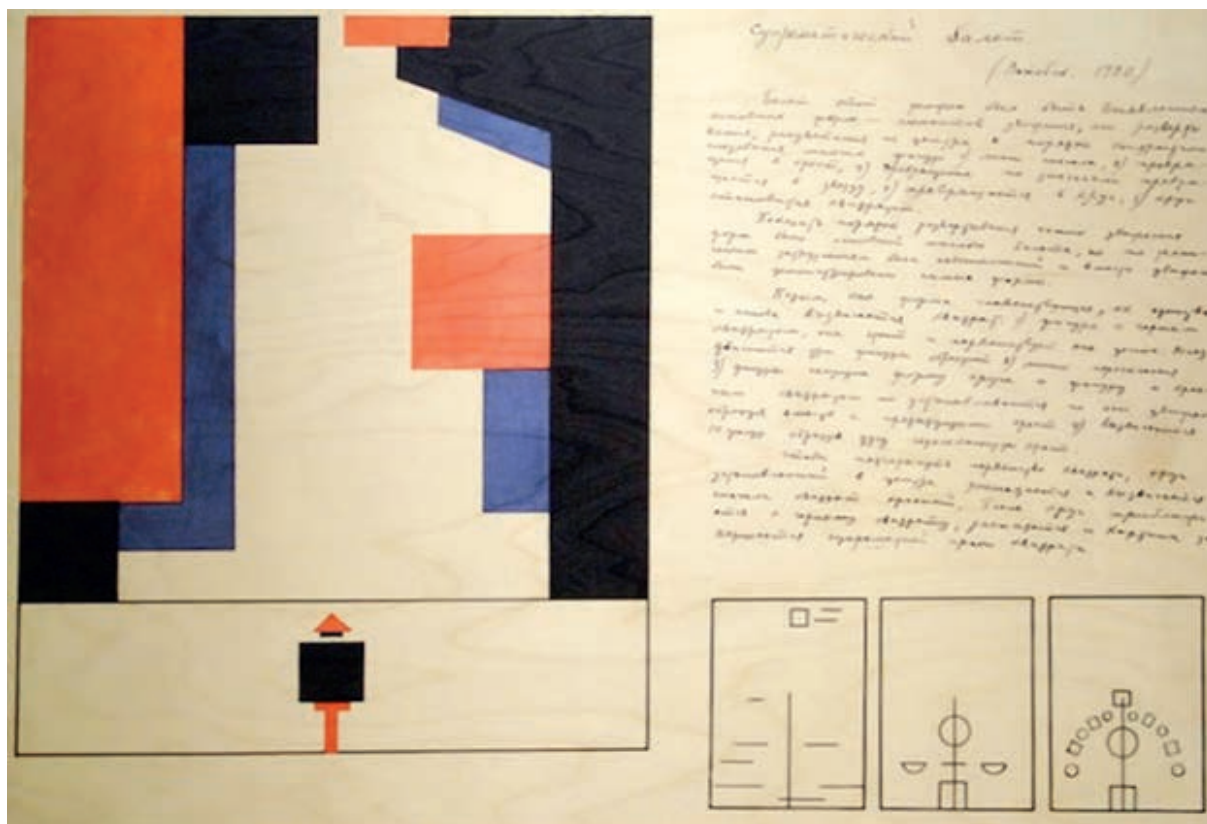
В основе концепции этого произведения находилась пространственная структура, выраженная через перестроение геометрических фигур. Линия и геометрические фигуры существовали на сцене по определенным законам. У них не было чувственного содержания, не было цвета (красный и черный – только знаки), не было объема и музыкального соответствия, не имело значения тело актера, и даже терял значение ритм. Супрематический балет не имел ничего общего с какой бы то ни было образностью или символикой.

Происходящее на сцене повторяло концепцию «Победы над Солнцем», заявленную еще в хронотопе первого представления 1913 года, где плоскостность возникала не на плоскости холста, а внутри объема сценической коробки. И, развиваясь внутри пустого объема, плоскостность супрематизма вызывала ощущение движения ДНК-структур. Вместе с тем очевидно и то, что хаотическое движение первой «Победы над Солнцем» приобрело в Супрематическом балете строгую закономерность.

«Победа над Солнцем» и Супрематический балет, показанные совместно единожды, представляли собой целостное действо, развивающееся друг в друге. К этому времени концепция супрематизма уже обрела свою целостность и художественное проявление в работах К. Малевича, объединения Супремус, сподвижников и единомышленников.

К моменту витебского спектакля, как и всех витебских художественных поисков К. Малевича актуальным становится выход супрематизма в объем, в реальное пространство, в арт-среду и вообще в проект глобальной среды. Предварительным этапом этой суперидеи стало празднование годовщины Комитета по борьбе с безработицей в декабре 1919 года (работа над оформлением здания, зрительного зала, занавеса и всего заседания как единого комплекса в супрематическом духе). Затем в феврале 1920 года – в виде субстрата объемного и динамического супрематизма с включением фигур-плоскостей и фигур-тел (актеров). Затем в течение последующих витебских малевичско-уновисских лет – это было оформление города, акции, действия и другие сценические произведения, выход в дизайн и развоплощение искусства путем поглощения среды искусством.

Амплитуда представляет собой песочные часы: от оформления празднования Комитета – к «Победе над Солнцем»/Супрематическому балету как к перешейку – и к разветвлению в виде многомерности единого принципа.



В. Ермолаева. Эскиз сценографии к спектаклю «Победа над Солнцем». 1920. Альманах УНОВИС. № 1

Необходимо сделать отступление, важное и для анализа дальнейшей истории «Победы над Солнцем». Это – замечание Т. Горячевой: «В отличие от нашумевших петербургских футуристических спектаклей 1913 года, “Победа над Солнцем” и “Супрематический балет”, поставленные в провинциальном Витебске, не были замечены ни сторонниками, ни противниками нового искусства и практически не имели резонанса в культурной жизни» [Горячева Т. *Нина Коган, ученица Малевича/Малевич. Классический авангард. Витебск. 6. – Витебск, 2003. – С. 48*]. Это замечание касается не только постановок 1920 года, но и всех последующих постановок «Победы над Солнцем» и Супрематического балета в Витебске. Однако дело не только в маргинальности происходящего, не только в том, что витебская «Победа над Солнцем» и Супрематический балет 1920 года оказались вне основных информационно-эстетических потоков того времени, и не столько в этом.

Авторы ставили себе иную цель, чем в 1913 году. Функциональность акции определялась задачами культурного и художественного просветительства, расширения пространства вовлеченности в новые художественные ценности, и, наконец, агитационно-пропагандистскими планами. И, безусловно, именно проблемой выхода супрематизма в дизайн-среду. Это был настойчивый акт утверждения собственной позиции в искусстве и собственного художествен-

ного вкуса. Супрематизм должен был распространиться вширь, завоевывая сектора обыденности, повседневности, провинциального быта.

Однако в Витебске не успели просеять и тем более за два с небольшим года изменить профанное жизненное пространство, превратив его в эстетически облагороженную сферу. Но на уровне проекта, плана и вектора развития витебские арт-пространственные эксперименты и открытия оказались актуальными и перспективными в культуре 20 века в общем. Витебские импульсы и потенциальности все-таки не исчезли в небытии.

В статье «О театре», опубликованной в Альманахе № 1 УНОВИСа Л. Зуперман пытается подвести итог авангардного развития театра за семь лет после провозглашения К. Малевичем создания театра «Будетлянин»:

■ *«все эти основные его элементы (имеется в виду живопись, архитектура и пр. – Т.К.) должны в театре найти себе настоящее место и свое полное разрешение. В театре все роды искусства должны идти в полной взаимной гармонии, обостряя и контрастируя друг друга и одновременно сливаясь в единую цельную систему, долженствуя дать нам мир новых чистых неизведанных нами до сих пор ощущений, образов, представлений. Все эти элементы театра должны подчиняться законам темпа, ритма, скорости, степени и динамики света и цвета, то нюансируя, то резко контрастируя. Стороны изобразительного искусства могут быть в театре доведены до необыкновенной силы и выразительности, когда уже изображение способно будет освободиться от закрепленного места на полотне, как в живописи, а наоборот, когда приобретает возможность двигаться в ритме и темпе и окрашиваться благодаря свету» [Зуперман Л. О театре // УНОВИС. – 1920. – № 1. – С. 22].*

Л. Зуперман подчеркивал роль света в театральном спектакле как метода удалять или приближать форму, уничтожать ее, как способа усиливать цвет и движение. Важным указанием сценических новшеств была техника движения механизмов на площадке.

Во вторник 10 февраля 1920 г., после выходного, когда зрительские впечатления и эмоции уже приобрели в городе некоторую хотя бы поверхностную устойчивость, И. Амский (Абрамский) в пространном материале «Витебские “будетляне”» подчёркивал, что театральная среда оживилась, рядом с Теревсатом (Театр революционной сатиры) появились постановки левых художников и своими новыми формами поддержали борьбу со старым искусством. Правда, по мнению корреспондента, утверждения молодых ораторов были неубедительными, и вообще всё на предваряющем показ митинге происходящее было даже несколько анекдотичным. Такие его замечания касались и самой «Победы над Солнцем»: мол, то, что она происходила поздним вечером, даже хорошо, «а то бы солнце могло обидеться на витебских “будетлян” и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушиных криков, имевших место в этой пьесе» [Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1920. – № 30 – 10 февр. – С. 4]. Спектакль был необычным, непривычным, для восприятия сложным: «Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка», ведь речетворчество левых поэтов оказалось слишком радикальным.

Однако город уже за полтора года был приучен к экспериментам, которые первым начал внедрять в городское сознание Марк Шагал (ошеломительное оформление первой годов-

щины революции), и своими открытыми лекциями будоражил Казимир Малевич: «<...> Витебск – город, не дающий покоя, – казалось, что глушь провинциальная есть глушь, место, где ни эха, ни звука, ни шороха, ни шепота. <...> но глушь провинций страшно чувствительна, как медный таз, как тихое болото, покрытое водой, покрывается зыбью от маленького ветерка. <...> на третий день ко мне пришла делегация с просьбой прочесть лекцию о кубизме и футуризме <...> И вот полетела моя “знаменитая” мудрость, о кубизме, о фактуре, о движении живописи, о конструкции, о строениях прямой, кривой, объёма, плоскости, о согласованности противоречий <...>» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 113].

28 января в письме к М. Матюшину он упомянул: «Сейчас организуется Витеб<ской> художественной Молодежью митинг и справляется годовщина Училища. Мои друзья и я будем тоже выступать» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 123]. В спектакле, показанном вечером 6 февраля в Латышском клубе, – и автор статьи в «Известиях...» подчеркнул отдельно – особенно интересными были именно декорации и костюмы, необыкновенные и оригинальные.

Театральная декларация, стоящая в одном ряду со всеми этими художественными новшествами, была особенной. Во-первых, она стала витебским ремейком петербургского 1913 года супрематического всплеска «Победы над Солнцем», однако здесь в сугубо кубофутуристической стилистике, а новое обращение к заветному тексту было принципиальным: «постановка ее в Витебске – есть надлом <...> театру старого мира искусств» [Уновис. – 1920. – № 1].

➤ По мотивам спектакля В. Ермолаева опубликовала линогравюры в альманахе Уновис № 1: геометрические плоскости, выступающие друг из-под друга. Декорации и костюмы участники спектакля делали из материи и бумаги. Костюм Будетлянского Силача сделал сам Малевич, голова Силача представляла собой ромб.

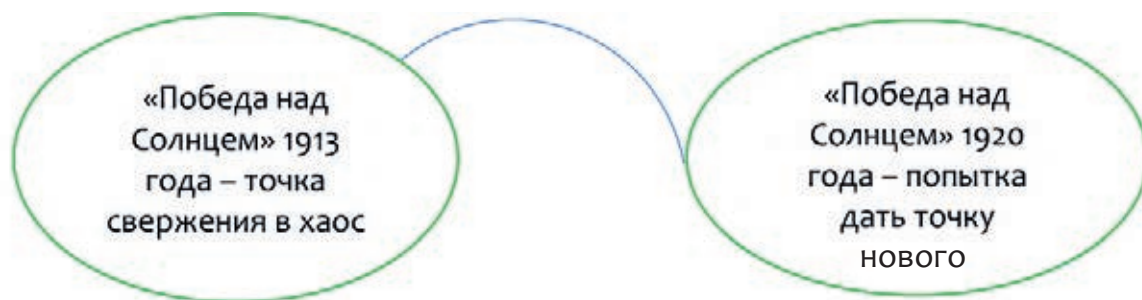
➤ Убийство Солнца как центра и властителя природного над человеком является одним из архетипических, устойчивых мотивов в мистериях трансформации. Победа над ним означает победу внешним, физическим светом и возможность нового зрения и нового мира, особой реальности. Для Витебска декларация подобных идей была принципиальной, и особенно для идей будущего УНОВИСа.

Точка бифуркации, точка обрушения социальной системы в хаос была воплощена в «Победе над Солнцем» 1913 года. К. Малевич уловил её и отразил абсолютно. И в 1920 году вернулся к тому своему опыту, потому что:

1) в 1913 году состоялось начало его главного художественного открытия (супрематизма), а сейчас, в 1920 году он опять стартовал с новым уже проектом, и предыдущий успех мог гарантировать новую удачу.

2) новый этот этап начинался не от декларации супрематизма, а от уже полностью сформировавшегося направления, и сейчас художественная ставка значительно повышалась.

3) 1913 и 1920 – представляют собой дугу:



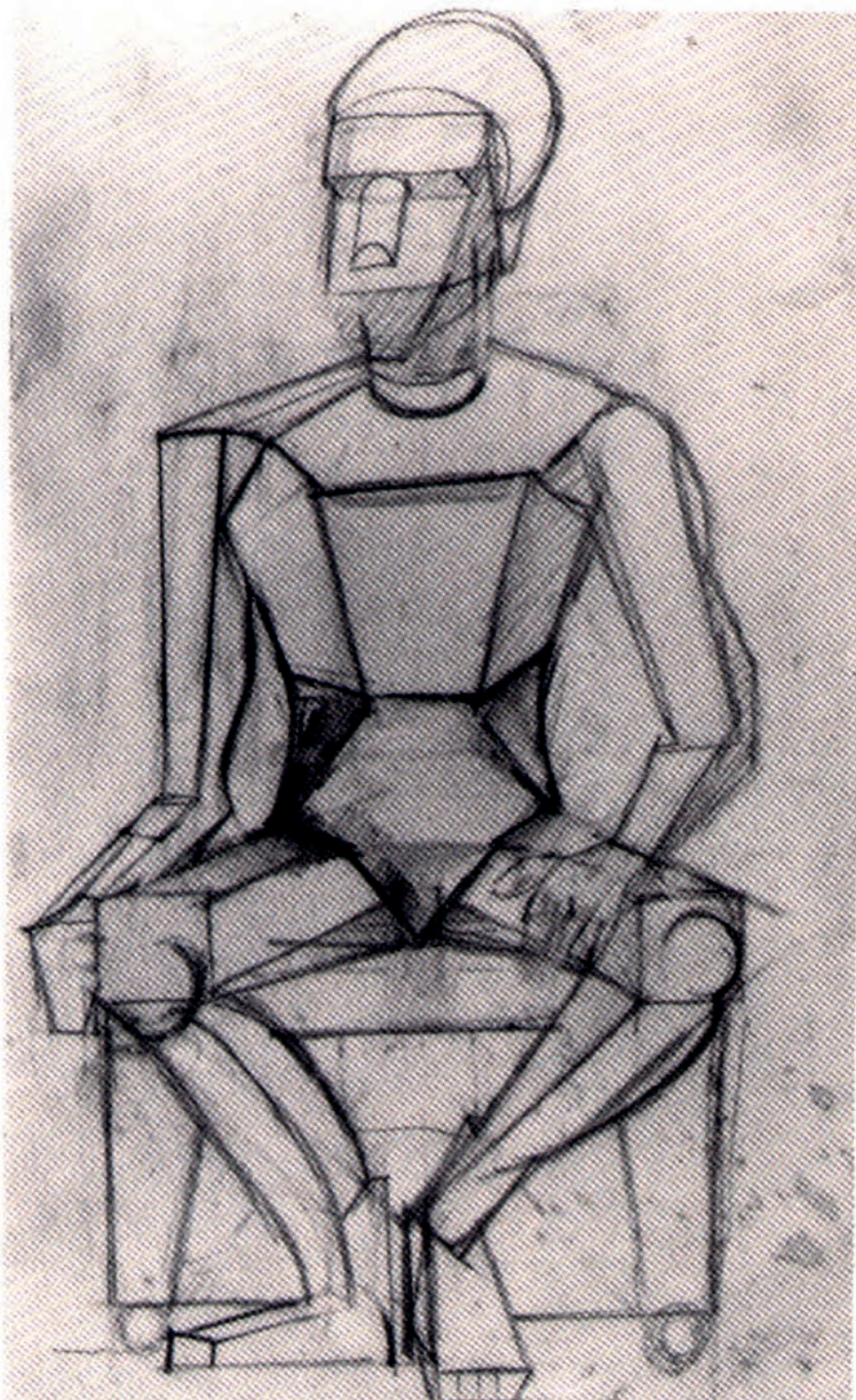
Этот вечер стал вечером лекций-перформансов, первых в Витебске.

Первая часть вечера, названная митингом, сделалась дискуссионным котлом, где столкнулись «ученики художественного класса художников Малевича и Ермолаевой, Гаврис, Зуперман и Носков», говорящие о новом искусстве, а также Пустынин с его выступлением «Да здравствует Долой!» и – Павел Медведев, сравнивавший всё это новое искусство с мёртворождённым Гомункулом. Резкую отповедь дал этому Лисицкий, утверждавший, что молодая армия Творчества – это близкое будущее, а «витебские художники – предшественники это грядущей армии». Кунин также серьёзно рванулся было в теоретический бой, но ему «помешал предательский занавес», бесцеремонно прервавший «блестящую тираду слов о новом искусстве». Митингом этот спор так и остался бы, если бы не было второй части – «Победы над Солнцем» и третьей – Супрематического балета, не иллюстрирующих и даже не просто развивающих высказывания новаторов, а ставших с выступлениями митингующих единым словом/действием.

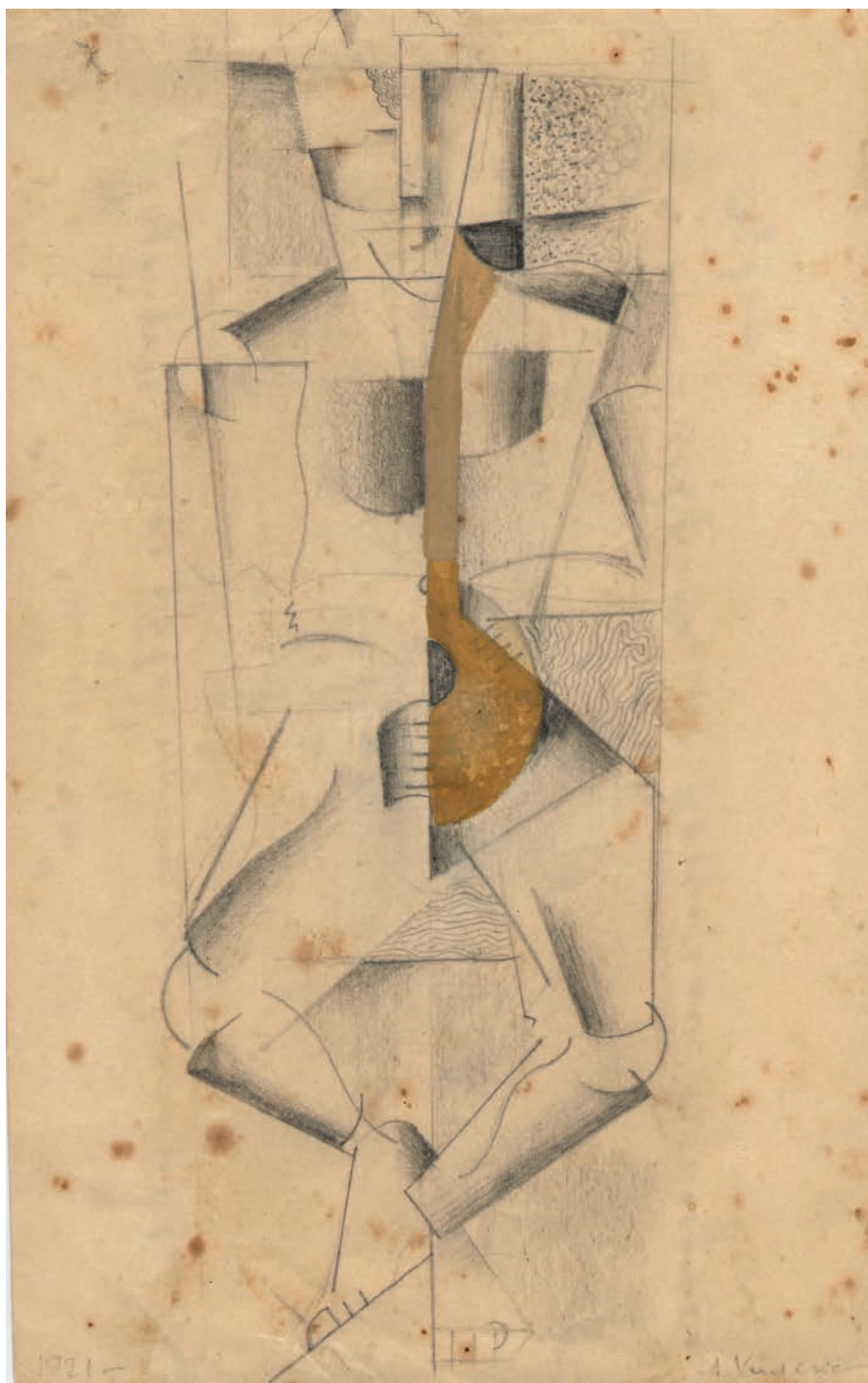
Идеей и художественным смыслом этой лекции-перформанса были «кубизм, фактура, движение живописи, конструкции, строения прямой, кривой, объёма, плоскости, согласованность противоречий». Исполнителями были сами художники, высказывающие и демонстрирующие эти идеи, как в десятые годы XXI века это будут делать лекторы-перформеры.

Ученики К. Малевича и в последующем вновь и вновь возвращались к идеям «Победы над Солнцем», так, в архиве Лазаря Хидекеля сохранилось несколько набросков эскизов на эту тему.

«Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» 17 марта 1920 года опубликовали Обращение «Уновиса»: «Наступает время строительства. Это время побудило молодые силы художников создать организацию, чтобы приступить к строительству. <...> и мы поставили себе задачей ниспровержение старого мира искусств, чтобы выйти к единому пути жизни всего творчества – на экономическую дорогу, т.е. к тому пути, по которому создается всякая форма вещи и по которому движется революция жизни. <...> Наша очередная задача – Революция Театра, Революция архитектуры, Революция музыки и создание утилитарных форм мира вещей <...>» [Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1920. – № 59, 17 марта. – С. 2].



Л. Хидекель. Эскиз костюмов к «Победе над Солнцем», 1919, 1920–1921 гг. Из архива семьи художника



Л. Хидекель. Эскиз костюмов к «Победе над Солнцем», 1919, 1920–1921 гг. Из архива семьи художника

Л. Лисицкий (1920) утверждал:

■ «За эти полгода в Витебске мы продвинулись на века и Казимир Северинович предстал предо мной планетной системой природоестественной силы и абсолютного хода. Тут я увидел образ чистоты интуитивного слуха и остроту слепого ясно видения. Я увидел художника прошедшего через природу живописи к природе всего мира. Здесь перед нами восхождение, которое завершится супрематом Духа – религии» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 214].

Осенью 1921 года вечера УНОВИСа, ранее им не разрешённые для проведения в городе, опять возобновились:

■ «Уновис открывает цикл вечеров современной поэзии, музыки и театра. Первый вечер состоится в субботу, 17-го сентября, в Латышском клубе. Представлено будет «Война и мир» Маяковского в 5 актах. Стихи Малевича и других. Специальные декорации худ. Ермолаева и Циперсона» [«Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б)». – 1921. – № 208, 15 сент. – С. 4].

Декорации к спектаклю в супрематическом духе выполнили Ермолаева и Циперсон, костюм актёра (это был Натан Эфрос) также соотносим с недавней «Победой над Солнцем», никакой музыкальной партитуры также не было, но необходимые звуковые эффекты всё-таки производились.

Через пару дней в «Вечерней газете» в двух номерах дали оценку прошедшему вечеру:

■ «Третьего дня в помещении Латышского клуба уновисты поступили с произведением Владимира Маяковского так, как они до сего времени поступали лишь с картинами, т.е. превратили его в “яичницу всмятку”. Особенно хорошая “яичница всмятку” получилась из “Войны и Мира”, где главное действующее лицо, немилосердно перевирая и калеча текст поэмы, представляло собою умалишенного, которому удалось сбежать из психиатрического отделения витгуббольницы, – что он не совсем отвечает замыслу автора. Путаясь в строках Маяковского, особый ритм которых требует чуткого изощренного музыкального чтеца, и ставя на каждом шагу неправильные ударения, совершенно расходящиеся с предусмотренными автором звукосочетаниями, исполнитель главной роли не дал и слабого намека на фигуру, требуемую по ходу поэтического и философского построения пьесы. Поэма Маяковского на отчетном вечере была растерзана в мельчайшие клочья, и в этом смысле определение цикла показанных нам пьес словом “Величайшина” не соответствует действительности. Правильнее было бы окрестить вечер словом “Мельчайшина”» [Вечерняя газета. – 1921. – № 13].

Письмо в редакции от возмущённого зрителя было ещё более резким:

■ «В № 13 «Вечерней газеты» помещена рецензия о спектакле уновистов, в которой говорится, что означенный спектакль напоминал собою “яичницу всмятку”. Я тоже был на вечере, устроенном уновистами, и никак не могу согласиться с автором рецензии. Упомянутый спектакль – это не “яичница всмятку”, а “блюдо совершенно иного сорта”,

а именно “сапоги всмятку”. Рецензию о спектакле требует ясности и точности, и такие огульные, немотивированные определения могут только опутать непосвященную публику, которая подумает, что уновистский вечер был, может быть, не особенно вкусным, но, во всяком случае, удобоваримым блюдом» [Вечерняя газета. – 1921. – № 14, 20 сент. – С 4].

Спустя неделю газета снова обратилась к событию в театральной жизни, упомянув предыдущие заметки как жёсткие и ядовитые, осмеивающие зачатки нового искусства в городе, где, к сожалению, ничего нового в области театра, кроме Теревсата, не было. Поэтому новые постановки УНОВИСа в этой новой статье защищаются как новый мир искусства:

■ «И если, может быть, прав автор первой заметки, что нельзя было выступать с «детской» трактовкой Маяковского, с коверканием, по его мнению, самого произведения его «Война и Мир», то я позволю себе спросить, можно ли отрицать за постановкой и исполнением пьесы наличие напряженной работы и искреннего воодушевления в игре? Не забудем, что это была игра не профессионалов, а студийцев, людей молодых, но пылких поклонников и почитателей нового искусства. И никто, я думаю, не посмеет отнять их права искренне и радостно предаваться своему искусству под руководством старших руководителей» [Л. М-н. Еще о вечере «УНОВИС» // Вечерняя газета. – 1921. – № 19, 26 сент. – С 4].

Очень хлётко этот автор бичует авторов предыдущих, называя их петухами из басни Крылова и пр.

Натан Эфрос, член УНОВИСа вспоминал:

■ «Работа закипела. Решено было разучить поэму В. Маяковского “Война и мир”. Я главный и единственный исполнитель. Молодые художники начали рисовать замысловатые, конечно, в супрематическом стиле плакаты и декорации, еще и их обязанности были шумовые эффекты. (Впоследствии оказалось, что эти эффекты производились весьма старательно, но невпопад. Впрочем, это никого не смущало). Мне сшили разноцветный костюм из марли и соответственно разрисовали физиономию. Единственной целью вечера было эпатировать витебских обывателей. Мы постарались превратить глубокую поэму Маяковского во что-то неудобоваримое, во всяком случае, малопонятное. Нам удалось достичь этого. Подготовка заняла всего неделю. <...> За неделю мы подготовили декорации, плакаты, афиши, я выучил поэму наизусть, наняли помещение латышского клуба, что на Замковой улице, и в восемь часов вечера зал был битком набит молодежью. Единственным взрослым был сам Казимир Малевич, победоносно восседавший где-то в середине и снисходительно посматривающий на публику.

И вот началось. Занавес раздвинулся. Перед зрителями открылись фанерные щиты, разрисованные цветными стрелами, квадратами, кубами. <...>

Публика осталась равнодушной. Мы же были в упоении от самого факта исполнения поэзии Маяковского. Остался доволен и Казимир Малевич» [Малевич о себе. Современники о

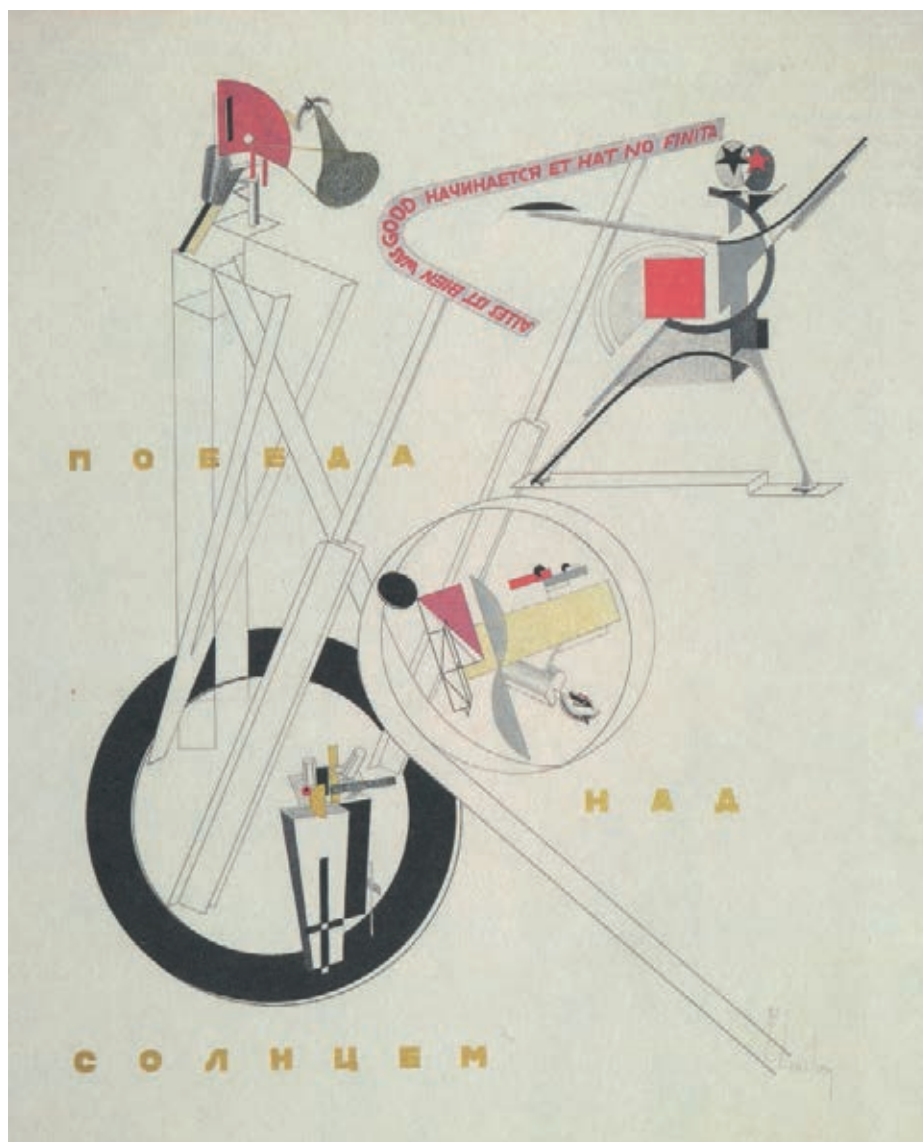
Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 205].

Действительно, на фоне пристойных классических лекций и вечеров акции УНОВИСа выглядели непрофессиональными и уж слишком эпатажными для провинциальных нравов и вкусов. Способ произнесения поэтических текстов напоминал провокативные сценические методики петербургской «Победы над Солнцем» (там тоже кричали: «автора увезли в сумасшедший дом!»), расшатывающие все существующие театральные установки.

Провинциальная среда вскоре поглотит эти авангардные протуберанцы, и они забудутся в дальнейшей художественной витебской истории, как и два первых сезона БДТ-2 с привезенными с учёбы в Москве студийными спектаклями, в Витебске не принятыми публикой (театр был вынужден ездить по другим провинциальным городам и вскоре полностью поменял репертуар).

Л. Юдин восхищался: «Насколько К.С. тверд. Когда наши начинают хныкать и жаловаться на дороговизну, действительно начинает казаться, что свет кончается. Приходит К.С. и сразу попадаешь в другую атмосферу. Он создает вокруг себя другую атмосферу. Это действительно вождь» [*Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 229].*

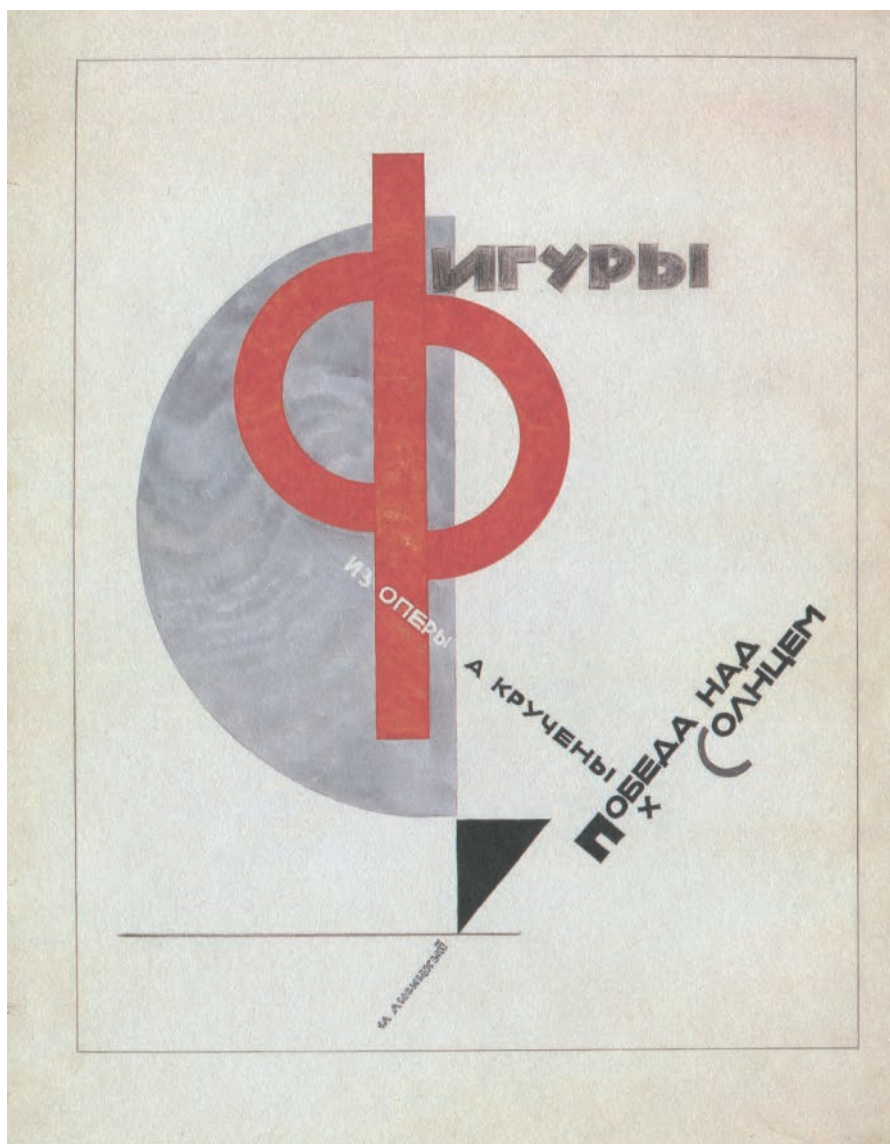
ГЛАВА 7. ФИГУРИНЫ ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО. 1920–1923



Эль Лисицкий. Система театра

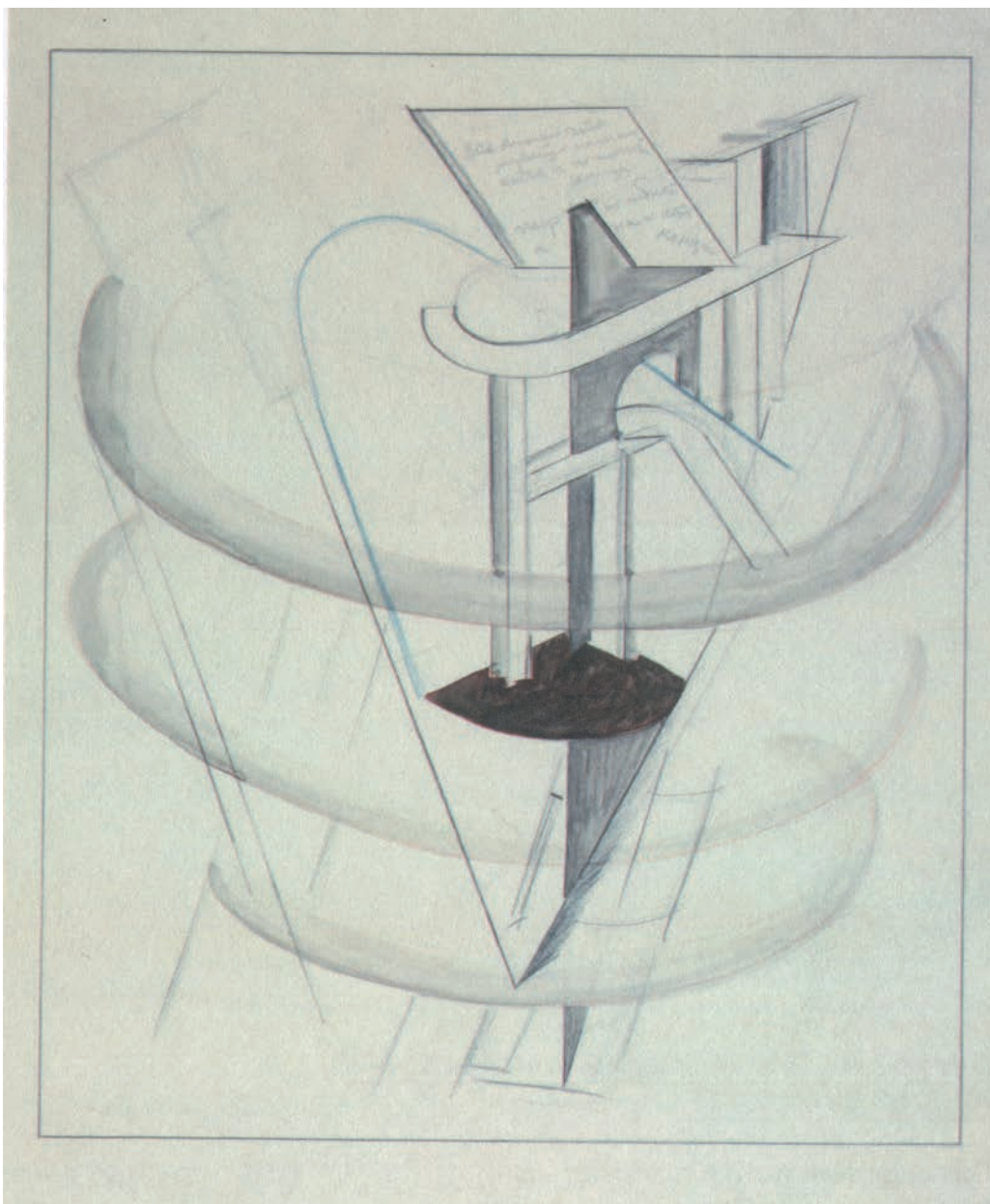
«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

В Витебске во время преподавания в архитектурной мастерской ВХУ Эль Лисицкий (работал в ВХУ с 1919 г., покинул Витебск в октябре 1920 г.) начал работу над собственным проектом постановки оперы «Победа над Солнцем». Его художественное предложение 1910–1921 гг. было радикальным по отношению уже созданным и представленным ранее. Эль Лисицкий создал папку эскизов/графюр с изображениями марионеток/фигурин.



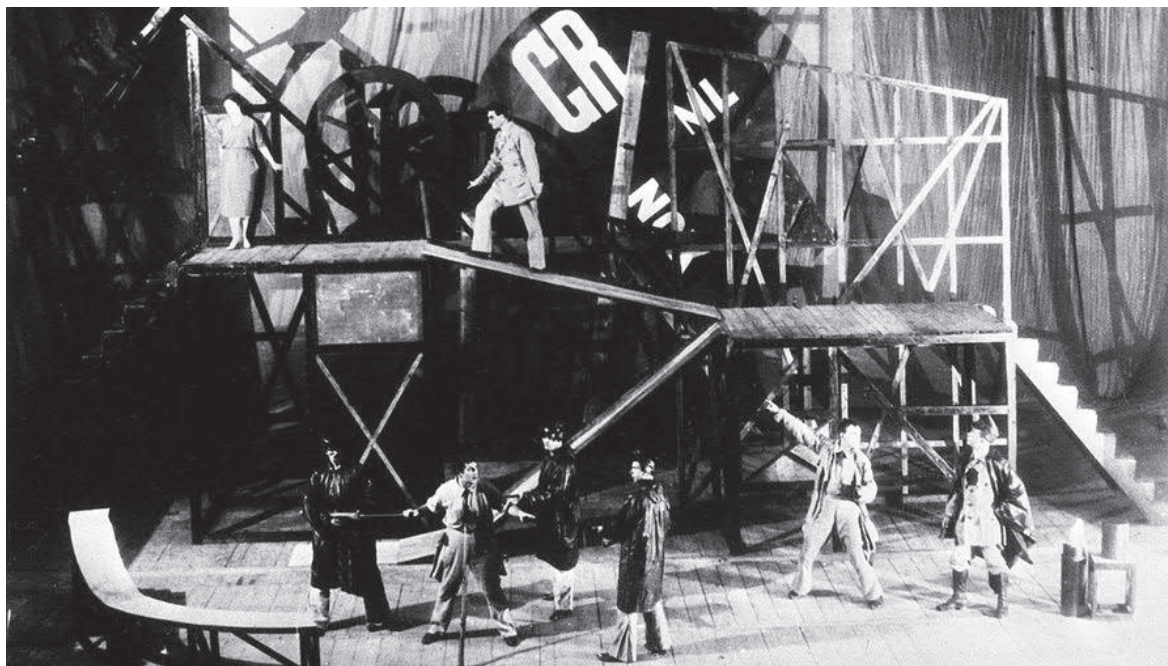
Обложка папки фигурин

В сценографии постановки в самом центре сцены предполагалось поместить специальный электромеханический инструмент/установку для управления движением объектов, реализованных в материале фигурин, а также звуком и сценическим светом.



*Система театра. Вариант театральной установки для постановки оперы «Победа над Солнцем».
1920–1921. ГТГ*

■ «Мы создаем его на площадке, которая со всех сторон открыта и доступна. Подмостки – вот и вся механика сцены. Эти подмостки дают все возможности движения телам, которые принимают участие в игре. Поэтому отдельные детали должны иметь возможность двигаться, поворачиваться, растягиваться и т.д. Различные уровни должны быстро переходить друг в друга. Все вместе представляет собой реберную конструкцию, чтобы не загромождать тела, которые быстро перемещаются в процессе игры. Сами же тела, принимающие участие в игре, появляются по мере потребности и желания. Они члелятся, катятся, поднимаются на подмостках и над ними. Все части подмостков и все тела, участвующие в игре, приводятся в движение посредством электромеханических сил и приспособлений, а эта единственная установка – в руках одного-единственного. Этим единственным является режиссер сцены. Его место находится в середине подмостков, там, куда сходятся все нити, передающие энергию. Он управляет движениями, звуком и светом. Он вооружен радиомегафоном, и над сценой звучат гудки паровозов на вокзале, шум Ниагарского водопада, стук прокатного стана. Из своей единственной рубки он говорит по телефону, соединенному с дуговой лампой или же с другими аппаратами, которые меняют его голос в соответствии с характером фигур. Электрические фразы зажигаются и гаснут. Лучи света следуют за движениями играющих тел, разбиваясь сквозь призмы и зеркальные устройства. Таким путем режиссер с помощью простейших элементов достигает наивысшего усиления» [Эль Лисицкий / Т.В. Горячева; Н.В. Масалин; ред. Г.К. Свинцова. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1991. – С. 77–78].



Фрагмент спектакля В. Мейерхольда по пьесе Ф. Кромелинка «Великодушный рогоносец». Со сценической установкой Л. Поповой 1922.

Проект Эль Лисицкого был создан в контексте радикальных перемен в устройстве театральной сцены, нового понимания театра с трансформацией взаимодействия сцены и зрительного зала, с осознанием воздействия кинематографа на сценическое искусство и с новыми идеями в изобразительном искусстве. Изобразительное искусство с проектами выхода с пространство, с концепциями дизайна, эргономики в сочетании с традициями площадного театра подвигло к значительной модификации хронотопа театра как вида художественного мышления.

Из осуществленных сценических радикальных проектов, соотносимых с конструктивным предложением Л. Лисицкого, наиболее интересным и новаторским стала установка Л. Поповой для спектакля В. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кромелинка. Традиционная сцена театра Зона не была трансформирована, однако идея Поповой/Мейерхольда позволила визуально изменить само сценическое пространство, отменить классическую «коробку» и использовать биомеханический принцип актерского исполнения. Л. Попова создала конструкцию из колес, лент, элементов мельницы, пригодную для перемещения в любую среду, способствующую новому образу актера и театра в целом. Актерская игра в таких условиях освобождалась от любого правдоподобия, от любой иллюзии психологического или бытового существования и полностью переводилась в пространство открытой театральности, площадности, циркового действия. Все части механизма – красные, черные, белые – двигались вертелись, делались трамплинами. Конструкция представляла собой эргономический проект, собранный комбинаторно, приспособленный для визуализации/концентрации движения как такового – движения механизма и живого тела одновременного и согласованного.

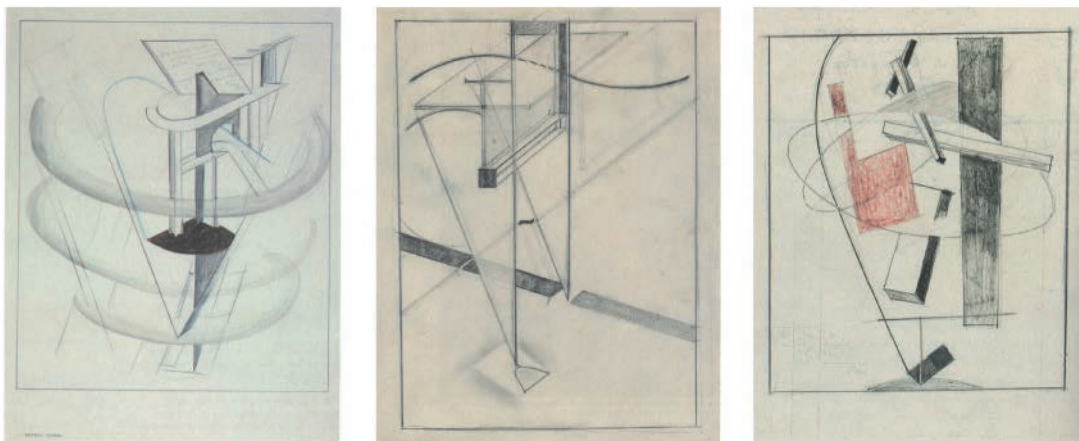
➤ Установка Эль Лисицкого также представляет собой объект, конструкцию, обозреваемую как объем и сквозную. Проект состоит из нескольких подвижных уровней, кольцами расположенных по вертикали, скрепленных вертикальной осью – внутренней установкой в установке. Всё сооружение упиралось в шар солнца наверху, а с боков ярусов прикреплялись треугольные плоскости, на одной из которых на нескольких языках было написано: «Все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца».

Данная система согласуется и с концепцией Трибуны оратора Чашника/Лисицкого: 1) выдвижные площадки; 2) центральная ось; 3) экраны; 4) нарастание по вертикали; 5) концентрация визуального зрительского восприятия на одной из площадок.

Фигурины Эль Лисицкого аналогичны его ПРОУНам, Проектам Утверждения Нового, начало которым было положено в Витебске под влиянием супрематизма К. Малевича с целью выхода из плоскости в объем. Фигурины, как и ПРОУНЫ, сопрягают плоскостные элементы с объемными, а также включают момент движения. Фигурины, как и ПРОУНЫ, механистичны и конструктивны. Сам Эль Лисицкий называл ПРОУНЫ пересадочными станциями от живописи к архитектуре. По аналогии с этим утверждением можно определить Фигурины как промежуточное состояние между живописью, скульптурой и архитектурой.

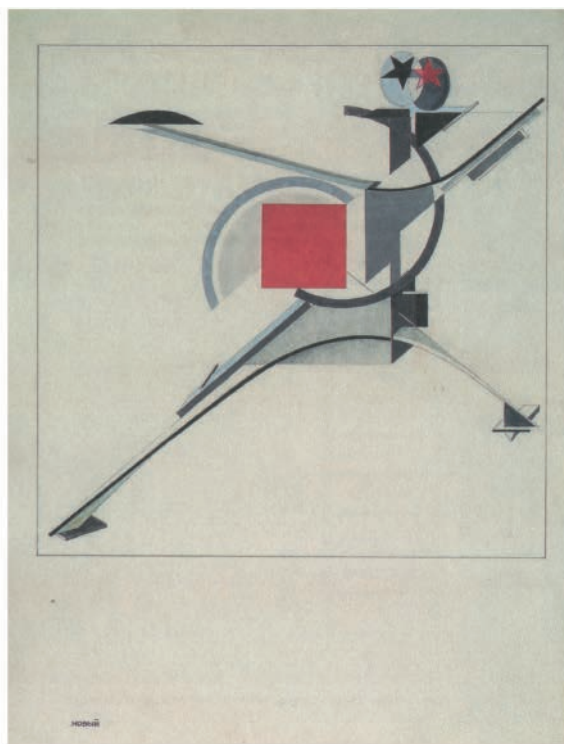
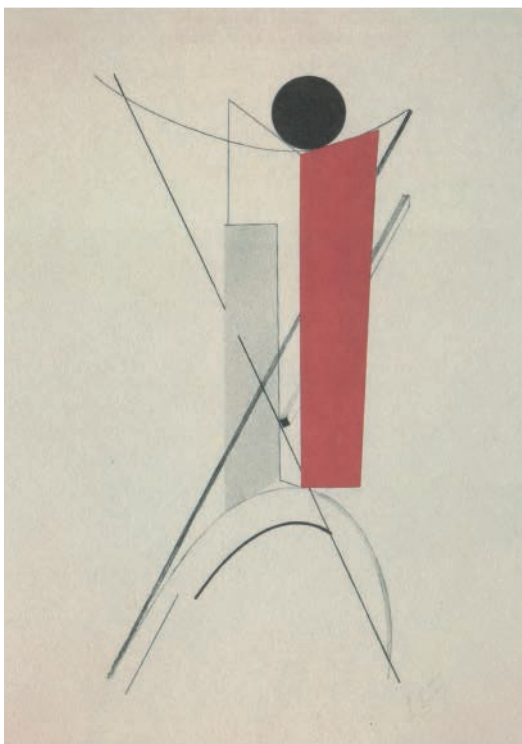
➤ Так сценическая установка к «Победе над Солнцем» соотносима с ПРОУНОм LN 31 и с Эскизом Проуна 1923-го г.: 1) двойная центральная ось; 2) крепление плоскостей к центральной оси; 3) предполагаемое движение вокруг каждой из двух осей. Эскиз 1923 г. очерчивает линию движения по окружности.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

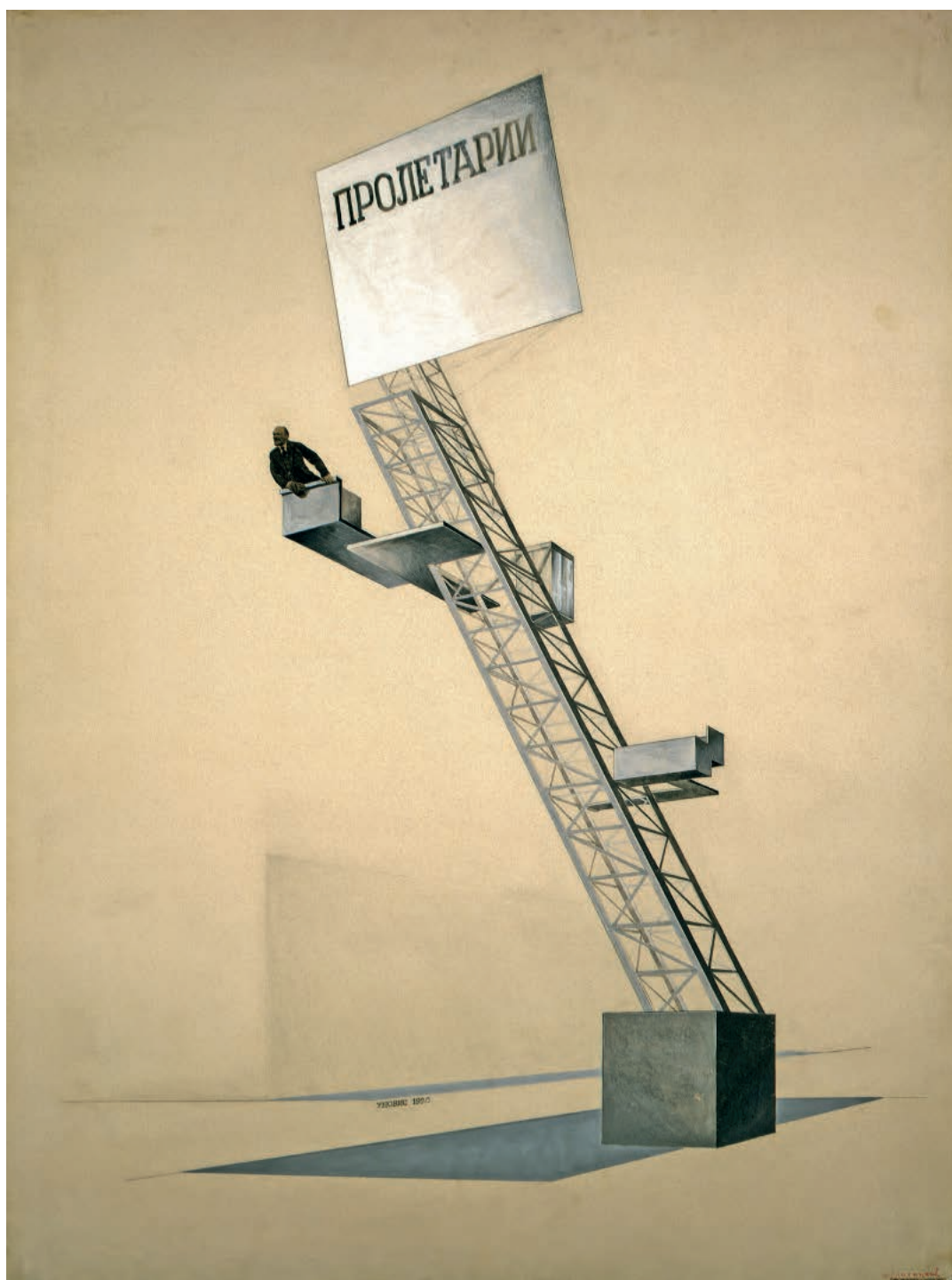


Сценическая установка. Проун LN 31 (около 1922. Художественная галерея Йельского университета).
Проун. Эскиз. 1923. (ГТГ)

- ПРОУН № 1 согласуется с фигуриной Новый в движении по диагонали.

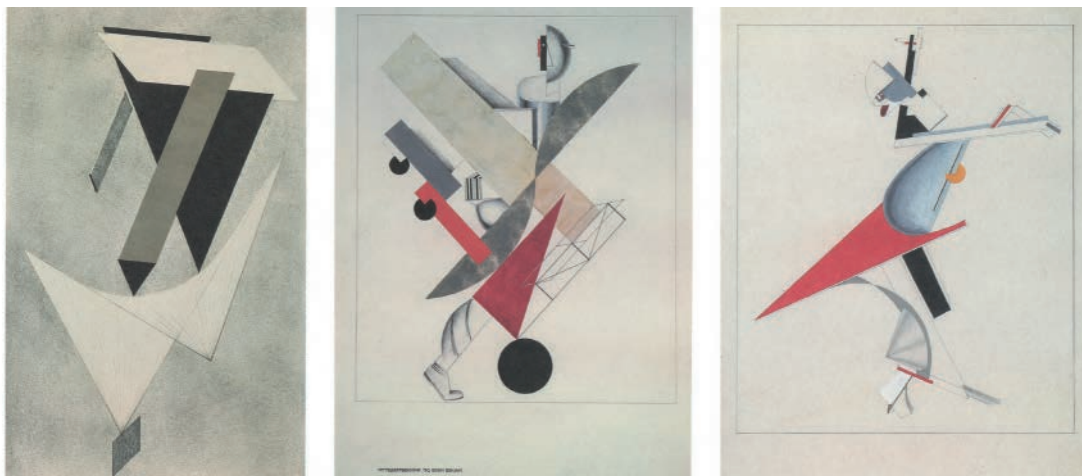


Проун № 1. Фигурина «Новый»



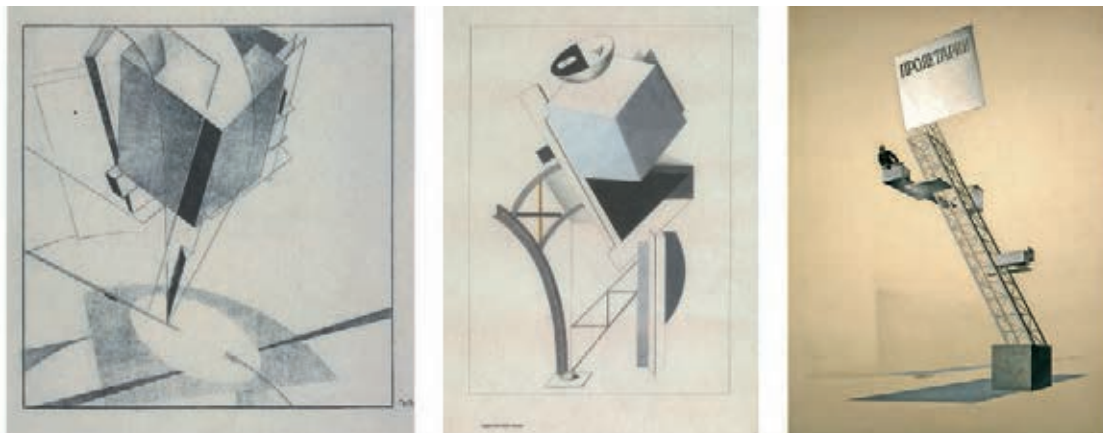
Проект Трибуны для площади. 1920–1924. ГТГ

- ПРОУН № 3 – с фигуринами Забияка и Путешественник по всем векам в соположении треугольников.



Проун № 3. Фигурины «Путешественник по всем векам». «Забияка»

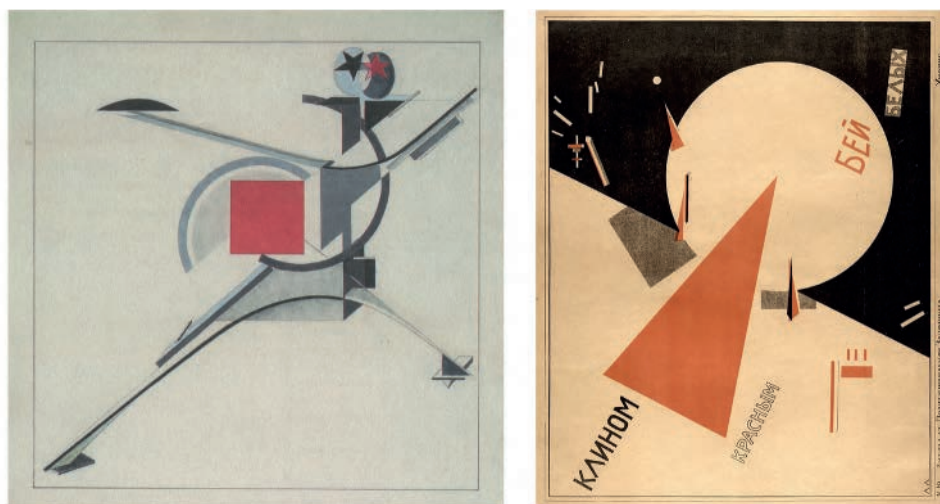
- ПРОУН 5 А – с фигуриной Будетлянский силач, равно, как Будетлянский силач согласуется с Трибуной оратора.



Проун 5 А, Фигурина «Будетлянский силач». «Трибуна оратора»

Фигурина Новый согласуется с плакатом «Клином красным бей белых»: несмотря на то, что центр Нового определен красным квадратом, вся диагональ Нового, его движение соотносятся с действием Клина.

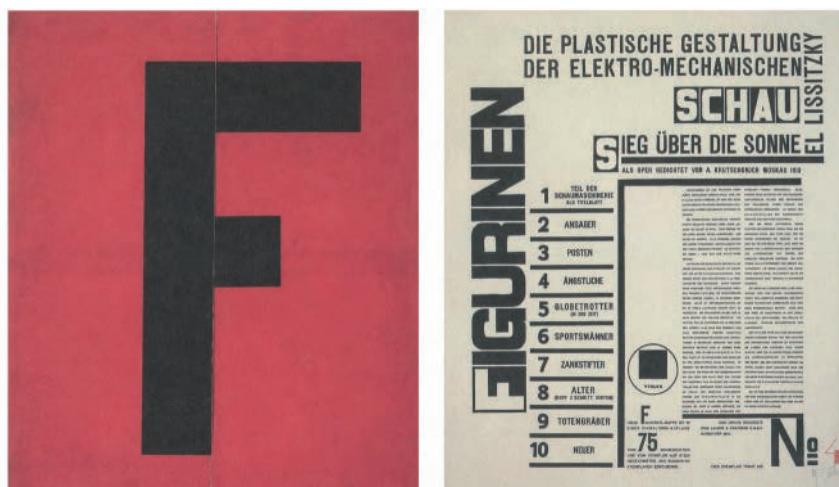
Название марионеток Л. Лисицкого, т.е. «фигурины» основано на немецком заголовке папки цветных литографий «Figürinen» (1923), что означает «фигуры». Первый вариант папки был выполнен в 1920–1921 в уникальной графической технике под названием «Фигуры из оперы»



Фигурина «Новый». Плакат «Клином красным бей белых»

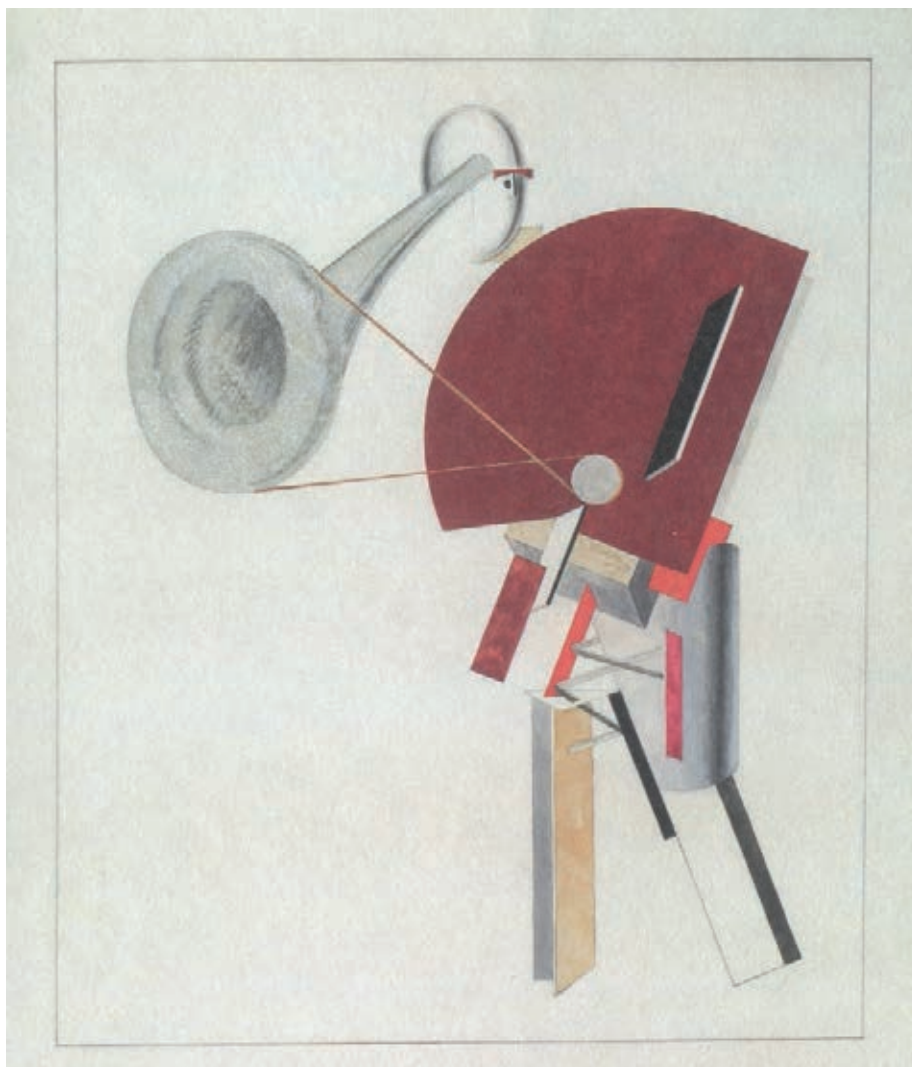
А. Крученых “Победа над солнцем”». Позже Л. Лисицкий сохранил немецкое звучание слова, т.е. обозначил и утвердил собственный неологизм. Папка, выполненная в 1920–1921 гг., содержала серию работ в оригинальной технике, а папка 1923 г., изданная в Ганновере, представляет собой собрание цветных литографий, повторяющих предыдущий вариант.

➤ Цветная автолитографическая серия "Пластическое оформление электромеханического спектакля "Победа над Солнцем". Ганновер, 1923. Lissitzky El. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen schau "SIEG ÜBER DIE SONNE", Hannover, Rob. Leunis and Charman GMBH, 1923. Тираж всего 75 нумерованных экземпляров. 10 листов (wove paper) 55x47 см. подписаны карандашом самим Эль Лисицким.

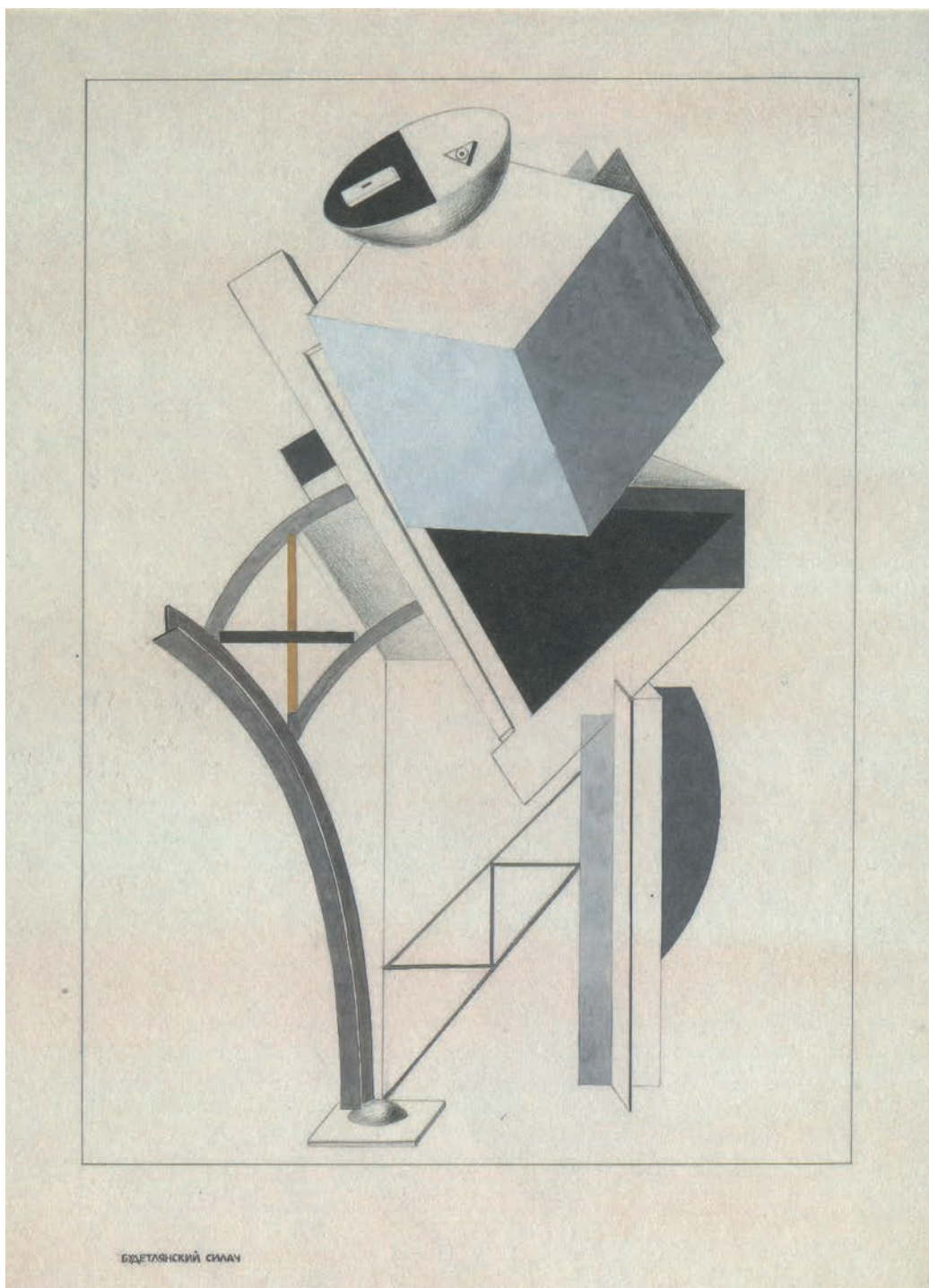


«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

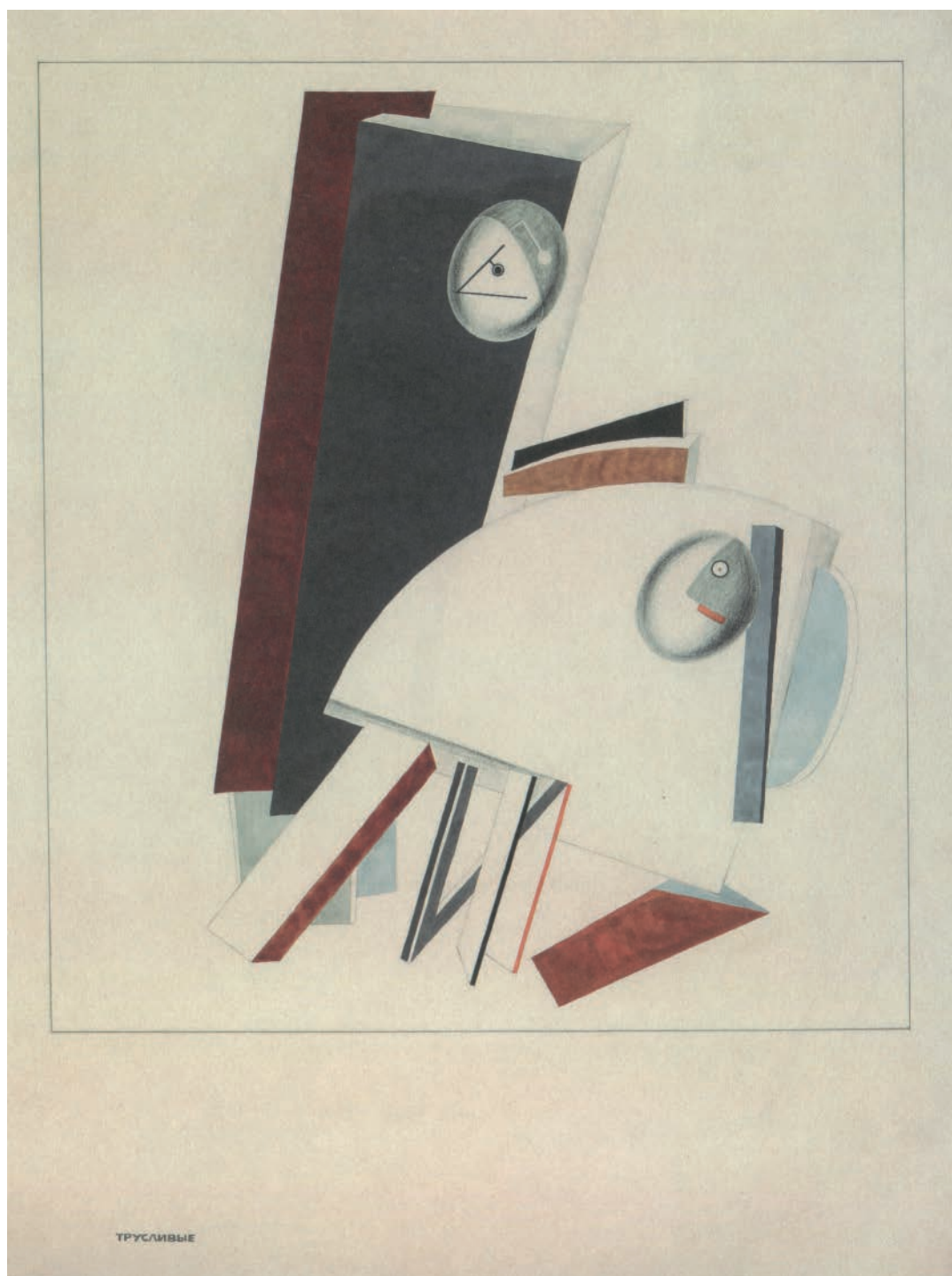
■ «Само обращение Лисицкого к опере “Победа над солнцем” было подспудным соперничеством с Малевичем, желанием во всей полноте продемонстрировать преимущества мышления нового художественного поколения, предъявить вариант постановки, во всех отношениях превосходящий прежний, сделанный Малевичем в 1913 году. Подобный акт самоутверждения представлялся Лисицкому актуальным еще и потому, что именно своей постановке “Победы” 1913 года Малевич приписывал судьбоносную роль в рождении супрематизма. Тем соблазнительней выглядела идея создания совершенно новой версии сценографии, пластически основанной на проунах (а их Лисицкий полагал следующим за супрематизмом этапом современного искусства) и включавшей в себя поразительный по смелости инженерный замысел» [Горячева Т. Про фигурины // Зеркало. – 2019. – № 53].



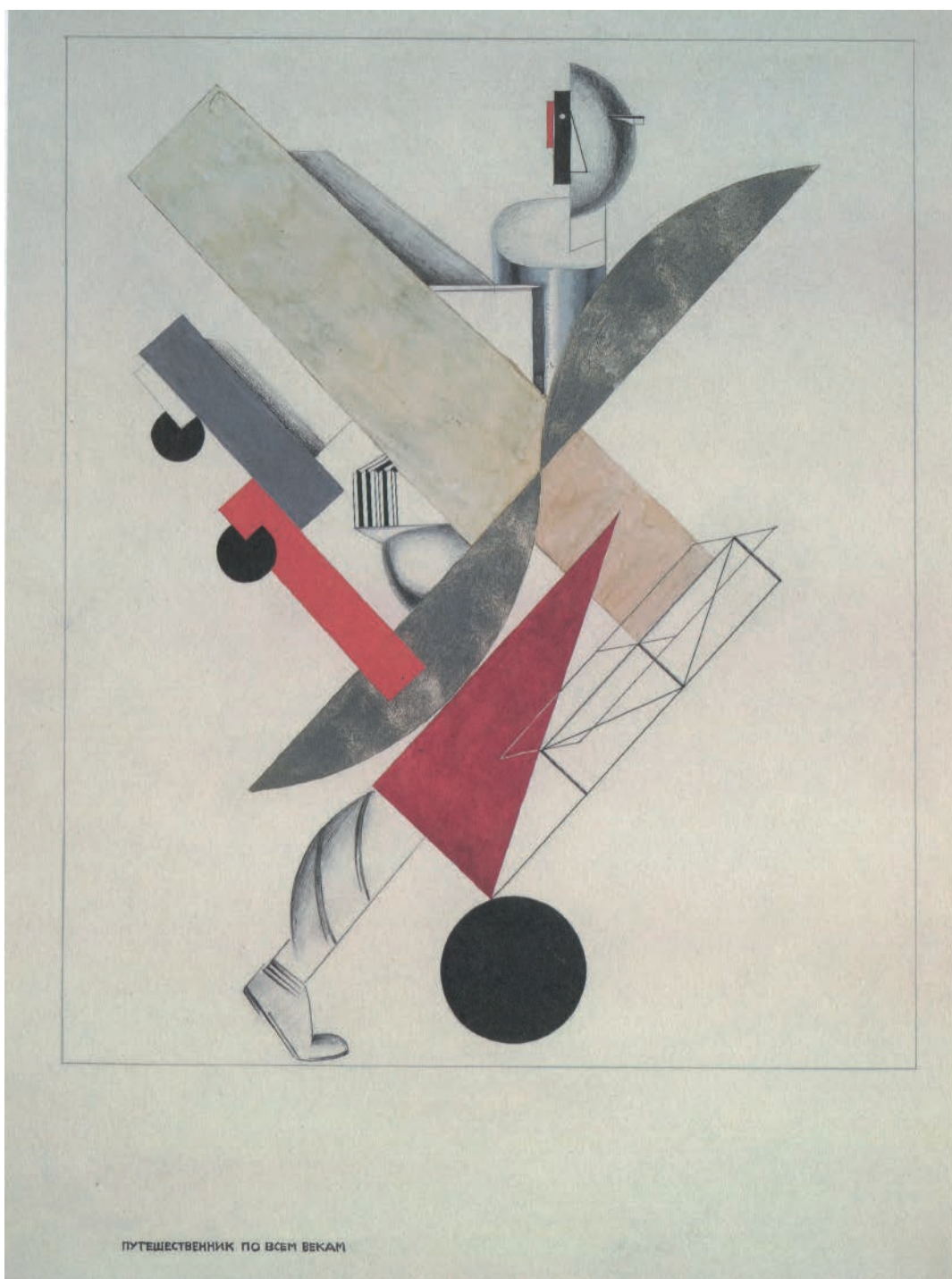
Фигурина Чтец



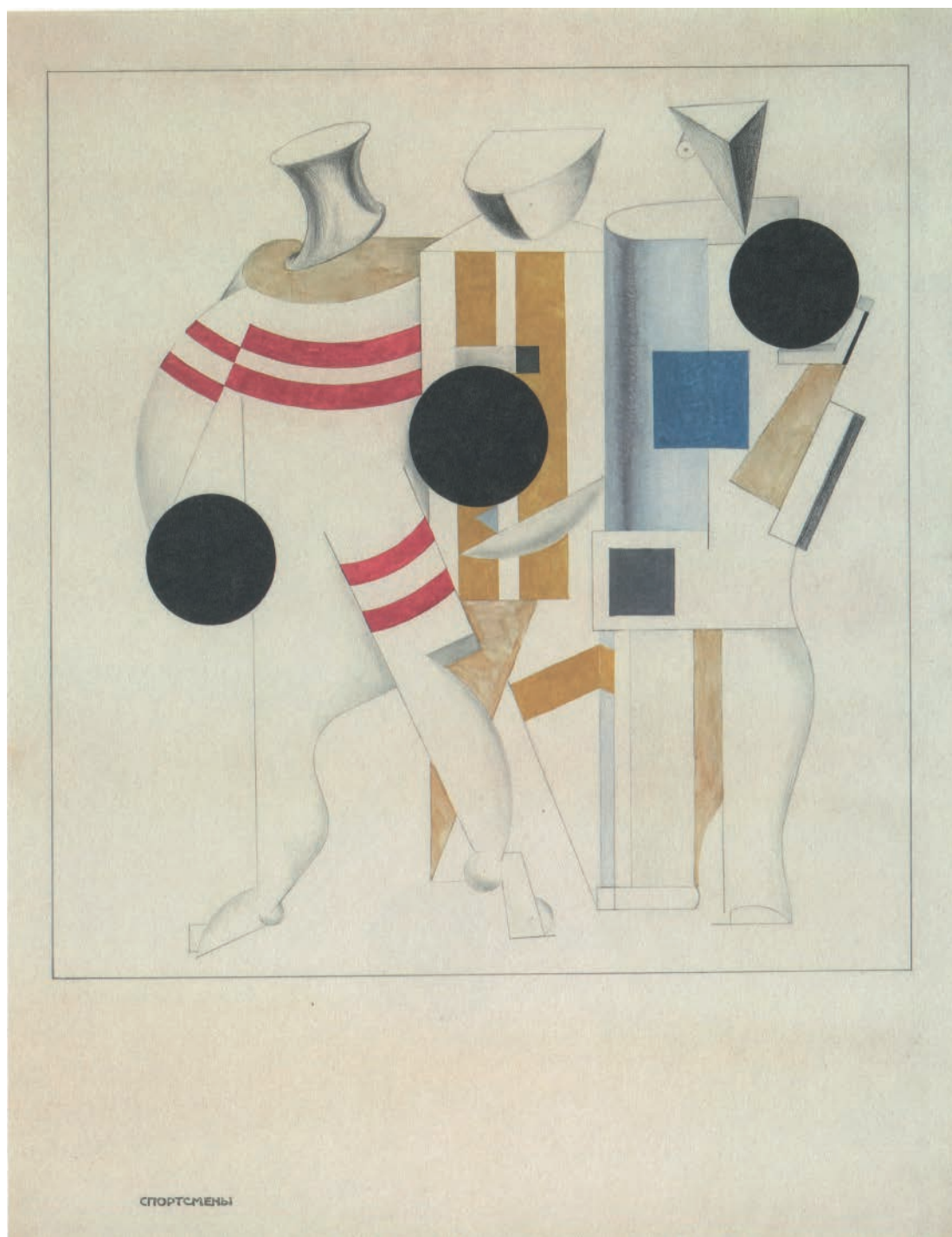
Фигурина Будетлянский силач



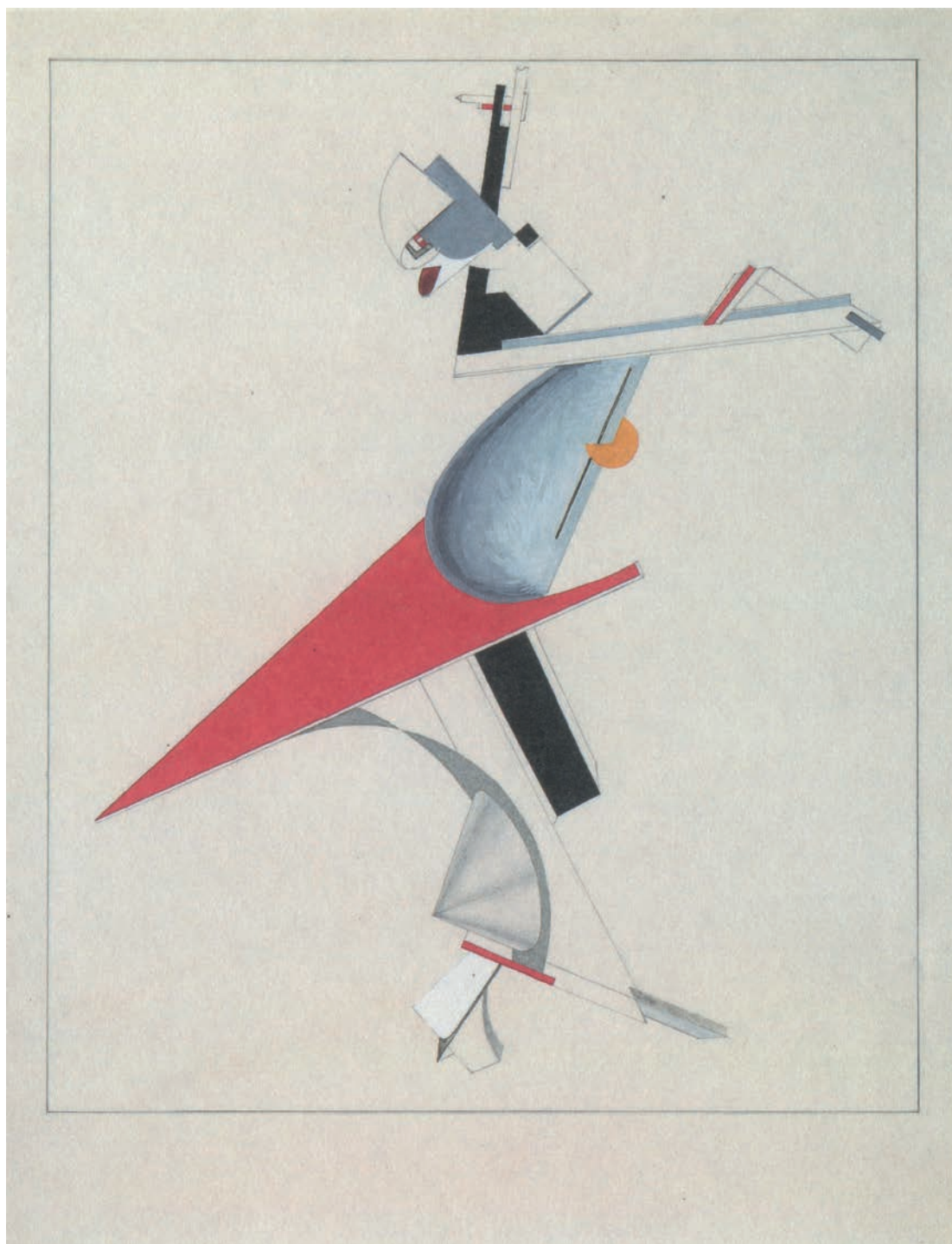
Фигурина Трусливые



Фигурина Путешественник по всем векам



Фигурина Спортсмены



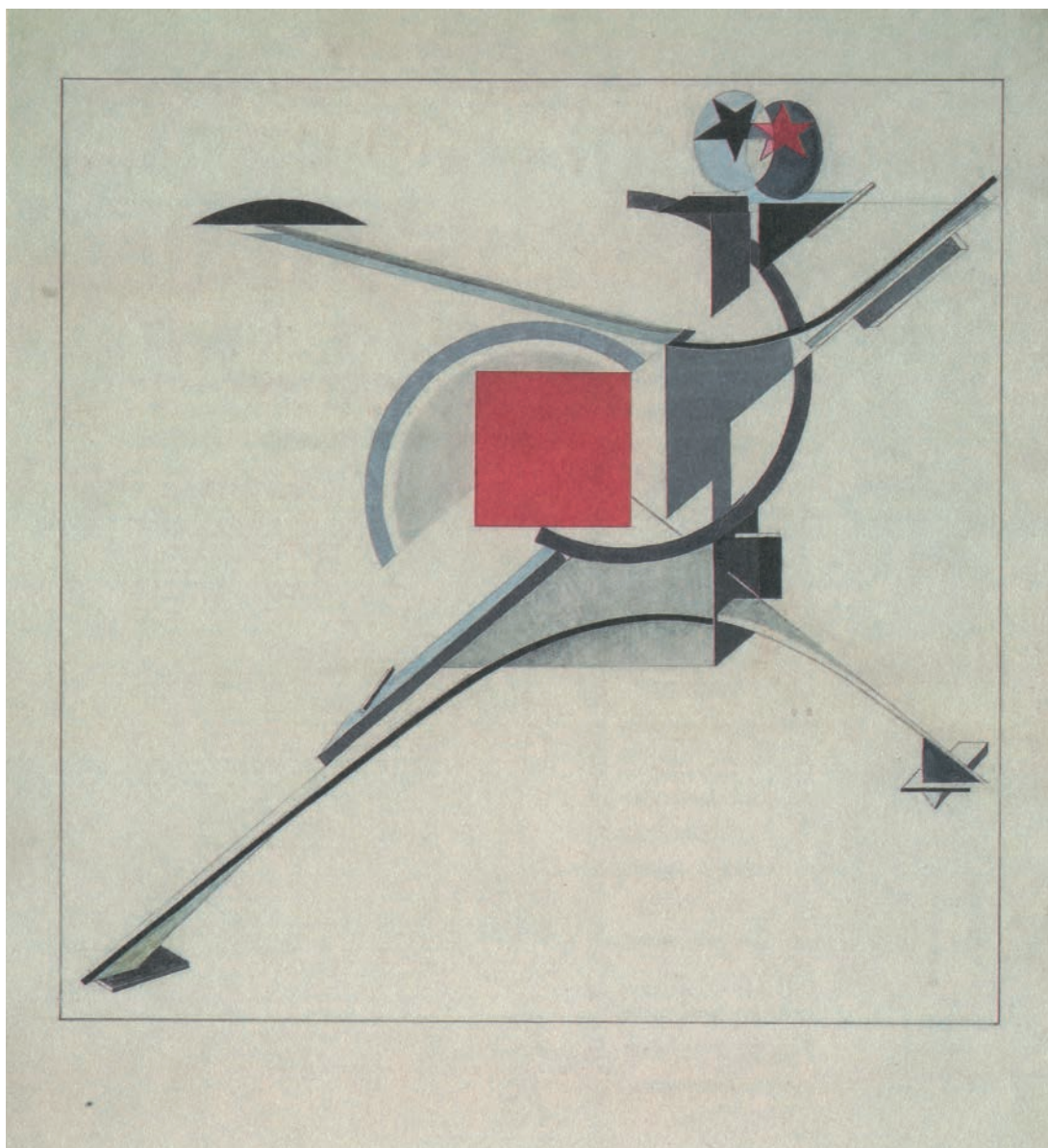
Фигурина Забияка



Фигурина Старожил



Фигурина Грбовицики

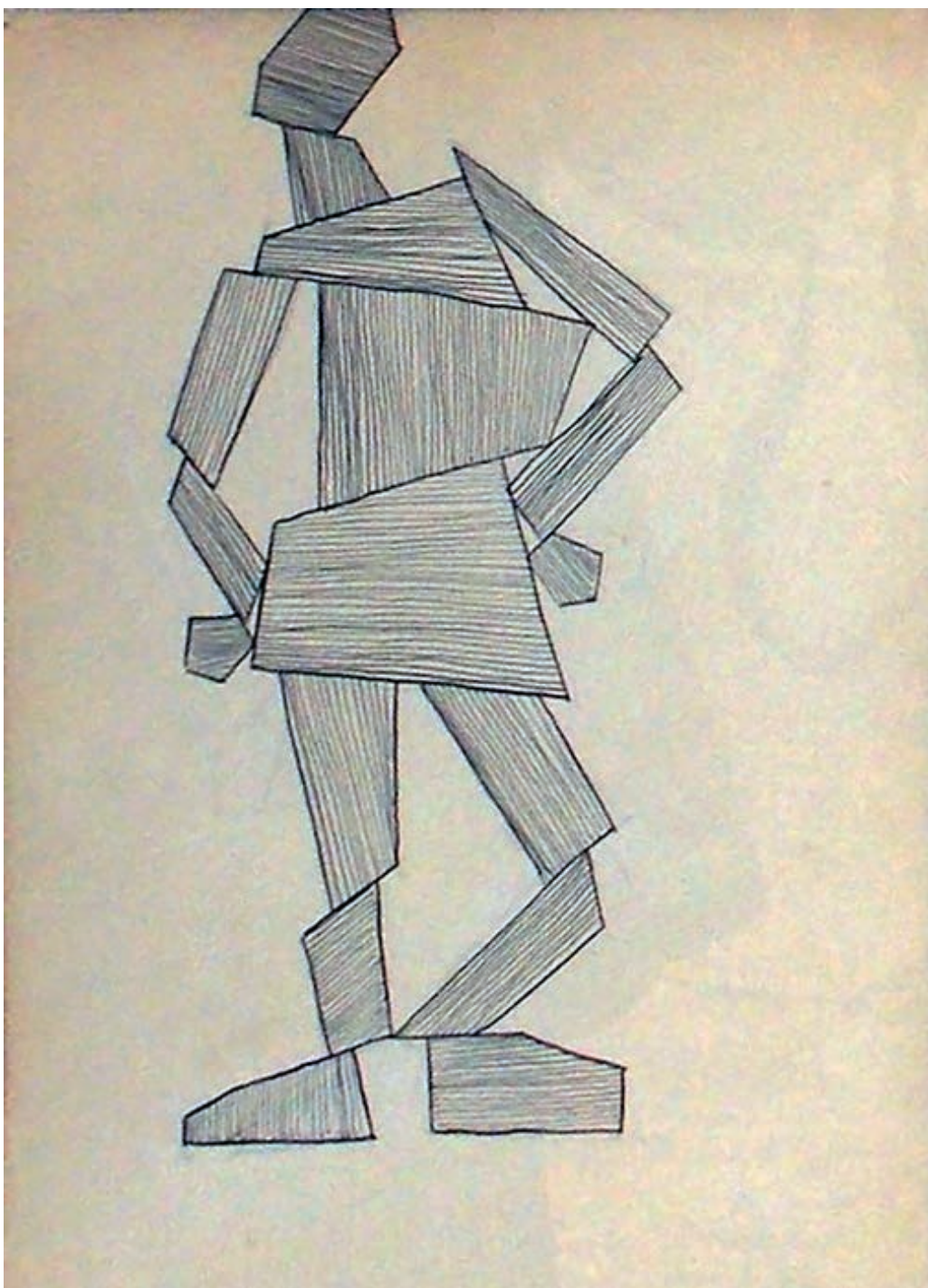


Фигурина Новый

В этой связи видится не лишенным смысла сопоставление проекта Л. Лисицкого с результатами конструктивистских поисков Давида Якерсона в Витебске в его кубистической скульптурной мастерской.



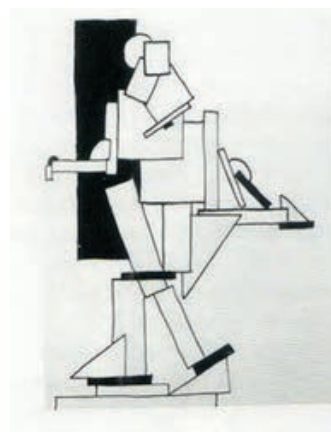
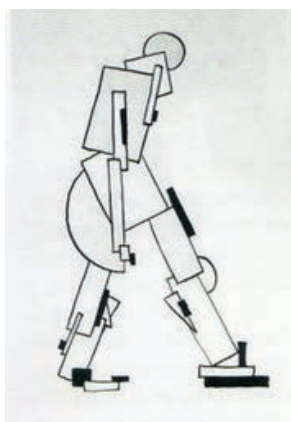
*Д. Якерсон. Эскиз композиции «Панно с фигурой рабочего».
1918 г. Витебский областной краеведческий музей*



Д. Якerson. Стоящая фронтально супрематическая фигура. 1920



Д. Якерсон. Композиция супрематическая. 1920 г. Шагающий супрематический робот с антенной. Витебский областной краеведческий музей



Д. Якерсон. Шагающий супрематический робот. 1920 Д. Якерсон. Стоящий супрематический робот. 1920

Роботы Д. Якерсона являются целиком кубистическими построениями с четкими геометризованными объемами, что позволяет соотносить их с проектами Л. Лисицкого. Скульптуры Якерсон создавал по графическим эскизам. Л. Лисицкий, предполагая сценическое воплощение своих фигурин, сожалел, что невозможно совсем избавиться от антропоморфности изображения. Пластические костюмы Л. Лисицкого представлены в виде поверхностей супрематизма, а также некоторые – переход от плоскости к некоторому объему.

■ *«Лисицкий стремится уменьшить присутствие человеческого элемента на сцене. «Текст оперы заставил меня сохранить в моих фигурах кое-что из человеческой анатомии», с явным сожалением замечает он. Вместо этого художник вводит в “фигурин” фактуру реальных материалов, которая, по его убеждению, создает характеристику персонажей лучше, чем супрематические краски Малевича. “Части фигур не должны быть непременно красными, желтыми или черными, гораздо важнее, если они будут изготовлены из заданного материала, как, например, блестящей меди, кованого железа и т.д.»» [Соколов Б. Мессиянские мотивы в творчестве В.В. Кандинского 1900–1920-х годов: Живопись, поэзия, театр / Диссертация ВАК РФ 24.00.01, доктор искусствоведения].*

Но Д. Якерсон избрал другой путь, сохраняя реалии человеческого тела. В графической серии супрематической конструкции у Д. Якерсона прослеживается взаимосвязь обобщенно-геометрических построений и органики человеческого тела.

■ *«Строение и динамика фигур выразительно изложены при помощи схематизированного языка графических криптограмм. Таковы его изображения «супрематического робота» и супрематических мужских фигур в различных положениях, созданные в 1920 году («Шагающий супрематический робот», «Стоящий супрематический робот на фоне черного прямоугольника» и др.)» [<https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post472143618/page1.html>].*

Еще одну аналогию необходимо провести в анализе фигурин. В начале 1907 г. английский режиссер-реформатор Э.Г. Крэг выступил с провозглашением Сверхмарионетки как механизма, замещающего реального актера на сцене, и теоретически обосновал трансформацию субъекта в объект:

■ *«В выводе о театре без актеров есть своя логика. Уберите со сцены реальное дерево, избавьтесь от реальной манеры исполнения, разделайтесь с реальностью действия, и вы уже на пути к упразднению актера. Именно это и должно произойти в будущем, и мне приятно видеть режиссеров, которые уже сейчас поддерживают эту идею. Упразднив актера, вы упраздните средство, с помощью которого создается и насаждается низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, – живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти» [Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка / Воспоминания, статьи, письма. – М.: Искусство, 1988. – С. 220].*

Э.Г. Крэг предполагал, что на смену актеру должна прийти сверхмарионетка, и выводил исток этого объекта от «от каменных идолов в древних храмах; это выродившаяся к нашему времени форма изображения божества».

На место древнего идола Э.Г. Крэг устанавливает механистический объект, лишенный ненужных эмоций и неуправляемых действий. Эту же идею воплощает в своем проекте к «Победе над Солнцем» Эль Лисицкий со всей художественной конкретностью. Конструкция его сверхмарионетки представляет собой радиоуправляемый гибкий объект. Более того, всё пространство сцены трансформируется в нового образца хронотоп, который становится пространством/временем действия роботов.

Контекст европейского театрального эксперимента связан с появлением кукол-марионеток в постановках Ф. Деперо «Пластические танцы»: марионетки (в фас, другие – в профиль) были выполнены из дерева и похожи на роботов, чьи элементы соединялись винтами. Задачу художника-постановщика В. Березкин характеризует следующим образом: локальный цвет, геометризованные формы, горизонтально-вертикальные плоскости как архитектура пространства, разномасштабность фигур [Березкин В. *Театр футуристических марионеток / Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала.* – М., 2006. – С. 162–163].

В европейском контексте с решениями Л. Лисицкого соотносятся также и марионетки Л. Шрейера, смонтированные из пружин, проволоки и пр., для экспрессионистического театра мистико-культового характера, который он начинал в Гамбурге и продолжил в Баухаузе.

В веймарском городском театре в августе 1923 г. проходила неделя Баухауха, на которой были показаны спектакли О. Шлеммера «Фигуративный кабинет» и «Триадический балет». Отдельные сцены «Триадического балета» О. Шлеммер впервые показал в 1916 г. как образы его работ, созданных позднее – «Спираль», «Абстракт», «Танцор». Проект «Триадический балет» позволил ему исследовать цвет (желтый, красный, синий) и форму (круг, квадрат, треугольник) в движении. В постановке отсутствовал сюжет, был исключен нарратив, главное внимание сосредотачивалось на взаимодействии формы и пространства (высота, ширина, глубина). Постановка состояла из трех частей: Желтая группа, Розовая группа, Черная группа. Костюмы создавались из различных материалов (металл, ткани, проволока, дерево). Идея заменить человека механической фигурой соотносилась с глобальной идеей «Победы над Солнцем», в которой прокламировалось пространство механистического мира. «Математика» О. Шлеммера была сосредоточена на возможностях сопоставления формы и цвета.

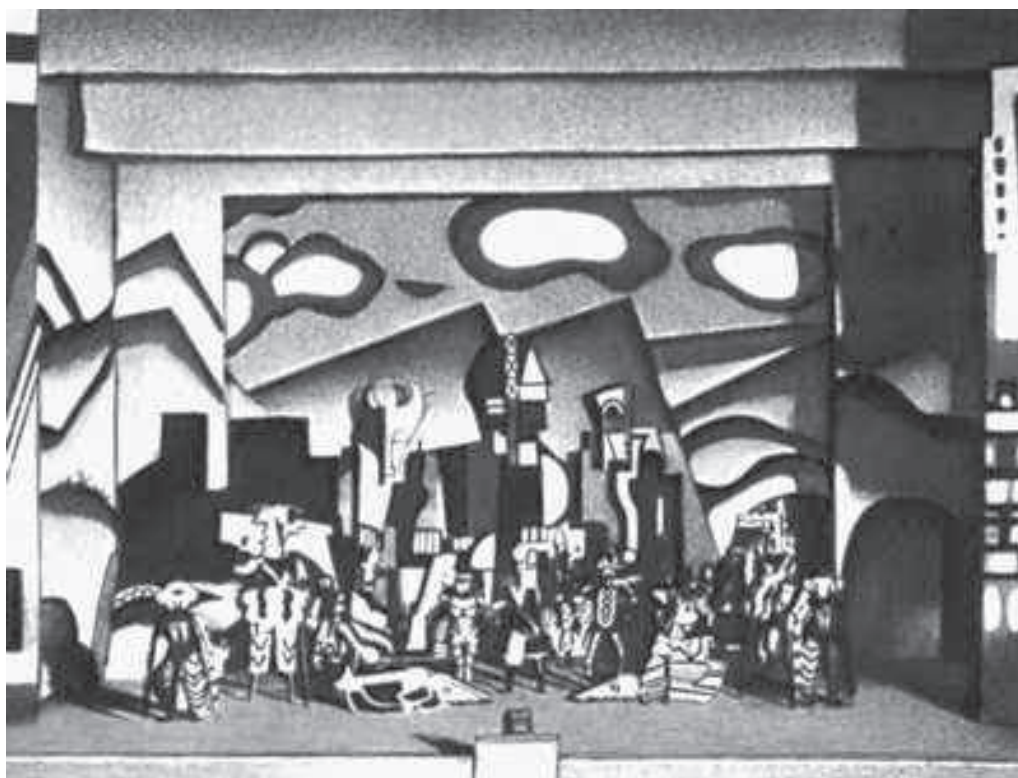
«Фигуративный кабинет» представлял плоскостные фигуры. В рамках «Недели Баухауха» был продемонстрирован спектакль «Механический балет» К. Шмидта, Ф. Боглера и Г. Тельчера, строящегося на движении геометрических объемов и плоскостей, в котором «невидимые» 5 танцоров переносили абстрактные неподвижные фигуры буквами А, В, С, D, Е. Благодаря этому создавалась иллюзия автоматов. В постановке «Человек за приборной панелью» продолжали геометрию костюмов и механизацию движений. Постановка «Приключения маленького горбуна» отличалась подвижной сценой для марионеток, которой управляла Ильзе Фелинг.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фигуры О. Шлеммара

В этом же контексте находился спектакль «Сотворение мира» Ф. Леже в Париже с гигантскими фигурами в духе кубизма и, вместе с тем, представляющего живописную композицию.

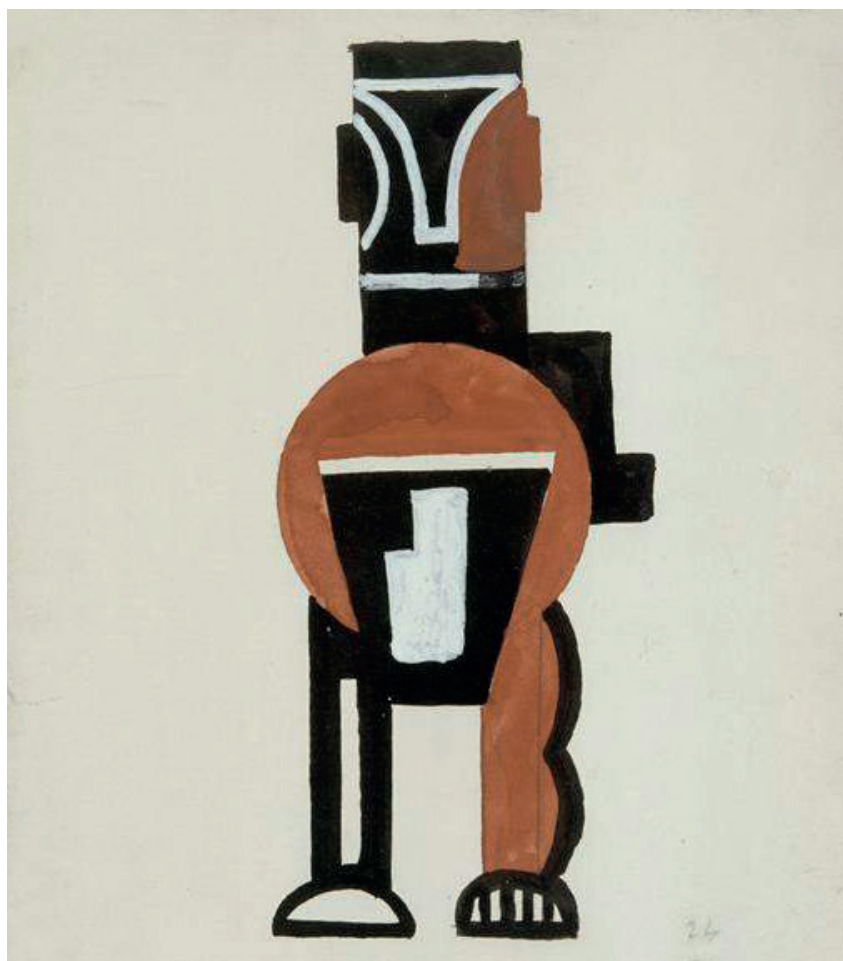


Ф. Лежсе. Эскиз декорации к балету Д. Мийо «Сотворение мира»

С идеями, изложенными в статье Л. Зупермана «О театре» в Альманахе УНОВИСа и проектом Л. Лисицкого соотносились и формулировки Л. Махой-Надь о чистой объемной форме, об организации движения – только с помощью звука, света и самого пространства.

Если Д. Якерсон, используя геометрический кубистический прием, создавал человеческую фигуру, то Оскар Шлеммер шел обратным путем: актер, обряжаясь в костюм, становился роботом, сверхмарионеткой. Д. Якерсон превращал объект в антропоморфную фигуру, а О. Шлеммер человеческую фигуру трансформировал в эстетический объект. В это время Эль Лисицкий стремился к конструкции, к мотору, к самоценному эстетическому объекту. Его концепт «Победы над Солнцем» был анимационным предложением, когда объект трансформировался в пространстве без изменения формы, а только с помощью технических приемов и света.

26 февраля 1924 года Ласло Махой-Надь приглашал Л. Лисицкого: «Мы планируем в издательстве Баухауз книжную серию, посвященную сегодняшним проблемам. Мы хотели бы в томе о театре, цирке, варьете и т.п. иметь Ваше предисловие к Вашей папке «Победа солнца» и право воспроизвести оттуда несколько листов. Если Вы с этим согласны, я прошу Вас предоставить на время одну папку, чтобы можно было заимствовать из нее текст и иллюстрации» [РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед.хр. 47. Л. 1]. Речь шла о папке литографий «Фигурины». Через месяц



Эскиз Ф. Леже

Л. Лисицкий писал жене: «разрешаю им воспроизвести Фигурины и предисловие и, идя навстречу желанию “многих баухаузовцев”, дарю им одну Ф-папку» [Lissitzky El. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. – Dresden, 1967. – S. 37]. Под воздействием идей Л. Лисицкого Л. Махой-Надь формулировал своё представление об актуальном театре:

■ «Мы представляем себе комплекс сценического действия как мощный, динамически-ритмический формообразующий процесс, который охватывает огромную массу (скопление) взаимодействующих средств, напряженные отношения между качеством и количеством в элементарно сконцентрированной форме. Наряду с этим в расчет принимается и использование менее значительных отношений, имеющих самостоятельную ценность, как, например, одновременно действующие сильные контрасты» [Махой-Надь Л. Театр будущего – целостный театр / Документум. Март 1927 года. – С. 6–7].

ГЛАВА 8. «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ». XX ВЕК

8.1. КОНТЕНТ-АНАЛИЗ ПРОЕКТОВ «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ» В КОНЦЕ 20 – НАЧАЛЕ 21 В.

Фильмы

Анимационный фильм-реконструкция «Победы над Солнцем» Александра Павленко. 2010 г.



Фрагменты анимационного фильма
А. Павленко

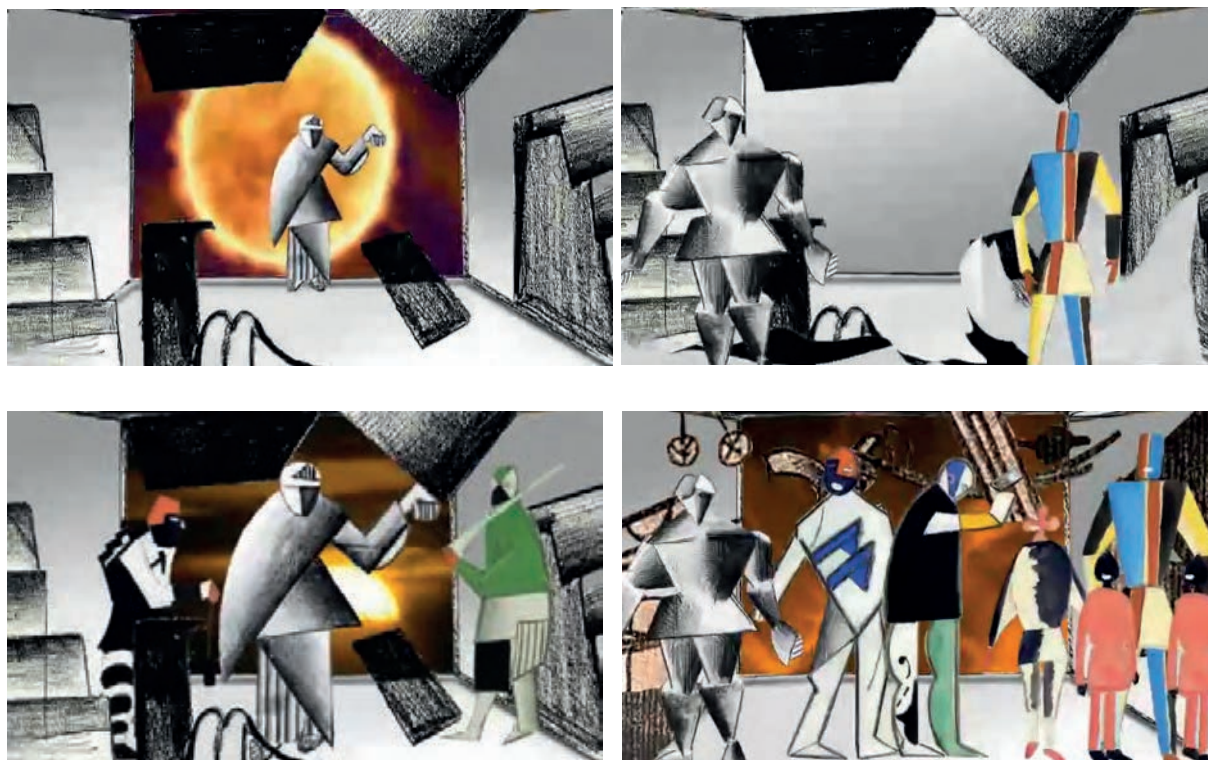
Четкий музыкально-шумовой ритм режиссера Николая Форрегера движет появление и исчезновение фрагментов эскизов К. Малевича на экране. Один за другим возникают изображения декораций, а на их фоне выпрыгивают из-за кадра с разных сторон персонажи,двигающиеся, удваивающиеся, лишаящиеся голов и рук-ног, бегущие справа налево и обратно. Название прыгает на скомканном листе в кадре, переворачивается, рассыпается и стекает. В конце всё заслоняет Черный квадрат. А в финале появляется фотография Казимира Малевича с лукавством в глазах, как бы загадывающего нам всем загадку. В трех минутах экранного времени автор заключил ту самую идею, к которой стремились создатели первой «Победы над Солнцем», где должно было возникнуть зрелище подвижное, странное, в общем механистическое и безлюдное, плоскостное, с броскими словечками (здесь они возникают во весь экран), короткое, бьющее, острое, концептуально-сжатое. А. Павленко создал краткий пересказ оперы, аннотацию, сделанный для социальных сетей ролик. Или интернет-заключение к большой череде глубоких проникновений в суть художественного явления «Победы над Солнцем».

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фрагменты анимационного фильма А. Павленко

Анимационный фильм «Победа над Солнцем» Евгения Залманова. Проект Государственного Русского музея. 2010 г.



Фрагменты анимационного фильма Е. Залманова



Фрагменты анимационного фильма Е. Залманова

Здесь действуют только ожившие эскизы малевичских костюмов на фоне объемных декораций. И звучит текст А. Крученых на фоне музыки Дж. Пуччинни и Дж. Верди, и это противостояние алогического стиха и классической музыки обостряет восприятие в момент контрапункта и, вместе с тем, делает анимационное действие величественным, подвигая его к финалу с документальными кадрами движущихся машин и механизмов.

Документальный фильм **«Победа над Солнцем»** Государственного Русского музея (научный руководитель – Е. Петрова, художественный руководитель Й. Киблицкий). 2013 г.

Исторический экскурс в начало XX в. с его техническим переломом, с новыми словами и терминами, с невиданными ранее приспособлениями, с появлением телефона и автомобиля, радио и парохода, с возникновением новых быстро меняющихся стилей в искусстве. Фрагменты газет накладываются на фотографии и репродукции художников, старые кинокадры на видеоинтервью современных исследователей авангарда. Цитаты сплетаются с рукописными текстами. И на экране возникает палимпсест, где один текст просматривается сквозь другой и третий, предвосхищая объемный и многомерный экранный образ «Победы над Солнцем». Мирослышание и цветовидение Михаила Матюшина сталкивалось и перемежалось с обложками книг Алексея Крученых, чертежи Казимира Малевича – с фотографиями «Союза молодежи» – всё это на фоне кинокадров старой заснеженной Москвы.

Звучали выдержки из письма К. Малевича о театре и о спектакле. И реальный пейзаж в Уусикиркко, сосны, березы, дорога, голубое небо... Это подано как бы глазами Алексея Крученых с его словами: «Воздух густой как золото...». Кадры театральных представлений перебиваются красными гигантскими буквами текста декларации съезда баячей с отрицанием старых форм. Очень важными в фильме являются слова М. Матюшина:

■ *«Дело в том, что студенты, исполнявшие роли, и хор просили им объяснить содержание оперы. За словесными сдвигами они не видели смысла и не хотели исполнять, не понимая. Я объяснил, что опера имеет глубокое внутреннее содержание, что Нерон и Калигула в одном лице – фигура вечного эстета, не видящего «живое», а ищущего везде «красивое» (искусство для искусства), что путешественник по всем векам – это смелый искатель, поэт, художник-прозорливец, и что вся «Победа над солнцем» есть победа над старым романтизмом, над привычным понятием о солнце как «красоте» [Матюшин М. Русские кубофутуристы. Малевич о себе. – Т. 2. – С. 121].*

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

В череде явлений 100-летия оперы этот фильм является не просто просветительской и культурологической акцией, а и современным художественным текстом, соотнесенным с хронотопом «Победы над Солнцем» 1913 г.: в динамике кадра, в многомерности кадра и всего текста, в столкновении плоскостей-фрагментов в границах кадра, в отказе от повествовательности, в сочетании графичности и цветовой гаммы, в синкретизме статики и движения, в нелинейности изложения материала.



Фрагменты фильма Государственного Русского музея



Фрагменты фильма Государственного Русского музея

«Victory over the Sun» – лазерное шоу футуристической студии Shella Lionheart и Alias Gloria Берлина

В калейдоскопе чуть размытых, разреженных форм возникают женские лица, игра тел и удвоенных-утроенных солнечных корон, острых пучков лучей из одной нижней точки, звезды над головой у певицы, жречески вскинутых рук, всё заслоняющего тумана, распускающихся стеклянных розовых цветов, египетских глаз, падающих возле высокой стены фигур, вспыхивающего высокого фонтана, мускулистых мужских тел. Возникает ощущение бездонной ночи, в которой щупальца перекрестных лучей пронизывают тьму и выхватывают из нее какие-то случайно попадающиеся предметы и тела. Это ощущение зеркально умножается в пространстве, повторяется во времени, погружая зрителя в пучину странного сна.

Стереометрическая живопись, о которой писал Б. Лившиц в связи с первой «Победой над Солнцем», здесь обнажается как организующий принцип.

Звук женского голоса, словно зовущего издалека или вдаль, подчиняется ритму светоносного лазера. Затмение без конца повторяется, черный диск с короной кружит и кружит в пространстве, мечется и мечется по огромной стене, и, наконец, как бы стекает по ней и вдруг резко срывается вниз. Пятиминутное зрелище, сконцентрированное в своем откровенном сюрреализме, возникает из визуальных образов малевичской «Победы над Солнцем», ведь режиссер Игорь Терентьев подчеркивал, что ее можно увидеть либо на сцене, либо во сне, такой иррациональной она представлялась в 1913 г. Именно этот иррационализм срывающихся форм обнажили немецкие авторы: глубокий трагический сон с затмением-исчезновением материи в недрах подсознания, полным растворением пространства и времени в рассеивающейся и густой пустоте.



Фрагменты лазерного шоу футуристической студии Shella Lionheart и Alias Gloria Берлина



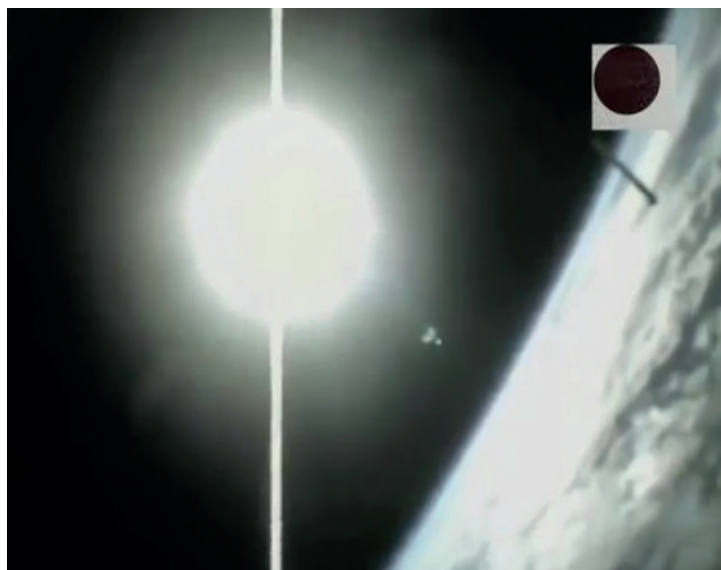
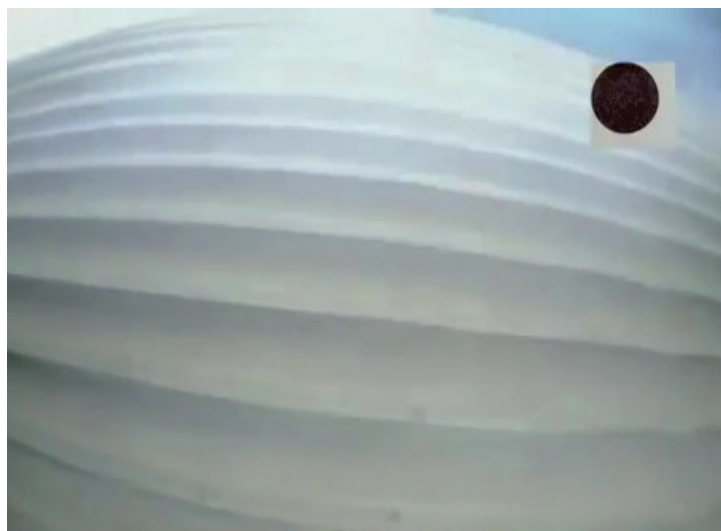
Фрагменты лазерного шоу футуристической студии Shella Lionheart и Alias Gloria Берлина

«Победа над Солнцем». Июль 2011 г. Лима, Перу при содействии Института Гете

В трехминутном фильме основой становится черный круг, наложенный на черный квадрат, выражающие космическое внеземное пространство с помощью плоскости. Супрематические фигуры К. Малевича соотносятся с безмерностью черного пространства космоса и голоса Бога. Реальный космический корабль на околоземной орбите, голоса на радиосвязи, Земля, уходящая вдаль и – сияющее Солнце в черной бездне бесконечности. И возникающая монтажно с этими кадрами черно-плоскостная композиция Казимира Малевича. Это – короткий всплеск отрыва от земного притяжения, полет: «земля будет брошена, как дом, изъеденный шашлями», абсолютная визуальная соотнесенность малевической виртуальности с реальностью черного космоса.

Голос за кадром: «Иногда мне кажется, что все было сном. Я проснулся спустя 2400 лет и увидел большую пустыню. В пустыни появлялись существа из разных времен, они не покидали меня на протяжении 3-х дней. Во сне голоса говорили об опере, которая называется «Победа над Солнцем». Эта опера не представляет ничего особенного. Она больше похожа на новую реальность, в которой черные флаги отражают большое черное солнце, и все становится темным.

- Откуда Вы знаете, что это была опера?
- Потому что там было сборище мрачных дирижеров.
- Кто-нибудь говорил о Боге?



*Фрагменты фильма
(Лима, Перу при содействии Института Гете)*

и корабль, и обшивка другого корабля, и освобождена совершенно, живая сама по себе.

Фильм концептуален в своей документальности выхода предмета (космического корабля) в беспредметность. В структуре фильма – в диалоге, в самом видео, в интонации (ср. фильм Кристофера Нолана «Интерстеллар») – содержится идея петли времени (сомкнутость разновременных по нашим понятиям точек в едином континууме).

– Бог общался с нами посредством электричества. <...> Вокруг все было в электричестве, там была война. Земля – сильнейшая планета и только солнце было противником ее интересов. Я видел, как солнце истекает кровью, сражаясь до конца, но не может победить. Я начал видеть повсюду темные круги, также исчезли горы, там были люди с двумя лицами и другие боги, которые пели из пустыни. Боги почти исчезли, стали машинами и начали править миром. Люди лишь подчинялись их приказам. <...> “Победа над Солнцем”. Увертюра». Монолог от имени Путешественника во времени, переданный по каналам связи, случайно перехваченный в эфире, – сюжет этого фильма.

Интонация фильма, его настроение, его ритм, его медленно разворачивающаяся панорама напоминает космическую одиссею Стенли Кубрика со сбойшим компьютером (в нашем случае это произносится от имени Владислава, князя Суздаля). Отсутствие человека, даже его фрагментов (пусть перерезанного фарми, как в первой постановке), даже места его присутствия (потому что изображение мы видим только то, что есть в иллюминаторе). Голос в одной тональности только добавляет этому всему отсутствия. Техника –

Постановки

Реконструкция Галины Губановой. 1988

В 1988 году ленинградский театр-студия Дворца молодежи (театр назывался «Черный квадрат») под руководством режиссера Галины Губановой реконструировал «Победу над Солнцем» 1913 года: «Все это волновало, как вид древнего бронзового меча, только что вынутый из кургана. Нечто значимое и грозное ворочалось на сцене, не мертвое, но уснувшее и растревоженное юными голосами» [Губанова Г. *Театр по Малевичу* // ДИ. – 1989. – № 11. – С. 42]. Это было первое в России сценическое восстановление авангарда и первая попытка понять визуальные и внутренние смыслы радикального синтетического действия начала XX в.

Основой подхода к реконструкции стали эскизы К. Малевича. Для режиссера принципиальной была визуальность спектакля, поэтому акцент делался на иллюзорности происходящего на сцене, на сдвиг сознания и воображения. Г. Губанова подчеркивала, что призрачная игра плоскости и объема самой сцены, в которой происходит действие, а также объема пустого куба, состоящего только из веревочных граней, внутри которого действуют персонажи, создавала именно такое психологическое состояние. В то же самое время именно куб, которому Г. Губанова задала изначально искажение как в прямой перспективе, жестко организовывал и удерживал всю визуальную структуру как целостность: он концентрировал действие и искривлял его, создавая эффект виртуальности.

Время в такой сценической ситуации, благодаря вывернутому пространству, смещается, попадая в состояние нескольких перспектив:

- 1) нарисованной,
- 2) пустым кубом сконструированной,
- 3) реальной, сценической.

Сознание зрителя, таким образом, рассеивается и, вместе с тем, концентрируется. Этому же эффекту способствовали:

- 1) разная степень жесткости костюмов,
- 2) разномасштабность фигур,
- 3) то, что одна часть персонажей имела объемные костюмы, а другая – плоские.

Подготовка к постановке продолжалась два года: Г. Губанова занималась исследованием эскизов декораций и костюмов Казимира Малевича, хранящихся в Государственном Русском музее, сравнивала вручную раскрашенную ткань с цветом на рисунках, анализировала сочетание цветов, возможности воплощения теней, колорит собственной бязевой ткани как основы костюмов – с бумагой, на которой сделаны малевичские эскизы. Г. Губанова стремилась достигнуть предельного приближения к оригиналу.

Размер занавесов, рост персонажей, масштабная соотнесенность в условиях реальной сценической площадки – всё это диктовалось структурой постановки, т.к. одной из основных задач был поиск *современного* эквивалента проекту 1913 года. Кроме того, в музыкальном оформлении Г. Губанова использовала индейские мотивы и музыку Арве Пяярта в исполнении живого оркестра, участвующего в показе. Это касалось и вербальной стороны постановки, когда в аутентичный текст оперы были добавлены другие произведения А. Крученых.

Структура спектакля представляла собой коллаж, фрагменты которого сдвигались и рассыпались в объемно-плоскостном топосе, – зрелище, дополняемое пазлами текстовыми с наложенными музыкальными пазлами, создающими параллельные ряды, которые давали своеобразный зеркальный эффект.



«Победа над Солнцем» Г. Губановой

В черном кабинете сцены Чтец начинал зрелище, приближаясь к высокому кубу, на передней плоскости которого находился занавес, еще скрывающий внутреннее пространство. В полтора человеческого роста Будетлянские силачи выходили из зрительного зала, поднимались на сцену, расхаживали перед занавесом, сливаясь с ним и визуалью делаясь его частью. Преамбула превращается в фарс, а также возникают многочисленные иллюзии. Силачи разрывают занавес, и сцена погружается в темноту. В чуть розоватом свечении восходящего солнца появлялись и исчезали персонажи из разных эпох, традиций, культур, – появлялись в пространстве, для них чуждом, непонятном, насквозь разрушенном; отчаянно пытались осознать себя в этом прозрачно-призрачном кубе; говорили на понятном и, в то же время, совершенно непонятном языке.

В 1988 году устоявшийся мир рушился, перестройка социально-политической системы актуализировала пьесу, делала ее острой и трагической. Фарс выявлял не фейерверчно-световое наступление хаоса, как это было в 1913 году, а печальное, отчасти даже и лирическое, как осень, завершение. И от этого трагизм в спектакле Г. Губановой звучал пронзительней, и текст Алексея Крученых совпадал с современными на тот момент ощущениями зрителей. Фразы персонажей ассоциировались с советскими плакатными текстами, с абсурдизмом советской эпохи, с ее пылью, но и с жаждой нового. Всё происходящее в сценическом кубе было похоже на аквариум, а люди и предметы в нем – на большемерных кукол-фантомов, которые выглядели карикатурами и усугубленными чудовищами.

В 1988-м «Победа над Солнцем» была представлена всего несколько раз. В ней так очевиден был пафос отрицания недавнего советского прошлого. То, что в «Победе над Солнцем» 1913-го года звучало как пророчество, в спектакле 1988 года воспринималось как итог.

К. Рудницкий отмечал мыслительную вялость пьесы А. Крученых, писал, что она шершавая и по смыслу и по языку, крикливая и искусственная, «слова будто становятся в позу и старательно имитируют бурные эмоции» [Рудницкий К. *Первые пьесы русских футуристов // Современная драматургия*. – 1987. – № 2. – С. 272]. Но в 1988 году эта крикливая и шершавая речь, внезапно лишившись эпатажной броскости, сконструированности и нарочитости, вдруг выявила свой провидческий смысл, зашифрованный когда-то Алексеем Крученых, и со сцены зазвучали внутренние интонации таких текстов, как знаменитое «Дыр бул щыл». Если К. Малевич и единомышленники восставали против современной им невыносимо застойной художественной среды, то в конце 1980-х в «Победе...» очевидным стало желание вырваться из социальной духоты.

Визуальная (сценографическая и костюмная) партитура эластично подчинилась этой тональности. Руководящим принципом постановки вновь оказался ритм и темп. В сравнении со скачущим и рваным, характерным для спектакля 1913 года, он здесь замедлился, давая возможность сосредоточиться на отдельных словах, движениях и жестах. Прежняя оглушенность и оглушительность вдруг превратились в гулкую опустошенность и внутреннюю тревожность. Пластический излом стал очень важным выразительным средством «Победы над Солнцем» 1988 г. Спектакль, разрушая представление о пространстве, давал четкую систему координат – куб, позволяющий мышлению воспринимать систему плоскости и объема одновременно. И сцена, и персонажи приобрели строгую взаимосвязь как образы-плоскости. Разрушение логики пространства с помощью разности перспектив обеспечило определенный ракурс восприятия спектакля. В спектакле геометрическая форма костюма и пропорции человеческого тела были совмещены, что оказалось адекватным замыслу К. Малевича начала XX в.





Фрагменты реконструкция Галины Губановой

Реконструкция оперы **«Победа над Солнцем»**. 1980. Музей искусств содружестве с Калифорнийским институтом искусств. Роберт Бенедетти. Лос-Анжелес

Чтецы в черных фраках и белых цилиндрах зазывали увидеть зрелище, опровергающее старые формы в искусстве. В глубокой темноте на сцене появлялись огромные Будетлянские силачи. Неповоротливые, кубистические, с большими руками и маленькими головами, они разрывали большой театральный занавес, за которым открывался белый в трех сторон закрытый куб, вплотную приближенный к авансцене и кажущийся детским картонным ящиком в сравнении с рослыми силачами перед ним. Розоватые солнечные оттенки скользили по костюмам Силачей.

Слева в полутьме с раскрашенным геометрическими фигурами лицом пианист играл музыку М. Матюшина, под которую Силачи, неуклюже и грозно поворачиваясь вокруг своей оси, пели тексты А. Крученых: «Задернем пыльным покрывалом / Заколотим в бетонный дом!». «Кюлн сурн дер», – высоким голосом вошедший Нерон прерывал Силачей, а в момент исполнения арии Нерона, взыскующего почтения к традиции, въезжал Путешественник верхом на движущемся механизме, и звук жужжал поверх поющего голоса: «Не верь старой мере!». Костюмы вызвали ощущение каменных глыб с пористой поверхностью, которая была раскрашена разными по цвету пятнами, при поворотах меняющими характер персонажа, делающими его еще более угрожающим.

Все персонажи были печальными, в их голосах была слышна интонация безнадежности. С появлением Некогого Злонамеренного действие обретало детективный сюжет. Персонажи спектакля не оставались на сцене в одиночестве или в паре, их всегда было много. Они двигались

вокруг поющего центрального героя по дугам, кругам и диагоналям, руководимые какой-то жесткой четко регулирующей их движения силой. И это согласованное общее движение было заряжено всё нарастающим маршевым ритмом, который задавал Некий Злонамеренный. И всё сильнее звучала милитаристская и тоталитарная тема: «Идите улиц миллионы! / Для себя нежданно сонные стали драться! / И такую пыль подняли / будто брали Порт-Артур / Колесница победная едет». Сценические перестроения вписывались в изображение куба на заднем занавесе и словно выдвигались из него: «Нам теперь все нипочем / солнце лежит в ногах зарезанное». Менялось освещение: из розовато-утреннего оно становилось всё более мрачным, сине-сиреневым, отчего отблески на костюмах темнели, постепенно делая их каменеющими и более объемными.

Хореографическая композиция Силачей и Спортсменов повторяла линии ребер куба. Она, таким образом, продолжала, удлиняла куб, выдвигая его из глубины сцены на зрительный зал, и как бы стремилась обрушиться на зал и словно тащила за собой декорацию. Фигуры располагались в шахматном порядке, вторя друг другу в позах и жестах, перемежаясь в четком ритме: «Скрылось солнце / Тьма обступила». Пришедшие им на смену Похоронщики двигались иначе, в чем-то сродни суффийским дервишам, медленно вращаясь с приподнятыми и согнутыми в локтях руками. В таком круговом замедленном движении их кубистические с острыми и прямоугольными абрисами костюмы словно скручивали все изображение, напоминая кубо-футуристические малевичские композиции.

А Несущие солнце возвращали действию четкий, зловеще парадный ритм. Этому помогало и некое подобие мгновенной молнии, освещающей зал, созданной двумя небольшими зеркалами: «Солнце железного века умерло!», – докладывал один из них, как на отчетном собрании. Ровным строем со сверкающими зеркалами, они двигались на зрителей, заслоня собой все пространство.

В картине «Десятый стран» появлялись фантазмагорические персонажи, блуждающие по сцене, как просто цветовые пятна – «Пестрый глаз». Новые и Трусливые вступали в диалог о том, что исчезло всё вокруг. И сами они блистали яркими скользкими поверхностями частей своих костюмов, усиливая беспредметность Пестрого глаза. От чрезвычайной легкости наступивших перемен все словно взлетало на каждой фразе. И Чтец, и Толстяк кружились как в невесомости, потеряв всякое притяжение, и в этой абсолютной легкости вдруг струился дым, и – уже нельзя двинуть ни рукой, ни ногой, и все дороги перепутались, и пространство смыкалось окончательно. Неожиданно появившийся Старожил предлагал Толстяку выход, но это было совершенно абсурдное предложение. И вообще вся сцена была исполнена в духе театра абсурда. Этот абсурд набирал обороты, действие все более усложнялось, дробилось, слова рассыпались на простые звуки. Нарастал бешеный ритм всеобщего распада. В этот апокалиптический дымный мир врывались Силачи, обрывая спектакль: «Мир погибнет! / А нам нет конца!»

В спектакле лос-анжелесских артистов отсутствует даже намек на хаос и синергетическое состояние первой «Победы над Солнцем», здесь всё приобрело уравновешенность, совершенную красоту, статичность завершенной формы, супрематическую ясность и математическую выразительность. И именно поэтому все действие выглядит зловещим как результат и материализация прежних пророчеств. Все темы, когда-то только заявленные, предчувствованные, предугадываемые, были опробованы и расшифрованы в искусстве XX в. Все направления и стили – уличные действия, массовые парады, модерн-балет, театр экзистенциализма,

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

театр абсурда, театр художника, наконец, постмодернистские перформансы и хэппенинги – всё это зарифмовано в американской «Победе над Солнцем».

Американцы воспроизвели «Победу над Солнцем» в точности и сдвинули ее к крайней трагичности. Они услышали в ней громовые раскаты и голос одинокого человека, раскатами заглушаемый, и воплотили это как античную трагедию. XX в., проведя человека сквозь хаос, выявил самый абсурд человеческих одиноких усилий. И Будетлянский силач действительно оказался ментальным монстром.



*Фрагменты реконструкции Музея искусств содружестве с Калифорнийским институтом искусств.
Роберт Бенедетти. Лос-Анжелес*





*Фрагменты реконструкции Музея искусств содружестве с Калифорнийским институтом искусств.
Роберт Бенедетти. Лос-Анжелес*

«Победа над Солнцем». 1993 г. Вена. Композитором и режиссером Дитером Кауфманном в содружестве с кинорежиссером Клаусом Карлбауэром, композитором Сергеем Дрезниным и шоу-дизайнером Эрикой Раймер

В октябре того же года премьера спектакля состоялась в Москве в Театре на Таганке.

Эпиграфом к представлению служил видеоряд с эскизами костюмов К. Малевича. В начале действия слова Чтеца, начинающего зрелище, дополняются видеопроекцией космической субстанции с Солнцем в центре системы и окружающими его планетами. В это изображение вклинивается движущаяся панорама городов, огромные колеса идущего поезда, красные крыши маленьких домиков и купола церквей, разбегающиеся рельсы и горящее над ними солнце, наполовину скрываемое черным полукругом. Что-то при этом грохочет на сцене, падает и разбивается, а интонации Чтеца звучат почти сказочно. Появившийся именно здесь черный круг как образ солнечного затмения дополняется потоком солнечного ветра и огненным смерчем. Ритм движения все убыстряющегося поезда достигает апогея, и в этот момент занавес, на котором и показывалось изображение, разрывается, и на сцене появляются Будетлянские силачи.

Дизайнерская проекция венского спектакля приближает зрелище к кукольному, даже игрушечному. Персонажи подобны объемным мягким автоматам, части которых выкрашены пестро, но не ярко; контрастно, но не слишком. Нерон в спектакле удвоен: у одного актера со-



*Фрагменты «Победы над Солнцем»
режиссера Дитера Кауфманна*

гнута в локте правая рука, у другого – левая. Костюм Нерона плоскостной, малевичское его изображение помещено на спине сзади у первого и на груди спереди у второго как вырезанный из гофрированного картона полукруг.

Путешественник во времени вообще одет в современный дорожный плащ и шляпу, словно переносит действие в современность и, контрастируя с происходящим, подчеркивает всем своим видом его кукольную нереальность и смещенность сознания.

В центре сцены за разорванным занавесом находится пианино («рояль в кустах» – такая важная для стилистики спектакля деталь: всё здесь вопиюще нарочито, серьезно цирково, и поэтому откровенно-наглядно). Через некоторое время пианино вновь скрывается за занавесом, словно задерживается мягкой ширмой, и на ней появляются кинокадры скачущих всадников, мятущейся толпы, стреляющих орудий, бурь и катаклизмов. Этот маленький экран расположен в центре сценической установки, а сама установка представляет собой площадку верхнего над экраном уровня и спускающиеся от нее две лестницы направо и налево, на которых и действуют персонажи оперы. Будетлянский силачи присутствуют на протяжении всего действия как свидетели. Они же появляются на кадрах, в современном дворе, и тем самым стягивают разные нити смыслов.

Всё смешивается: кино и история, клоунада и действительность, рекламные трюки переодетых агентов с улицы и театральное представление, фрагменты матюшинской музыки и классические мелодии. В этих сталкивающихся блоках спектакля возникает и откровенная пародия, и постоянная игра с прямыми цитатами из К. Малевича, С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова. В этой вольном жонглировании «аттракционами» ощущается

абсолютная свобода – и в проявлении сценического действия (как бы импровизация) и в его восприятии.

Произведение принципиально не завершено, действие не имеет сюжета и причинно-следственных связей. Его пространство-время представляет собой деконструкцию. Здесь нет центрального события, а всё происходящее неопределенно и в самом себе и в своем развитии. Всё это – некая часовая изменчивость, текучесть с кратковременными вспышками.

Несомненно, в «Победе над Солнцем» 1913 г. с ее симфонией света, с помощью которой создавалась «люциферическая» бездна, предвиделись и предчувствовались пути к постмодернизму. Ж. Делёз позже назовет это явление «хаосмос» как состояние неограниченных возможностей. Именно этот замеченный в 1913 г. только Б. Лившицем хаос («хаосмос»), этот непрограммируемый и тогда не предвещавший основного направления в искусстве смысл окажется актуальным в последней четверти XX в., благодаря чему опера «Победа над Солнцем» станет действительно востребованным произведением.

Философ постмодернизма Ж. Бодрийяр утверждал необратимость технического прогресса, высвободившего стихию иррационального в человеке. Это напрямую соотносится с визуальной стороной «Победы над Солнцем», фактически провозгласившей конец искусства.

В действительности К. Малевич вышел из кризиса собственным путем и через жесткую организацию материала, бессознательного и беспредметного, но энергетически связанного. В спектакле венского театра пути выхода в точке бифуркации «Победы над Солнцем» – принципиально иные. Здесь малевичская идея тотальности и выхода за пределы самосознания («Бог не скинут») отменяется, а попутно опровергается и сам миф «Победы над Солнцем» методом его расщепления и дробления. Малевичский протест против эклектики здесь устраняется, и именно китчевый дискурс целиком определяет хронотоп новой «Победы...». Более того, венская «Победа над Солнцем» демонстрирует способ и путь, на котором предыдущая, 1913 г. постановка теряет свое историко-художественное значение и превращается в другой знак, уже не имеющий связи с изначальным. Тому подтверждением являются трансформации костюмов, гримы и фрагменты действия, развоплощение всех персонажей, погружающие новую «Победу над Солнцем» в некое даже предчувствование трэша.

«Победа над Солнцем». Ноябрь 1997. Российский Академический Молодежный Театр, постановка Александра Пономарева, музыка Стефана Андрусенко, сценография А. Тюпкина, костюмы А. Кислицыной и А. Колейчук с «Чет-Нечет» Театром

Спектакль начинается с выхода Чтеца (Чтица в черном длинном платье с красным платком на голове), которая вышла с папкой читать традиционный текст, и поэтому несколько удивлена тому, что ей поручено. Молодые актрисы подхватывают слова, перебрасываются ими как в шутовском балагане.

В спектакле заняты Н. Чернявская, В. Зотова, И. Жорж, И. Автух, Е. Галибина, О. Зима, И. Ильин, А. Минаев, А. Мясников, Е. Редько.

Изначально заданный ритм, темп, состояние и настроение развивают четверо актеров в серо-белых борцовских халатах с широкими рукавами и белыми же квадратами, переходящими в геометрический орнамент, – Будетлянские силачи – скоморохи. Двое из них становятся Нероном-Калигулой, свиваясь в схватке, борясь и потом безмерно удивляясь собственному

замысловатому единству. Путешественник во времени, огромного роста, с какой-то невысказанной лестничной конструкцией, в наполеоновской шляпе с кисточкой от шторы и летчицких очках, не успевает завершить свой монолог, как на сцену врываются другие Будетлянские силачи, нацепившие длинные бороды, и проносятся, цепляясь друг за друга. Путешественник все же пламенно утверждает: «Я буду ездить по всем векам, я был в тридцать пятом, там сила без насилий и бунтовщики воюют с солнцем...», и звучит это в его устах радостно, торжественно и призывно.

Некий Злонамеренный с зелеными усами тоже изъездил всё, но только его речь печальна: «в подземном темно...». Некий Злонамеренный тоже имеет двойника: со шляпой на голове, похожей на подушку, и этот вступает в диалог с Путешественником, с такой хитренькой, ползущей интонацией: «Ты что ж, неужели в самом деле полетишь?». Забияка и Неприятель вбегают с рупорами, перевязанные, инвалидно-костыльные: «Или вы думаете – крючок опаснее ваты?». Силачи находятся внутри и их действия. Собственно, это именно они провозглашают действие, разыгрывают его, перевоплощаются в разные ипостаси.

Алогичный текст совершенно согласуется со скоморошьей манерой интонаций, действия и движения. Скоморошья манера согласуется с цирковыми вставками и с игровыми спортивными фрагментами. Фокусы и культуристские выпады – с биомеханикой. Раскрывающаяся лестничная конструкция, которую оставил на сцене Путешественник, цитирует знаменитую сценическую установку Л. Поповой к «Великодушному рогоносцу» В. Мейерхольда. То ли космический, то ли океанский лайнер, со штурвалом, веревками, мачтами и переходами разных уровней. Стального цвета костюмы с элементами техники (у кого-то кусок изогнутой трубы, у кого-то с прозрачным крылом) цитируют прозодежду в спектаклях В. Мейерхольда.

В спектакле, который начинался в манере как бы даже детского театра с таким как бы толкованием неясных фраз и специфическими детско-подростковыми театральными интонациями, к концу первого действа возникает мощный футуристический социальный и космический пафос.

В наступившей после победы над солнцем полутемноте проявляются пирамидообразные серебристые фигуры, торжественно шествующие вокруг конструкции, словно новые жрецы или плакальщицы. Остановив шествие на авансцене, они начинают дикий танец: фигуры изламываются, приобретая очертания огромных птиц с огромными клювами. Прошли и исчезли. И адское пекло разверзлось под установкой, поглотив силачей. И корабельные склянки прозвонили. И вдруг печально зазвучала «Дубинушка»: «... но одна из тех песен в память врезалась мне...».

Во втором действе на планшете сцены лежит огромный черный квадрат, на котором четыре Пестрых глаза в прозрачных плащах кисточками на концах канатов (ослиными хвостами?) создают абстрактное произведение. Подобно макбетовским ведьмам они колдуют над этим изображением. В эпизоде «Десятый стран» на пустой сцене – множество деталей и конструкций в духе контррельефов В. Татлина, а в костюмах – реалистические телогрейки, пальто с меховым воротником, варежки на резинке, портянки, цилиндры. Всё вместе это вызывает ощущение сталкерской зоны Стругацких-Тарковского. Тем более, что и над сценой возникает специфический длящийся режущий звук. Он и потом будет поддерживаться кличами и пляской ведьм. Язык спектакля становится все более сложным, многовекторным, его эпизоды приобретают многослойные вербальные и визуальные смыслы.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фрагменты спектакля «Победа над Солнцем» Александра Пономарева

При всей сложности режиссерских метафор в двухчасовом замысловатом зрелище очевидно жесткое следование сюжету от наивных надежд к провозглашенным победам и социальным разочарованиям с обрушением во тьму. Пространство-время постановки в этом смысле вполне реалистично (пусть и гипертрофировано), последовательно в череде событий, логично, его причинно-следственные связи не нарушаются. Однако главный прием в построении спектакля сосредоточен в персонажах, в их индивидуальной алогичности.

Здесь есть один герой – Будетлянский силач, как если бы он был помещен в многогранную зеркальную пирамиду и увидел сам себя многоликим и многотелым. Это бесконечное множество одного и один в бесчисленности, что и создает фантасмагорическое ирреально-реальное пространство.

Его нельзя назвать собственно игровым, хотя, на первый взгляд, оно таковым представляется. Его нельзя определить и как палимпсест, хотя и такое определение применимо к нему. Режиссер только в качестве инструментария использует и технологии деконструкции.

В ядре своем спектакль обладает жесткой структурой, выстроен по законам математики В. Хлебникова (в 1986 и в 1992 году А. Пономарев прошел через опыт работы с хлебниковскими текстами в постановке «Настоящее» и «Зангези»). «Победа над Солнцем» у А. Пономарева представляет собой несколько уровней конструкции: 1) витражные, фейерверкные, лепные, контррельефные, коллажные приемы крепления эпизодов и их невероятная динамичность создают четкие переходы от внятной последовательности к авангардному контрапункту футуристических и дадаистских смыслов/бессмыслов и к интеллектуальным рядам этого сценического целиком обэриутского кроссворда; 2) из визуальной материальности пространства и его четкого построения – к длительности чистого сознания, ментального состояния (исходный постулат Р. Декарта и вывод А. Бергсона).

В 1999 году спектакль получил премию «Золотая маска» в номинации «Новация».

«Победа над Солнцем». Лондон. 2014 г. Режиссеры и сценографы Иоханнес Биррингера, Мишель Даньё, саундтрэком Оливера Дойла

Спектакль представляет собой синхронию «Победы над Солнцем» и Супрематического балета.

На черном блестящем планшете сцены человек в комбинезоне с громкоговорителем зазывает народ. В это же самое время персонаж в белом комбинезоне с желтым квадратом на спине и шлеме из спиц, с переносной рацией на груди медленно и сосредоточенно движется в упражнениях ци. На заднике сверкает желтое солнце, рядом на планшете красный шарообразный сосуд. Другая фигура в белом же комбинезоне, но с красным квадратом на спине медленно приближается к сосуду и ритмично с длинными паузами стучит по этому сосуду длинными белыми палочками. Третья фигура в белом комбинезоне и с черным квадратом на спине поднимает красный сосуд и закрывает им лицо. Вдруг всё погружается в темноту, которая разрывается вспышками электричества: это персонаж в черном при единственном включенной лампочке замыкает оголенными проводами цепь, пытаясь провести ток сквозь собственное тело. Разряды молниями освещают белый занавес, провода дрожат и красными змейками обвивают тело. И всё снова погружается во тьму.

В полумраке едва светится часть пространства, в которой появляется и медленно передвигается в состоянии ци фигура в черном комбинезоне с белым большим квадратом на груди. В правой части сцены странный персонаж в черном же, с каким-то черным гигантским клювом, закрывающим все лицо, заводит старую пластинку, царапая ее этим клювом, на старом граммофоне с ярко красным жерлом. Рядом стоят белые телескопы, повернутые в разные стороны. Человек в военной шинели дико кричит, стараясь заглушить шипящий звук пластинки. Кажется, что по его лицу и по серой шинели стекают кровавые капли. А страшное существо с черным клювом, подползая, оттаскивает от него стойку микрофона. Человек в военной шинели на секунду прерывается, оглядывается, но снова начинает кричать. Черная танцовщица продолжает свой геометрический медленный танец. Блестящее, будто лакированное, чудовище с клювом медленно же передвигаясь между ними, пытается снова оттащить стойку микрофона.

В сценическую композицию добавляется еще одна фигура в черном. В руках она держит мяч с глазом. Останавливается и долго стучит мячом о пол. Фигура с белым квадратом продолжает свой танец на одной линии. Лакированный черный с черной лопатой движется по другой

и в другую сторону, параллельно. Кажется, что именно от стука мяча возникает всё усиливающийся и убыстряющийся бьющий гул.

Во второй части спектакля в темном пространстве сцены при замысловатых космических звуках возникают светящиеся точки-шарики. Их движущийся узор соответствует жестам танцовщицы, на руках и спине которой эти светящиеся лампочки располагаются: при приближении они еле-еле освещают и ее лицо, и ее фигуру: черное в черном на черном.

Наконец, на белом заднем занавесе появляются перекрестные лучи, и, кажется, что они уже пронизывают целиком все пространство сцены и обнаруживающего в нем человека в прозрачном широком балахоне,двигающегося как гимнаст с прозрачным же светящимся шаром в руках. И звук раздается похожий на треск электрических разрядов. И лучи-прожектора все еще прорезают пространство. И синие электрические рефлексы отблесками светятся на шаре и на балахоне.

Вспышки солнца обрывают это движение, и опять появляется лакированное черное чудовище, издающее лающе-мяукающие звуки. Теперь оно пытается замкнуть электрическую цепь, и на экране задника начинают стекать и переплетаются всплески красок, создающие подобие вниз летящего фейерверка и вверх растущих кристаллов одновременно.

А в черном мареве вдруг обнаруживается вполне малевичский персонаж – Авиатор, видимо, случайно залетевший в этот жутковатый «десятый стран», на эту совершенно чужую планету, находит старый давно, наверное, затерянный приемник, встряхивает его, слышит слова на разных языках. Но и он пропадает во тьме.

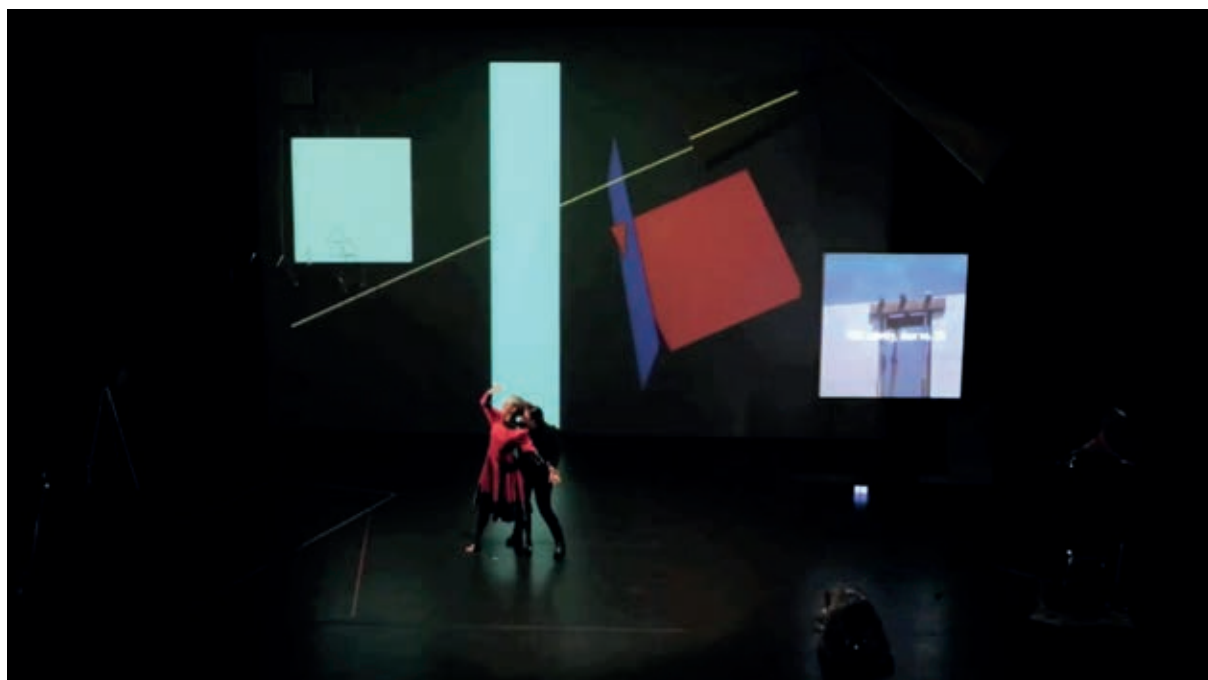
А на белом заднике возникает малевичская супрематическая композиция «Смерть обоям», которая начинает медленно поворачиваться вокруг своего центра.

А на сцене – танцовщица в красном платье и черной широкой полосой на юбке и черными манжетами. А за ней – танцовщица в черном фраке и черных очках и танцовщица в черном комбинезоне с красными квадратами. Движения всех троих разнонаправлены, но синхронны, автоматичны, четки и марионеточны. Действие-танец кажется бесконечным, пока лакированное чудовище не заводит граммофон, и четкий почти метрономный звук не прерывается шипящим шорохом старой пластинки. Фигура в прозрачном балахоне, все это время сидевшая скрючившись на авансцене, вздрагивает, разгибается и начинает камлание над своим прозрачным шаром, лежащим на белом квадрате.

Лондонский спектакль завораживает, заманивает, в нем шаманское переплетено с техногенным, телесное с супрематическим, объемное с плоскостным. Жестко расчерченное пространство насыщено вращающимся внутри себя самого временем. Живые плотские фигуры лишены плоти. Жизнь в этих «десятих странах» лишена жизни. Но она же полна изящества, четкого ритма и невероятной геометрической красоты. Даже лакированное мутировавшее существо неясных очертаний притягивает своей странной изысканной, почти кружевной формой.

Спектакль создан по законам театра современной хореографии, где четкая *dance-структура* соединяется с контактной импровизацией, с видео-проекциями, задающими движению дополнительные семантические объемы.

Спектакль сочетает модернистские начала, строгие и четкие, с постмодернистскими перформативными действиями. Организующим началом здесь является медитация. Постмодернистская деконструкция прорывает сочиненную структуру произведения криками, всплесками, скачками и резкими жестами, но тут же всё опять и опять погружается в глубокое созерцание, в магическую замкнутость и цикличность действия.



Фрагменты спектакля «Победа над Солнцем» режиссера Йоханнеса Биррингера

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

«Победа над Солнцем». Нижний Новгород. 2015 г. Проект Ксении Ануфриевой. Концертное исполнение оперы в рамках фестиваля Вазари

Участники проекта: А. Батрашева, А. Чистяков, В. Бурцев, М. Булошников, Л. Харламов.

Чтец (артист театра Зоопарк Лев Харламов), стоя за пюпитром, начинает действие текстом пролога Велимира Хлебникова так выразительно, так актерски настойчиво, что слова действительно воспринимаются подчеркнута алогично, не обычно, не привычно. Как музыка, как текст на чужом языке, и от того воспринимается только сама интонация, самый звук, его качество, его знак. Лев Харламов произносит и слова Силачей. Певцы А. Чистяков и В. Бурцев подхватывают, поют арии Силачей и остальных персонажей оперы.

Самым главным в этом концертном исполнении является четвертитоновая музыка, полностью восстановленная авторская партитура М. Матюшина.



Владислав Бурцев (баритон), Алексей Чистяков (тенор), Лев Харламов (чтец), Марк Булошников (фортепиано). «Победа над Солнцем». Нижний Новгород. Проект Ксении Ануфриевой

В чтении-пении-спектакле делается акцент на ритмо-звуке. Он же заставляет видеть через посредство себя. Актерский речитатив не столько подчеркивает естественную речь, сколько, наоборот, противоречит ей, так как утрачивает декламационную структуру, эмоцию и драматическую составляющую. Это очень близко к сухому речитативу, и тоже зависит от текста, но алогичного и без знаков препинания. От речитатива исполнители переходят к пению и наобо-

рот. Звуковых эффектов (грохота, шума и т.д.) в этом прочтении не было, хотя, по замечаниям историков, звуковой ряд первой «Победы над Солнцем» во многом опирался на них.

Л. Харламов писал о спектакле:

■ «Он создан был ради Матюшина, поэтому там звучит вся сохранившаяся музыка. Текст Кручёных звучит, так сказать, в объёме необходимости. То есть, то, что связано с музыкой плюс несколько фрагментов для изложения (поддержания внятности) сюжета. Плюс полностью звучит хлебниковский пролог. Работать с текстом Хлебникова было проще, чем с текстом Крученых. Особенно, со стихотворными фрагментами. Но сюжет помогает пониманию текста. Как и стиль эпохи. Как ни странно, когда я это исполняю, у меня перед глазами возникает отнюдь не Малевич, но Дейнека. Так примерно и читаю. Есть фрагменты, где я придерживаюсь авторского прочтения. Согласно сохранившейся записи. Проект делался на один раз, но мы исполнили его уже трижды: два в Нижнем и один в ГМИИ им. Пушкина, в рихтеровском зале».

Для М. Матюшина важны были элементы структуры музыкального звука, как для А. Крученых – элементы слова. Поэтому он, утверждая ультрахроматику, приветствовал, вслед за Н. Кульбиным, четвертитоновую музыку, разделяя каждый полутон (из 12) пополам (24).

В статье «Свободная музыка» Н. Кульбин отмечал:

■ «Художник свободной музыки подобно соловью не ограничен тонами и полутонами. Он использует также четверть, одну восьмую тона и музыку со свободным выбором тонов. <...> Преимущества свободной музыки: неведомое ранее наслаждение созвучиями. Новая гармония с новыми аккордами. Новые диссонансы с новыми решениями. Новые мелодии. Необычайно расширяется выбор возможных аккордов и мелодий. <...> Вибрирование этих звуков, как правило, действует возбуждающе. В таких процессах большую роль играют удар различной силы, интерференция звуков, подобная интерференции света» [Кульбин Н. Свободная музыка / Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост.: Ю. Степанов [и др.]. – М.: Академический проект: Культура, 2006. – С. 547–548].

В новой музыке по-новому рассматривались все музыкальные категории (звук, звуковысотная система, континуум), что инспирировалось идеями высвобождения звука (как у А. Крученых идея высвобождения звука из слова).

Как слову возвращалось первоначальное звучание через букву, рык, тон и пр., так и звук при помощи деформации также приобретал близкое природе начало (например, шум окружающего) + разложение на элементы (собственно ультрахроматизм) + некая важная мыслительная составляющая процесса. Преобразование музыки согласовывалось с идеями трансформации всей среды в совокупности за счет неожиданных сочетаний, аккордов, мелодий. Вообще это звучание соотносилось с проникновением за границы обыденной осязаемости-видимости-слышимости, оно осмыслялось как проводник за границы трехмерности. Всё это находилось и в русле экспериментов М. Матюшина с расширенным зрением.

Ксения Ануфриева подчеркивала:

■ «В 2015 году к открытию нового выставочного пространства Волго-Вятского филиала Государственного центра современного искусства в Арсенале (Нижегородский кремль) была создана выставка "Музей великих надежд".

Возникла неожиданная возможность впервые сделать аудиореконструкцию "Победы над Солнцем".

Как музыковед я ещё со студенческих времён знала о том, что Матюшин – мой земляк. Однако в научной литературе была лишь информация о "Победе..." как об историческом событии, а музыкальные оценки давались лишь по нескольким небольшим фрагментам нотного текста. О публикации всех фрагментов сохранившегося нотного текста я узнала за пару лет до выставки "Музей великих надежд" от композитора Владимира Мартынова.

Этот текст был восстановлен и издан Музеем органической культуры (г. Коломна).

И когда возникла тема выставки, я поехала в Коломну, где сотрудники музея великодушно подарили мне их монументальное энциклопедическое издание о Матюшине, в котором были ноты.

А благодаря выставочному проекту аудиореконструкцию удалось записать ещё и на CD. В буклете к нему я не могла не сделать краткий анализ музыки, в котором постаралась вписать музыку Матюшина в контекст эпохи.

Она не только пародирует позднеромантическую оперную манеру (на что обычно указывают), но и направлена в будущее (а не просто пытается эпатировать). Речь о том, что в музыке "Победы над Солнцем" можно услышать те тенденции времени, которые реализуются у Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича».

Полностью исполненная опера современна, актуальна, соотносима в звучании с замечательными образцами философской новой музыки XX в.

Этот материал также представляет собой реконструкцию, однако исключительно из курса вербального и музыкального текстов, в которых знак был не менее акцентирован, чем это было в первом варианте «Победы над Солнцем» и не менее акцентирован, чем это происходило в сценографии и костюмах первоначального спектакля. Это – единственная постановка, в которой, при точном следовании партитуре спектакля, оперный контент.

«Победа над Солнцем». 2013 г. проект Государственного Эрмитажа, Мариинского театра, С.-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, СПб филармонии и симфонический капеллы «Таврическая» п/у М. Голикова в рамках международного фестиваля «От авангарда до наших дней» в 2013 году

Зрелище, вплотную соприкасающееся с античной трагедией, представлено перед стеной атриум.

Пролог спектакля – это фрагмент партитуры М. Матюшина из оперы «Победа над Солнцем», исполняемый И. Рогалевым столь же экспрессивно, скачуще-ритмично и темпераментно, как сама эта раскалывающая пространство музыка. Временную структуру спектакля по тексту А. Крученых создали отдельные музыкальные фрагменты, написанные в разной стилистике несколькими композиторами: И. Воробьев, А. Танонов, Д. Мазитова, С. Полозов, Л. Резетдинов, А. Зобнин, Э. Лебедзе и Игорь Рогалев как глава всей музыкальной системы и ее организатор.

Фигура Чтеца в темном длинном балахоне с накинутым на голову капюшоном в темноте начинает хлебниковское:

■ *«Люди! Те, что родились, но еще не умерли! Спешите идти в созерцог! Или в созерцавель! Собираете мрачных вождей, от мучав и ужасавлей до веселян и нездешних смеян и веселогов пройдут перед внимательными ведуками, созерцалями и гледалями...».*

Звучит как антитеза или продолжение слов Константина Треплева, жаждущего другого опыта («Нужны новые формы! Новые формы нужны...») на сцене: «Люди! Львы, орлы и куро-патки... Общая мировая душа – это я... я...», – это предчувствование превратилось в чернотворские вестучки. Эта фигура в моцартовском черном словно сгущает всё пространство, глаголит и медленно, как жрец, совершивший обряд, исчезает в проеме арки.

Две девушки в черных трэсах выходят на площадку, их под барабанный бой одевают в белые медхалаты: «Все хорошо...» – «что хорошо начинается...». Следом из арок пятеро в халатах же присоединяются, выстраиваясь на авансцене в ровную линию: «а конца не будет!». Они все – бюджетяньские силачи современности, санитары, – а музыкальная тема напоминает фрагменты И. Стравинского в кликаньи весны в «Весне священной».

Еще одна группа выносит две большие белые простыни и образуют каре. Танцовщица в белой пачке вступает в центр этой фигуры, а на стене появляется иллюзорное желтое солнце с завитками, кружащееся, вьющееся, маленькое. Мужчины, вынесшие белые ткани, падают на них. А внутри солнечного диска проскальзывает немогущее открыть глаз толстое лицо, а вся сцена озаряется темным красным светом, а потом – синим. На стене высвечивается римское сооружение, и двое певцов, обнявшись, превращаются в Нерона-Калигулу, закутавшись, как в тоги, в белые простыни: «Ехал налегке / прошлом четверге / Жарьте, рвите, что я не допёк». Танцовщица тут же. А большая группа певцов выстраивается в геометрически-хореографическую белую композицию, которая то передвигается, то замирает в разных позах: хлеба и зрелищ! – просительно взирают на Нерона-Калигулу, который/которые рвут друг у друга куски от хлебного батона и выплевывают их.

Путешественник по векам – на самокате, в кепке с козырьком: «Друг всё стало. / Вдруг пушки. / Озер спит...». Певцы вдруг становятся в круг-хоровод и быстро-быстро двигаются на краю сцены. Возникает изображение Вавилонской башни. Оно медленно стекает, а на полу бессмысленно лежит какое-то тело. Происходящее трансформируется в далиевский сюр..., прерываемый Злонамеренным, выскочившим из зала, и вновь погружающим происходящее в замедленный, почти текучий поток сна подсознания или безумия. Путешественник и Злонамеренный падают и поднимаются в рапидных движениях якобы боя, другие персонажи в этом же пространстве сна сидят и ходят через друг друга.

Белая танцовщица становится Забиякой, машет длинной гипюровой юбкой: «Сарча саранча. Пик пить...». Она же появляется на видеоизображении, только в прошлой белой пачке и на фоне вращающейся супрематической малевичской композиции. Изображение движется на стене с множеством окон, которые словно безглазые вписываются и расчлениают само изображение.

Фрагмент пластического театра, одновременно будучи логично/алогичным в структуре спектакля, разрывает зрелище. Эпизод этот также передает дух С. Дали: сначала Злонамеренный молотом колотит всех по спинам и головам, потом все исколоченные цепочкой заключенных бредут в арку, а из нее уже выносят части тел – огромные руки, скрюченные куски ног и пр. В этой дуге-цепи появляется образ предчувствия гражданской войны, что подчеркнuto наличием мольберта среди частей тела. Картина срывается в абсурд: в центр выносят плакат с буквами «WC», и все кричат «Браво!» Злонамеренному.

Многочисленный хор заполняет всю сцену, люди суется, мечутся, а некоторые из них уже выстраивают четкие колонны и ряды: «Для себя неожиданно / Сонные стали драться / И такую пыль подняли, / Будто брали Порт-Артур. / Колесница победная едет. / Двойка побед. / Как отрадно под колеса / ее упасть».

«Черный квадрат» проявляется на стене. На планшете в это время квадрат создан группой в белых халатах, а в середине – группой в черных костюмах. Жесткая группа уплотняется, и из нее медленно выпадают танцовщики, начинающие медленное, гипнотическое кружение по сцене. Вновь соединяются цепи, по ним пробегают лампочки-фонарики. Музыка содержит плачи: «Скрылось солнцем. / Тьма обступила». Несущие солнце заполняют всю сцену, Во втором дейме («Десятый стран») приемы первого повторяются и множатся. А в финале все плашмя падают и умирают.

Это произведение плотно соприкасается с семантикой первой «Победы над Солнцем»:

1) оно сколочено: эпизоды резко вклиниваются друг в друга, меняя настроение, ракурс восприятия и форму;

2) оно непредсказуемо: персонажи, слова, мысли, образы возникают спонтанно и спонтанно проваливаются;

3) оно подвижно: зрелище скачет, мелькает, множится;

4) оно нелинейно: зрелище ветвится, его можно передвигать как калейдоскоп.

Эта «Победа над Солнцем» эпатажна, ударна, она смещает сознание зрителя, в ней есть эстетическая смелость и даже раздолье. Вместе с тем, здесь стремление к хаосу не достигается, блоки произведения завершены внутренне и единство формы задано неким обобщенным континуумом: действие происходит в смещенном, пограничном пространстве-времени.

И об этом произведении можно говорить словами стихов Велимира Хлебникова 1920-го года:

Алеше Крученых

*Игра в аду и труд в раю –
Хорошеуки первые уроки,
Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время!
Сим победили!*



«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фрагменты перформанса «Победа над Солнцем». Проект Государственного Эрмитажа, Мариинского театра, С.-Петербургского музея театрального и музыкального искусства

Профессор И. Воробьев отмечает: «В рамках XXII Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней» в Атриуме Главного штаба Государственного Эрмитажа публике было представлено современное прочтение авангардного спектакля. Следуя духу преемственности, организаторы фестиваля решили идею коллективной синтетической формы, на которой базировалась историческая футуристическая опера, реализовать в музыкальном плане, сохранив канву драматургии и часть текстов Крученых». Сравнивая постановку 1913 г. и данный проект, И. Воробьев делает следующие выводы:

■ **«Общими для обеих спектаклей оказываются:** а) формулирование посредством метафоры «победа над солнцем» общей задачи искусства как способа борьбы с банальностью «здорового смысла», как инструмента переосмысления итогов прошлого, как взгляд в будущее; б) формулирование частных задач искусства посредством представления музыкально-драматического произведения как источника интонационного обобщения, в рамках которого фабула или сюжет воздействуют на восприятие именно своей интонацией, минуя ресурсы синтаксической связанности и привычной логики; в) формулирование принципов театральной драматургии, опирающейся на принципы «нелинейности» повествования, приемы абсурдного сдвига, апеллирование к неклассическим театрализованным формам (фольклорный театр, условный театр, ритуалистическое действие, мистерия и пр.)» [Воробьев И. «Победа над Солнцем» как опыт современного прочтения авангардного текста: Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней» – 2013 // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021 – № 4 (14). – С. 13–14].

«Der Sieg uber die Sonne». 2013 г. Проект Банхоф Академии искусств. Гамбург. Площадь Розы Люксембург

Проект Морица Гагерна, Александры Грика, Клауса Ланга, Мартина Шюттлера представлял собой акции, хэппенинг, инсталляции с телом, надувными шарами-палатками с подсветками, с видеопроекциями на стенах; в парке, на мощеной улице, в холле. Исполнительница поет у открытого рояля и уже стоит с остановившимся взглядом и с открытым ртом, прижавшись к плоскости пустой стены, а на окнах по бокам медленно опускаются жалюзи. В центре этого большого зала также медленно опускаются широкие огромные жалюзи, и появляется на них, как на экране изображение парусов, играющего трубача и этой же девушки, обдуваемой ветром. Жалюзи приоткрываются, и мы видим за ними на стене еще одно изображение: на воне зеленого парка на зеленой траве этот же бело-красный парус и неподвижная эта же девушка.

Действие продолжается на деревянной пристани, где на помосте разместились зрители, а перед ними актеры в плащах сколачивают из реек геометрические фигуры, раскладывают оранжевые мешки, сидят между ними как бездомные, готовящиеся тут же заночевать. Уже знакомая нам девушка стоит и среди этих персонажей. Мимо проплывают пароходы. Параллельное действие происходит в парке. А затем перемещается в большой зрительный театральный зал на движущуюся сцену.

Персонажи возникают в разных локусах пространства почти одновременно, сгущая или разреживая его. В проекте осуществляется свобода возникновения объекта в пространстве любого качества. Не актеры осваивают окружающую реальность, а сама реальность как бы, сосре-

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

доточившись, выплескивает актера-материю-объект. Перформативные действия отъединены друг от друга, но их контенты, «пятнами» накладываясь друг на друга, создают многомерность континуума, его нелинейность. Здесь захватываются разные сферы социума от представителей элитарного искусства до маргиналов. И в то время присутствует противостояние человека и холодных изящных хайтек-технологий или человека и невероятно живой и красивой природы.



Фрагменты спектакля «Der Sieg über die Sonne». Проект Банхоф Академии искусств. Гамбург



Фрагменты спектакля «Der Sieg über die Sonne». Проект Банхоф Академии искусств. Гамбург

«Победа над Солнцем», 2015. Реконструкция Государственного Русского музея (директор В. Гусев, замдиректора и редактор оперы Е. Петрова, арт-директор Й. Киблицкий), Театр музыки и драмы Стаса Намина, сценография Г. Бродского, музаранжировка А. Слизунова, хореография Е. Горячевой

В круге сцены под несколькими прожекторами, выпускающими вниз конусообразные лучи, собраны все персонажи оперы. Они одеты в реконструированные малевичские костюмы в полный человеческий рост, они двигаются под скрежещущий металлический звук, оставаясь на месте, дергаются марионеточно, постепенно высвечиваясь из полутьмы, сначала в монохромии, а потом различимо в цвете своих костюмов. Медленно, с трудом отрывая ноги от планшета сцены, они начинают движение в центр, снимают маски и то, что является головными уборами, дергают друг друга за огромные руки... Из-за спины Нерона появляется Чтец с совершенно белым лицом, в черном костюме и с черным квадратом на правом глазу: «Чернотворские вестушки!». Он словно сам удивлен этому хлебниковскому тексту, он не сразу определяет смыслы алогичных слов и тут же как бы вместе со зрителями эти смыслы обнаруживает. А персонажи, теснящиеся за ним, продолжают лишаться частей внешних своих оболочек под все тот же режущий пространство и их самих звук: «Здесь будут иногдавли и воображавли!».

Для Велимира Хлебникова главным было проникновение в глубину звука, где он искал движение, точечное множество, рост объема, т.е. все то, что было связано у него с фонетической заумью. В спектаклях-реконструкциях, и в наминовской тоже, в момент звучания пролога эти хлебниковские опыты исключаются даже в подтекстах, а значение придается интонированию текста, его скрытой музыкальности и зауми не фонетической, а смысловой, высеченной из созвучий неожиданных слов.

Чтец повышает тональность, и к нему присоединяется в прологе же Нерон (без костюма и головного убора, снятых вначале), а все персонажи их окружают, сживая кольцо вокруг: «И смотрят!».

Будетлянские силачи в черных трэсах с несколькими белыми квадратами растягивают на толстых канатах Нерона, который заканчивал пролог, стоя на высокой стремянке в центре. Ноги Нерона тоже оказываются привязанными, и за канаты его тянут другие персонажи.

Веревки вьются кровеносными сосудами через весь круг сцены, вместе с ними в такт вьются тела и мечется прожектор, окрашивая все пространство то в красный, то в синий цвет. Солнце, как большой детский мячик, тоже вьется по канатам. Именно вьющиеся канаты выполняют в этом спектакле функцию тех прожекторов, которые в «Победе...» 1913 года резали лезвиями фар фигуры и всё происходящее на сцене. Канаты-веревки разрывают, разрезают изображение на фрагменты, создавая эффект витражности и наложения элементов друг на друга.

Тексты Нерона повторяются и словно множатся всеми персонажами. Так возникает многоголосое хоровое звучание, а с помощью канатов на сцене при этом появляются самые разнообразные геометрические очертания, заключающие в себя человеческие тела. Слова растворяются в звуке, а звук как бы растворяется в сплошной мятущейся массе. Появление новых персонажей (Путешественника, Забияки и пр.) добавляет смятения в это плотное колебание пространства.

Пластика этой большой неразличимой массы, этого единого общего многочленного тела, этой органической субстанции – пластика беспокойства, тревоги, сопротивления-подчинения и страха становится структурообразующим принципом спектакля. Вся предметная

среда – лестницы-стремянки, огромные колеса-катушки, швабры-щетки, костыль-автомат, треугольники-планшеты как супрематические крылья бабочки, шары на шестах, – всё сливается в единую футуристическую машинерию, и всё оказывается частью чего-то другого. Всё мечется в едином темпоритме, сопровождая сплошное пластилиновое бурление телесной разрастающейся стихии.

В центре спектакля движение замедляется, замирает, персонажи падают, растекаясь на огромном колесе, Несущие солнце обходят его, окружая и целясь из пистолетов. Сцена целиком опутывается вьющимися канатами: «Мы пришли из десятых стран, / Страшные!.. / Знайте, что земля не вертится». Тела впутываются в канаты, и все зрелище делается подобным нейронной ткани. Здесь структурообразование происходит с помощью всей предметной среды, а не какого-то отдельного элемента или партитуры спектакля. Тела погружены в среду и становятся ее элементами, а вскоре и вовсе исчезают в ней и из нее.

В третьей, финальной части спектакля в круге сцены снова появляются все персонажи и опять в малевичских костюмах, кружатся: «Всё хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца!».

То, что начинается и осуществляется в наминовской «Победе...», «хорошим» в профанном смысле этого слова назвать сложно, и то, что именно это не имеет конца, тревожит и пугает, как всё на сцене происходящее. Здесь воплощен не хаос, а апокалипсис. Воплощен в деталях, наступательно и без надежды на благополучный результат борьбы. Этот спектакль визуализирует подтексты первой «Победы...», ее внутренние пророческие смыслы о разбуженных стихиях и восстании-поражении масс. Сама идея хаоса, главенствующая в «Победе...» 1913 года, воплощена у С. Намина как стихия, направленная не вовне, а как внутренняя и заблокированная (онкологическая?) стихия и ее подробное визуализированное исследование.



«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фрагменты спектакля «Победа над Солнцем» Театра музыки и драмы Стаса Намина





Фрагменты спектакля «Победа над Солнцем Театра музыки и драмы Стаса Намина

«Победа над Солнцем»/ Victory over the Sun. Международный проект Джеффа Басингера

В полной темноте зрительного зала после отзвучавших звуков рояля появляются Чтецы (Даниэль Френч и Арсений Архипов) с прологом. Они освещают самих себя и крошечное пространство вокруг себя едва заметным фонариком. И весь текст слышен сквозь некое мерцающее поле. Пролог длится три минуты в темноте. «И смотряка!» – реплика, после которой на сцене высвечивается белый квадрат. При определенном попадании на него луча прожектора на нем возникает солнце, и тут же как в театре теней фигуры Будетлянских силачей (Б. Гонт и Б. Менденхолл) . С раскрашенными лицами, широко раскинутыми раскрашенными руками, они, разорвавшие белый квадрат и солнце на нем, шагают навстречу зрительному залу. Актриса, изображающая Нерона, в царственно пурпурном облачении и Путешественник во времени с ромбом вместо головы на пурпурном мопеде движутся навстречу друг другу. Дыра разорванного квадрата зияет между эпизодами, сосредотачивая внимание зрителей на этой глубокой ране времени. На десятой минуте представления солнце уже вырвано с корнями, белый квадрат на заднике закрыт многочисленными сталкивающимися и перекрещивающимися квадратами. Брутальное существо с синим лицом, с гигантской черной клипсой в правом ухе и кольцами в ноздрях сообщает, что земля больше не вертится и солнце железного века погасло.

В десятом стране Будетлянские силачи, вышагивающие как гуси, встречаются с Трусливым и Толстяком, постоянно отпрыгивающими в сторону. Чтец выкатывает белую трибуну

с написанными на ней черным и красными квадратами и обращается к зрителям с печальной сентенцией: «Как необычна жизнь без прошлого! С опасностью, но без раскаянья и воспоминаний... Забыты ошибки и неудачи, надоедливо пищавшие в ухо, вы уподобляетесь чистому зеркалу...». Текст у исполнителей смещен, переиначен, как и сами персонажи. Будетлянские силачи вмешиваются в действие постоянно, как его модераторы. Время от времени выбегают с короткими рвано-алогичными репликами все прежние персонажи, превращая зрелище в калейдоскоп. Пока не появляется, наконец, Авиатор в замысловатом костюме из обрезков железа, что делает его живым подобием татлинского контррельефа. Все герои выстраиваются в единую параллельную рампе линию и поют арию, состоящую из одних разрозненных букв-звуков.

Маленькая сцена и небольшой зрительный зал создают атмосферу театра кабаре 1910-х годов. Рояль, покрытый белым полотнищем с черным квадратом, постоянно сопровождающий действие пианист во фраке (А. Архипов), обращение всех персонажей к зрителям, короткое расстояние между сценой и залом, легкая и настойчивая ирония в интонациях актеров, некий отголосок театра студенческих миниатюр в движениях и позах, а главное – завершенная форма произведения, сжатая в режиссерскую четкую задачу, нигде не нарушаемая, не допускающая эклектики и эпатажности, и вместе с тем сохранившая настроение свободной игры, некоторой детскости и поэтичности. В этом произведении очевидно снижение «Победы...» с ее художественного обожения и отвержение пиетета перед ее уже почти парадной значимостью, но присутствует наивная приближенность к этому историческому монументу, домашность и заявляется право на фамильярное прикосновение к нему.



«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



*Фрагменты спектакля «Победа над Солнцем»/ Victory over the Sun.
Международный проект Джеффа Басингера*

Опера ПОБЕДА НАД или СОЛНЦЕ 2. 2020. Владимир Смоляр

Мультимедийная драма Владимира Смоляра о футуристах, поэтическое действо с музыкальными и визуальными высказываниями авторов начала прошлого и настоящего веков, созданная в честь 110-летия «Манифеста футуризма» Филиппо Маринетти, была представлена в культурном центре «Дом» в рамках фестиваля работ Владимира Мартынова.

Опера состоит из пяти актов, пролога и эпилога, продолжающиеся 9, 46 мин. Увертюра и Антракт дополняют оперу и увеличивают ее до 1,5-2 час. Увертюру написал итальянский композитор Паоло Риччи, исполнил квинтет молодых музыкантов: Алена Таран, Андрей Юргенсон, Ксения Абаимова, Михаил Журавков, Наталья Цурко, дирижер Елизавета Корнеева. Во время самого представления прозвучала музыка Сергея Загния – в исполнении автора, а Владимир Мартынов совместно с ансамблем Brom импровизировал за роялем. К этому присоединилась тувинская певица Саинхо Намчылак. В это же время видеохудожник Александр Петтай в live-режиме создавал на экране видео-инсталляцию. На сцене действовали будетляне Мартынов, Загний, С. Намчылак, Brom, а на экране – люди из начала прошлого века.

Идея оперы выражена в синтезе «здесь и сейчас» и «там и тогда».

Владимир Мартынов подчеркивает:

■ «Я считаю, что в XX веке есть три рубежные вещи, после которых невозможно возвращение к прежнему. Это “Черный квадрат” Казимира Малевича, “Фонтан” Марселя Дюшана и “4'33” Джона Кейджа, которые и определяют цивилизационные точки невозврата»



[<https://ru-malevich.livejournal.com/175971.html>].

«В “Победе над Солнцем” главное место занимало изобразительное искусство, и именно искусство Казимира Малевича, вытесняющее люциферическую суету мира» [<https://video.museumart.ru/art/martinov.html?page=2&per-page=7>].

«Клавир Матюшина свидетельствует о незаурядных композиторских способностях своего создателя, свободно пользующегося остро диссонансными аккордами, политональной и атональной гармонией, остинатными фигурами и прочими новаторскими средствами, характерными для творчества наиболее передовых и продвинутых композиторов того времени. В этой связи интересно было бы привести параллельный анализ “Победы над солнцем” и “Весны священной”, премьера которой состоялась в том же 1913-ом году в Париже» [<https://cm-21.livejournal.com/15818.html>].

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фрагменты Оперы «ПОБЕДА НАД или СОЛНЦЕ 2» Владимира Смоляра

8.2. ВИТЕБСКИЕ СМЫСЛЫ «ПОБЕДЫ НАД СОЛНЦЕМ» И СУПРЕМАТИЧЕСКОГО БАЛЕТА

«Победа над Солнцем». 1995. Витебск. Проект Игоря Кашкуевича

Группа минских художников провела художественную акцию «Победа над Солнцем» в Витебске. В ней участвовали Андрей Логинов, Владимир Зленко, Игорь Кашкуевич, Алена Дарашевич. С флагом, на котором изображен символ УНОВИСа они сфотографированы у стен витебской ратуши.



Фото Михаила Борозны «Победа над Солнцем». Витебск. Проект Игоря Кашкуевича.

М. Борозна вспоминал:

■ «18 февраля 1995 года в рамках художественной акции «АРТУНОдискурс» в помещении витебской городской Ратушы в 17.00 состоялся перформанс Игоря Кашкуревича «Победа над Солнцем», посвященный 75-летию одноименной футуристической оперы в городе Витебске.

В ратуше присутствовали представители творческой интеллигенции города, художники творческого объединения «Квадрат». Вместе с Игорем Кашкуревичем по приглашению художественной галереи «У Пушкина» из Минска приехали директор минской галереи «6-я линия» А. Дорошевич, искусствоведы Е. Шунейко, П. Василевский, М. Борозна, молодые художники А. Логинов, В. Зленко.

Игорь Кашкуревич, не выпуская из рук символическое солнце в виде дорожного знака «проезд запрещен», зачитал авторский манифест и раздал присутствующим образ концентрированной солнечной энергии в виде миниатюрных флаконов с растительным маслом.

Следует сказать, что для И. Кашкуревича теория и практика К. Малевича сыграли важнейшую методологическую роль в становлении его многогранного творчества. А случайно найденный ироничный образ солнечного диска неоднократно участвовал в художественных акциях в Беларуси и за ее пределами.

Ассистировали автору перформанса в тот вечер А. Дорошевич, В. Зленко, А. Логинов. Они наполняли небольшие стеклянные сосуды растительным маслом, своими перемещениями по помещению создавали эффект заполнения перформансом всего сценического пространства.

И. Кашкуревич, выйдя из Ратуши, продолжил свою творческую акцию, направившись на Бухаринскую, 10...».

ПОБЕДА над СОЛНЦЕМ опера-хеппенинг (сценарий)

Специально для Витебска спустя 75 лет после утверждения Нового Искусства на Беларуси.

Действующие особы:

0. Круглое Солнечное Лицо диаметром 68 см

1. Дух Малевича
2. Дух Крученых
3. Дух Матюшина

Хеппенингианты:

1. Кашкуревич
2. Логинов
3. Зленко
4. Зеленкова

Фигуры:

1. Фигура, призванная держать Солнечное Лицо
2. Две Фигуры, призванные управляться с Занавесом
3. Фигура Героя, призванная совершить акт победы над Солнцем

4. Фигура «Х», призванная зачеркнуть Все Фигуры, в том числе и Солнце
5. Все Фигуры, одушевленные и неодушевленные, прямо или косвенно участвующие в опере-хеппинге

Атрибутика:

1. Занавес матерчатый черно-серого цвета 2X2 м
2. Солнце круглое, железное, с лицевой стороны покрашенное набело
3. Подсолнечное масло бутылочное (нерафинированное)
4. Листы бумаги хозяйственного размера
5. Передник матерчатый
6. Очки-велосипед (1 пара)
7. Здание и предметы, пригодные для проставления на них знака «Х».

ДЕЙМО 1

Выход участников из поезда № 652 в городе Витебске. Расклеивание листов белой бумаги и нанесение на их поверхности знака «Х».

ДЕЙМО 2

(для закрытого помещения)

В самом начале АРТУНОДИСКУСа объявляется о проведении второго дейма оперы-хеппинга. Затем присутствующим раздаются пустые стеклянные баночки с белыми крышечками. В центр помещения выходит Фигура, которая оглашает список действующих особ в опере-хеппинге. Возглас:

– Занавес!

две фигуры выносят занавес

– Солнце!

Фигура выносит солнце и закрывает занавесом фигуру с солнцем. Фигура возглавляющего, ранее стоящая сбоку от основного действия, становится перед занавесом, снимает очки, одевает передник, берет в руки банку с черной краской и кисть и залазит под занавес с целью совершить злоумышленный акт символического убийства солнца. В результате чего Солнечный диск выбрасывается из-под занавеса к ногам зрителей. Фигура Героя-Победителя возвращается на прежнее место и возглашает:

– Занавес!

Две фигуры разрывают занавес пополам и накрывают себя кусками материи.

Зрители видят бутылку с подсолнечным Маслом, которая находится в руках у фигуры, ранее державшей Солнце.

– Поднос!

Фигура официанта поднимает Солнечный диск и подает его Фигуре с Маслом.

– Разлив!

Две фигуры ходят по залу и разливают масло в баночки, заранее розданные участникам оперы-хеппинга.

Разлитое масло может являться памятным сувениром победы над солнцем, а также может быть использовано по своему прямому назначению.

Режиссер: Игорь Кашкуревич

Директор: Алена Дорошевич 17.02. 95. [Из личного архива Михаила Борозны].

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Выставка в Витебском областном краеведческом музее. 2001

В ноябре 2001 года в областном краеведческом музее группа (в составе автора концепции Т. Котович, художников С. Баркунова, А. Громыко, А. Родкина и А. Маля) спроектировала выставку, посвященную 75-летию Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа.

➤ Выставка размещалась в трех залах музея. Первая часть экспозиции была основана на материалах, документах и ассоциациях-фантазиях, связанных с 1910–1920 гг. театральной жизни Витебска, вторая часть касалась документов, фотографий, афиш, костюмов, портретов, каталогов Коласовского театра, третья представляла собой инсталляцию А. Маля «Фуршет».



Инсталляция художников С. Баркунова, А. Громыко, А. Родкина в Витебском краеведческом музее

Существенную часть выставки занимала инсталляция Супрематический балет, созданная С. Баркуновым и А. Громыко. Черно-бело-сине-красно-синие ткани, натянутые на геометрические кубы, квадраты и прямоугольники, занимали весь правый угол зала. В два с небольшим метра высотой и метр с небольшим в ширину, инсталляция представляла собой разномаштабные сочетания объемов и плоскостей, сосуществующих на разных уровнях и в разных величинах. Красный и черный дополняли друг друга, вступая в визуальный диалог; объемы поддерживали плоскости, которые надвигались на зрителя, еще только ступающего на порог зала. Супрематический балет был создан второй раз в истории Витебска через 81 год, «оживал» в ассоциации, жестко зафиксированный и статичный, однако такой же красивый, исполненный гармонии формы и цвета.

Супрематический балет. 2003

Авторская группа: идея и концепция Т. Котович, хореография Анастасии Маховой, компьютерная графика Алексея Ермака, музыка группы “Rammstein” – композиция “5/4”. Спектакль **Супрематический балет** был показан 15 ноября 2003 года на сцене Коласовского театра перед студентами исторического факультета ВГУ. Премьера его состоялась во время Бала искусств 22 декабря 2003. Спустя несколько лет проект был показан в Московском Центре современного искусства.

Пластика и ритм, на основе которых существовал театр танца, имеющие самоценность вне драматического сюжета, в Супрематическом балете низведены до геометрической базы. Это произведение как математическая модель представляет собой точку бифуркации к развитию-ветвлению в поле пластического искусства века.

Сцена разделена фронтально на две части. На заднике с помощью компьютерного проектора происходит геометрическое действие. На сцене по линии правой и левой кулис идет действие скульптурных фигур в красно-белом, то оживающих, то застывающих, а по центру сцены от авансцены к заднику (т.е. по направлению к компьютерному движущемуся изображению) медленно передвигается черная сидящая фигура.

Движение геометрических фигур в компьютерном изображении представляют собой взаимопревращения живого огня, магических символов, космических знаков, подобий белых архитектонов Малевича с вырастающими за ними красными плоскостями, пирамидальных модулей. Две группы танцовщиков (учащиеся студии модерн-танца «Параллели» гимназии № 3 г. Витебска) занимают два фрагмента сцены перед компьютерным изображением на заднике. И танцовщица в черном словно распределяет руками это изображение, оставаясь на протяжении всего действия силуэтом во всей композиции.

Итак, три зоны смыслов образуют сюжет постановки. Во-первых, человеческая жизнь с ее страстями, беспокойством, надрывом и неисполнимыми желаниями, выраженная в самой хореографии. Во-вторых, космическая энергетика превращений, холод и отчуждение вселенной, её гармония и божественная красота, визуализированная компьютерной графикой. И, в-третьих, мистическое средоточие в черном фигуре, владеющей всем пространством и временем движения.

Посвященный Супрематическому балету 1920 года Супрематический балет 2003-го представляет собой явление современного сознания.

Основываясь на геометрическом движении, акцентированном Ниной Коган в объемно-плоскостной версии; на выявлении в сценарии фильма Казимира Малевича развертывании формы в пространстве; на энергетических изысканиях Оскара Шлеммера в констатации активных точек сцены, мы строили постановку, связанную с сегодняшним пониманием взаимосоотнесенности трехмерной физической реальности и виртуальной реальности, неомифологизма, мистического пространства-времени, текста и события, артефакта.

Самый главный мотив посвящения – интерпретация артефакта прошлого через современный артефакт. Но другим и не менее важным мотивом является осмысление места реального человека с насковзь геометризованном мире электронных версий и формальных взаимоотношений. Кто становится основным персонажем и чей сюжет оказывается наиболее состоятельным и значимым в сегодняшней картине мира? Экранная плоскостная реальность превалирует, черный силуэт дирижирует перемещением кусков визуальности. Живые человеческие фигуры (подростки и дети) просто вписаны в закономерность движения форм. В конце действия Маг-Жрец закрывает лицо руками, а все остальные хаотично рассыпаются по сцене. Событие бытия делается сомнительным и конечным фактом в бесконечности состояний мира. Живая материя тонет в математических модулях и всплесках космических энергий. Порождение мира – разум, и он же порождает виртуальную реальность. Множественность пластов сознания и действительности сопоставлены в постановке: смещение в историческом времени (1920 и 2003), смещение в месте действия (Латышский клуб располагался недалеко от места, где сейчас находится Коласовский театр).

1920:

Поле действия заставляет воспринимать его как плоскостное произведение. Объем ему задает только само пространство сцены. Фигуры – плоскостные, они только помещены в некий абсолютный объем-«пустой мешок».

2003:

Сложный механизм сборки произведения:

- а) плоскость экрана-задника с плоскостным изображением;
- б) объемная хореография, сосредоточенная сама на себе. Она может повторяться, где угодно, на любой площадке;
- в) движущаяся фигура Жреца (от авансцены к заднику) – сама по себе. Она представляет собой, вместе с тем, некое связующее звено:
 - 1) пространство – связывает всех на сцене и изображение на заднике;
 - 2) смыслово – связывает живые тела и геометрию;
 - 3) во времени – связывает собственно движение.

Структура с подобным механизмом сборки позволяет смыслу образовываться в складках сборки – в между плоскости и объема; позволяет строгой сочетанию элементов обнаружить внутри себя воздух – трактовать смысл увиденного зритель волен как угодно, основываясь на собственных ощущениях и знаниях.

В постановке участвовали: М. Нестерчук, Ю. Игнатенко, И. Колодяжная, А. Бурнейко, А. Романова, А. Французова, М. Кудряшова, Ю. Флеганова, А. Колуханов.

В конкурсе балетмейстеров «Данс-дизайн-2004» в Липецке в спектаклю был присужден Гран-при и Специальный диплом за оригинальное решение.

В конце того же года специальная премия на IFMC в Витебске.

В апреле 2005 года спектакль участвовал в гостевой программе «Арт-сессии» в Витебске.

Пафос Супрематического балета в современной интерпретации состоял, конечно, еще и в некоей попытке обнаружить выход из безнадежности холодных геометризованных структур, согласованных с ритмизированными движениями тел-автоматов. Эта стремление и было выражено появлением фигуры жреца и своеобразным возвращением архаического ритуала в жесткие условия супрематической коллизии. Даже то, что жрец закрывает лицо в финале спектакля, не являлось, по мнению автора концепции, фактором ужаса и поражения, хотя некоторая аналогия допустима. И все-таки сам факт разъятия разъятости, которое совершает жрец черными руками, и собственное его жертвоприношение сопрягаются с точкой окончания мира без человека и с ожиданием нового уровня построения мира.





Фрагменты Супрематического балета Т. Котович и А. Маховой

«Победа над солнцем». 2006. Проект Т. Котович и А. Маховой. Немчиновка

Сделали не просто супрематический, но и конструктивистский, модульный спектакль: его можно показывать с начала и до конца, можно начинать с середины или с конца, или вообще с любой точки. Как на DVD, когда можно в любой момент остановить просмотр, а потом начать снова с определенного момента. В этом произведении авторы решали только художественные задачи. Здесь не было настроений пессимизма или надежд на некие цивилизационные проектные изменения. В постановке не затрагивались проблемы сознания, подсознания или коллективного бессознательного. Изначально была поставлена задача построения комбинаторной структуры.

Спектакль начинался перформансом (это была часть дипломного проекта студентов-дизайнеров Витебского государственного технологического университета А. Шутиковой и А. Буковец, которые создали и всю рекламную разработку спектакля): черные танцовщики выходят из Черного квадрата и играют черными кубами, из которых складываются различные

композиции. На разных сторонах кубов – аналогии супрематических композиций И. Чашника и Н. Суетина. И кубы, и композиции, и сами танцовщики – всё это только часть, только модуль Черного квадрата. Принцип этот соотносится с идеей Нины Коган в создании Супрематического балета, где все формы проистекают из Черного квадрата и исчезают в его супрематии. В «Победе...» Черный квадрат порождает всё действие и всех действующих. Он является моментом потенции и импульса.

Динамичная первая часть заканчивается, черные кубы остаются на сцене, танцовщики исчезают в Черном квадрате. А пустую сцену заполняет глубокий и мощный голос чтеца. Виталий Барковский (тогда художественный руководитель Национального академического драмтеатра имени Якуба Коласа в Витебске) читает Маяковского. В. Барковский с каждой строфой убыстрял темп, и, казалось, что сцена набухла его голосом, переходящим в крик. На последних строчках появляются танцовщики в черном, они садятся на самый край авансцены и долго смотрят в глаза зрителям. Затем начинается хореографическая часть «Разрушение», насыщенная переливающимися движениями тел в медленном, тягучем ритме, с движениями, подобными йоге. Тела выстраивают нечто похожее на пирамиду, которая мгновенно разрушается.

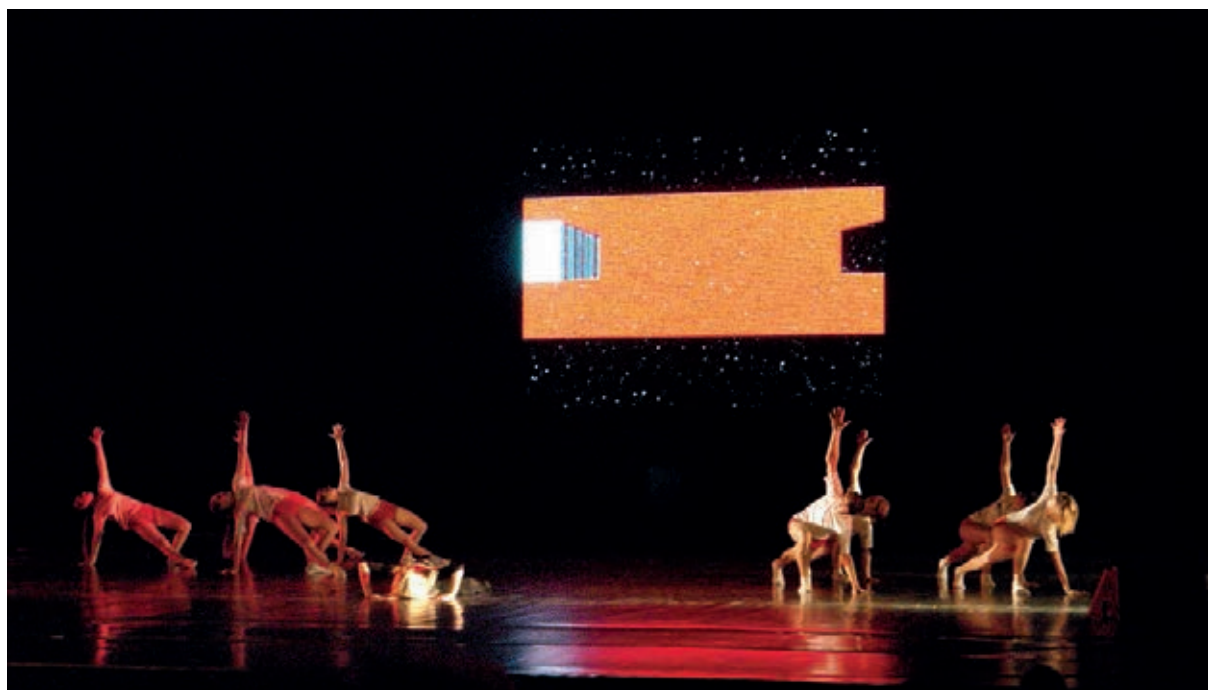
Следующий модуль «Победы над Солнцем» – компьютерная графика, которая сделалась самоценным элементом (автор ее – Евгений Миронов), состоящим из двух модулей: композиция с черным квадратом и композиция с белым квадратом. Первая – своеобразная цитата фильма С. Кубрика «Космическая Одиссея»: полет черной загадочной плиты во вселенной. Черный кубо-квадрат трансформировался в линию плит-домино, которые создавали собственный танец в цветном пространстве, похожем на закат солнца, яростный и трагический. Белый же куб распадался на части среди цветных облаков и странного свечения. Вторая часть идет на музыке И.С. Баха. Исподволь готовили восприятие белого супрематизма К. Малевича.

Следующий модуль – красный танец. Он наступает как большой взрыв и несет любовь, гармонию, свет и космическую энергию. В его финале красные танцовщики закрывают черный квадрат белым, из него выходят белые танцовщики.

«Белый квадрат» К. Малевича: белый холст является живой виртуальной плоскостью, через которую происходит выход на противоположную сторону мира. Белое на сцене переходило в белое: начиналась хореографическая композиция «Свет и духовность». Белые танцовщики реализовали замысел А. Маховой через точные и жесткие линейные фронтальные движения-линии, а затем сами словно входили в белый квадрат и делались его частью. «Победа над Солнцем» завершилась.

«Победа над Солнцем» рассматривается как момент распада в зоне крайней неустойчивости системы, а Черный квадрат как канал перехода не только на другую сторону реальности, но и в зону нового структурообразования. Движение к Черному квадрату рассматривается как выявление точки потенциальности, без времени, без пространства, без материи и еще без энергии – движение вспять, к началу начал, чтобы выйти через это начало начал в иную вселенную.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фрагменты спектакля «Победа над Солнцем» Т. Котович и А. Маховой



Фрагменты спектакля «Победа над Солнцем» Т. Котович и А. Маховой

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

«Победа над Солнцем». 2013 г. Витебский областной краеведческий музей. А. Махова

8 октября 2013 года в Витебском областном краеведческом музее состоялось открытие выставки, посвященной 100-летию «Победы над Солнцем» – «Черного квадрата» К. Малевича. Основные принципы супрематизма, который выражался в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника), были взяты за основу в построении пространства танца и фигурах, образованных телами танцоров. Костюмы – черные и красные (основные цвета, используемые в супрематизме) шорты и майки, имеющие четкие прямые очертания как продолжение темы «Победы над Солнцем».

Анастасия Махова вспоминала:

■ *«Перформанс начинался с появления танцоров, определяющих свою точку местоположения в пространстве под электронную, лишённую чувственной окраски, музыку современного японского композитора Yuizo Kako. Затем танцовщики принимают позы, рисуя жесткие линии, углы и фигуры. Пространственная композиция ассиметрична. В зафиксированных позах, символизирующих различные работы выставки, рисуется маленький круг головой, объединяя композиции. Шаги чертят четкие прямые линии в пространстве, а синхронная комбинация рисует одни и те же формы, размещенные в различных ракурсах помещения.»*



Фрагмент проекта А. Маховой в Витебском областном краеведческом музее

■ Развитием перформанса становится смещение и переплетение красного и черного. Танцовщики образуют черно-красные пары, делая композиции более объемными и двуцветными. Между новыми формами ходит человек, рисуя черные линии, объединяя формы в единую композицию. Затем формы растекаются, превращаясь в один общий квадрат, который разрезает по диагонали прямая черная линия, и квадрат превращается в круг. Круг становится движущимся и превращается в диагональную линию, в которой использованы элементы пролетарской гимнастики 1920-х гг. и XX в.».

В финале действия линия закручивается в спирали, возвращаясь первоначальной картинке: множество черных и красных фигур в пространстве, превращающихся в вертикальные линии и постепенно исчезающих.

Перформанс – это цвет и формы, расположенные в объемном пространстве, различные композиции, перетекающие друг в друга, увеличивающиеся в размерах и рассыпающиеся вновь на множество небольших фигур. Все фигуры символичны и имеют четкие формы, что явилось непосредственным продолжением супрематистской темы.

Акция-инсталляция «Новые и Новый». Арт-пространство «Толстого, 7». 2015

В июле 2015 года в Витебске появилась одна из фигурин Эль Лисицкого. На стене арт-пространства «Толстого, 7» фигурина «Новый» возникла как память о «Победе над Солнцем» в Витебске.



Участники акции «Новые и Новый»: Антон Левадний, Полина Балашова, Кирилл Демчев, Степан Дроздов и Игорь Сидоров

8.3. «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: АВАНГАРД, МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ

«Победа над Солнцем» 1913 г. обладала качествами пограничного спектакля: в ней предлагался не просто раскол структуры художественного произведения путем отвержения ясных параметров всей системы в пользу хаоса, – в ней таились потенциальные возможности всех тех художнических высказываний, что найдут воплощение в искусстве на протяжении XX – начале XXI в.



«Победа над Солнцем» 1913 г. – точка бифуркации и свержение в хаос.

Все проанализированные нами «Победы...» определяют три обозначенные крайние позиции первой, элементы ее внутренней содержательности.

II.

С одной стороны, «Победа над Солнцем» 1913 года оказалась новым и неожиданным явлением даже в контексте скандальных диспутов, акций и дискуссий художников первого эшелона авангарда. Значение ее определяется еще и историей ее воздействия, силой вызванного ею шока, импульсом, который длится целый век.

С другой стороны, художественные идеи супрематизма вывели К. Малевича в субъективистски-объективистское философское пространство. Чуть позже он напишет:

■ «<...> все Миры со всем могуществом исчезают в бесконечном человека мозга, покажется, что весь их бег невероятный, все небо, все усилие бежит ко мне, чтобы образовать равновесие в моем мозге. <...> или все сложившиеся миры возникли от соединений элементов, т.е. с распыленного моего существа <...> все колоссы мировые с невероятными цифрами измерений помещаются в моем небольшом черепе <...> я вынул бесконечность пространства из своего мозга, из такого маленького помещения <...> в черепе нарисованы все пути и установлены цифры расписания колоссальных расстояний <...> Так окно мое сегодня превратилось в телескоп исследования звезд» [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – С. 131–132].

С третьей, еще один аспект. Л. Кацис в лекции, посвященной «Победе...», подчеркивает, что, если бы мы сегодня увидели спектакли МХТ и других театров обсуждаемой эпохи, против которых футуристическая опера и была направлена и с которыми сражалась, то были бы разочарованы их художественным языком, который показался бы нам серьезно одряхлевшим. Вот на таком фоне футуристический спектакль оказался крайне революционным. Но в сегодняшнем творческом многоголосье революционная первая «Победа...» тоже оказалась бы отнюдь не революционной и не эпатажной.

В условиях начала 1910-х годов она выглядела таковой, т.к. ее смыслы являли собой хаос. Сегодняшние «Победы...» не выглядят таковыми, т.к. сам социальный и художественный контекст представляет собой хаос. Знаковые структуры отработаны и отвергнуты деструктуризацией.



III.

Реконструкция «Победы над Солнцем», наиболее приближенная по форме к оригиналу, – это сценическая редакция Галины Губановой. Как явление социокультурное «Победа над Солнцем» в постановке Г. Губановой зеркально адекватна первой «Победе...». Безусловно, автор преследовала сугубо эстетическую цель, и в этом смысле ее спектакль – это знак знака, след следа. Но возникновение идеи, тем более подобного уровня, не может быть случайной и исключительно художественной. Конец 1980-х гг. – это завершение холодной войны и обрушение мира в новый хаос. Социокультурное значение «Победы...» Галины Губановой несет в себе завершение одного цикла и наступление нового общественного и ментального цикла.

Обе «Победы...» комплементарны, так как их структуры образованы одним и тем же основанием. В данном случае обе они имеют одну и ту же сущность построения сценического пространства и костюмов, т.е. совпадения визуальности.

«Победа над Солнцем» Александра Пономарева – спектакль, созданный в технологиях авангардного мышления, сценического и изобразительного, 1910-1930-х годов. При использовании режиссером различных приемов сшивания элементов постановки очевидным является структура, представляющая собой наложение плоскостей. Это подобно прозрачным срезам стекла, которые, наслаиваясь друг на друга, создают пространство, плоскостное и объемное, многомерное и линейное, одномоментное и многовекторное во времени. Причем одна плоскость (элемент) просвечивает сквозь другую, и так – в самую глубину, при этом глубины не создавая.

Обе «Победы...» (1913-го года и 1997-го года) комплементарны: они образованы одним и тем же основанием. В данном случае это – масштаб и уровень ментального мышления и сущность языка, вскрытая авангардистами В. Хлебниковым, А. Крученых, В. Каменским, М. Матюшиным и др.

Вне визуальности К. Малевича, вне наглядной стороны спектакля существует нижегородский проект К. Ануфриевой. Логично присовокупить его к рассмотренным реконструкциям благодаря единству языкового конструкта и проникновению в самую глубь мышления до самой нижней границы рационального и иррационального и к особому состоянию умозрительного напряжения.

Обе «Победы...» (1913-го года и 2015-го года) комплементарны: они образованы одним и тем же основанием: параллелизм уровней языка и музыкального ряда, т.е. целиком аудиальным соответствием.

Костюмы + Прозрачный куб

«Победа над Солнцем» Галины Губановой: структурообразующий элемент – костюм и сценография. Стихи А. Крученых поддерживают главную партитуру спектакля, являясь канвой.

Ритм + интонация + внутреннее состояние +
динамика напряженной визуальности

«Победа над Солнцем» Александра Пономарева: структурообразующий элемент – ритм эпизодов, внутреннее *напряжение* каждого эпизода. Текст и малевичская визуальность являются канвой.

Артикулированный текст А. Крученых + Восстановленная
музыка М. Матюшина

«Победа над Солнцем» Ксении Ануфриевой: структурообразующий элемент – музыка М. Матюшина. Текст А. Крученых поддерживает главную партитуру произведения, является канвой.

IV.

Документальные и анимационные фильмы определены 1) не задачей реконструкции, 2) не проекцией художественного языка и 3) не ритуальным поведением художника в пространстве культуры. Это – проекты просветительские, музейные, учебные. Они используют исторические документы, архивные материалы, те источники, к которым может обратиться не только специалист, но и широкая публика. А кроме того тот, кто попытается понять художественную значимость первой «Победы над Солнцем» и семантику новых постановок «Победы...».

Модернистские проекты выявляют изысканность идеи, значение цвета и согласованность форм по законам супрематической композиции. В советские времена модернистская тенденция в искусстве не приветствовалась, была чуждой и в сценические условия не допускалась. В ней не видели ни внешней красоты, ни внутренней духовной составляющей. В сегодняшнем контексте она выглядит красивой до математичности, но несколько архаичной. Несмотря на подобный нюанс, они сохраняют потенциал самой структуры, а самое главное – свойства знака в культуре, так как акцентированы именно на выявлении и фиксации знака, а не значения и не содержания.

В контексте постмодернизма любое авторское художественное заявление не отличается от уже высказанных, оно способно удивить и поразить воображение только на мгновение. Подобная позиция проистекает из первой «Победы...», но ничего нового к уже выраженному в ней не добавляет. Значение новых постановок не может равняться со значением малевичской в культурном пространстве эпохи, хотя нынешние постановки оперы кажутся более изощренными и ментально отточенными. У них иные задачи в культурном художественном поле.

Постмодернистские «Победы...» априорно эклектичны, и в этом адекватны современной общекультурной ситуации, они по определению не могут стать неким выдающимся явлением, так как погружены в повседневность, со-природны ей. Импульс шока, пусть не целый век, как у первой «Победы...», но некоторое количество времени, может длиться, однако глубины смыслов, какие были в аутентичной постановке, достигнуть невозможно. Однако, самым важным в подобной ситуации является принцип палимпсеста, позволяющий от современного сценического высказывания адресовать зрителя к первоначальному, т.е. провидеть предыдущий текст сквозь текст современный. Постмодернистские «Победы...» не являются цитатами, пародиями, комиксами и пр., в них в принципе отсутствует даже откровенная игра с первоначальным материалом. Они отталкиваются от него, когда его артикулируют, и создают собственные оригинальные семантические и художественные ряды.

ГЛАВА 9. «СУПРЕМШТОРМ-НОЧЬ». ВИТЕБСК. 2020–2023

В феврале 2020 г. в Витебске отмечали 100-летие УНОВИСа, художественной школы Казимира Малевича.

➤ УНОВИС – Утвердители нового искусства (17 декабря 1919 – 21 октября 1922), уния искусства, Pro unovis (все за общее дело). Даты УНОВИСа – разные, переменные, постепенные, это – даты кристаллизации идеи и коллективного тела.

➤ 17–20 декабря 1919 года. – дни реализации эскизов росписей Комитета по борьбе с безработицей: Малевич спустя четыре месяца признавал это оформление первой акцией УНОВИСа. «Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий г. Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею. Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах» [УНОВИС и его общественное творчество // УНОВИС. – 1920. – № 1]. К. Малевич и Эль Лисицкий создали эскизы оформления фасадов Комитета и эскизы декораций для торжественного заседания и представления в городском театре. По эскизам Лисицкого были созданы супрематические знамёна. Уновисты приняли участие в городском шествии.

➤ 17 января 1920 года была организована группа молодых кубистов, через два дня названная МОЛПОСНОВИС (Молодые последователи нового искусства); 28 января 1920 года МОЛПОСНОВИСы слились со старшей группой и назвались ПОСНОВИСами;

➤ 3 февраля была принята Программа единой аудитории живописи.

➤ 6 февраля 1920 года состоялся вечер/перформанс в Латышском клубе: митинг + футуристическая опера «Победа над Солнцем» + Супрематический балет. Вечер был устроен комиссией губпарткома в ходе Недели фронта.

➤ 14 февраля 1920 года – состоялось переименование объединения ПОСНОВИС в УНОВИС (Утвердители Нового Искусства). В УНОВИС объединились абстрактная, кубо-футуристическая, графическая и декоративная мастерские. К четверке примкнула (ненадолго) мастерская М. Шагала. Общее объединение на основе метода исключало только академическую мастерскую. Был организован Творком, задачей и целью которого было устройство митингов, диспутов, лекций.

➤ 17 марта 1920 года публикация Обращения УНОВИСа в «Известиях Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов»: «Наступает время строительства. Это время побудило художников создать организацию, чтобы приступить к строительству, <...> и мы поставили себе задачей ниспровержение старого мира искусств» [*Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1920. – № 59, 17 марта. – С. 2*].

➤ 4 апреля 1920 года Лисицкий писал из Витебска: «За эти полгода в Витебске мы продвинулись на века <...>» [*Малевич о себе... – Т. 2. – С. 214*].

➤ 11 мая 1920 года УНОВИС зарегистрирован.

➤ 15 мая 1920 года принят Устав УНОВИСа и учреждён Творком.

➤ В начале июня 1920 года выпущен альманах УНОВИСа № 1.

12–14 февраля 2020 г. в Музее истории Витебского народного художественного училища прошла Международная научно-практическая конференция #UNOVIS100

➤ Конференция была организована при содействии управления культуры Витебского областного исполнительного комитета, отдела культуры Витебского городского исполнительного комитета, Национального художественного музея Республики Беларусь, Центра белорусско-еврейского культурного наследия при финансовой поддержке компании А1.

В конференции приняли участие исследователи из Беларуси, Германии, Польши, России,

США, Швейцарии, а также представители семьи Казимира Малевича (Ивона Малевич, вице-президент Центра памяти Казимира Малевича, внучка Антония, младшего брата К. Малевича; Станислав и Александр Богдановы, внуки Марии, младшей сестры К. Малевича; Регина Хидекель, основатель Русско-американского культурного центра и Общества Лазаря Хидекеля; Марк Хидекель, сын Лазаря Хидекеля, ученика К. Малевича, Роман, внук Лазаря Хидекеля).

Завершила празднование 14 февраля персональная выставка работ Лазаря Хидекеля «Нас поймут через 100 лет. Лазарь Хидекель» (из собрания семьи художника)

в залах Национального Художественного музея в Минске.

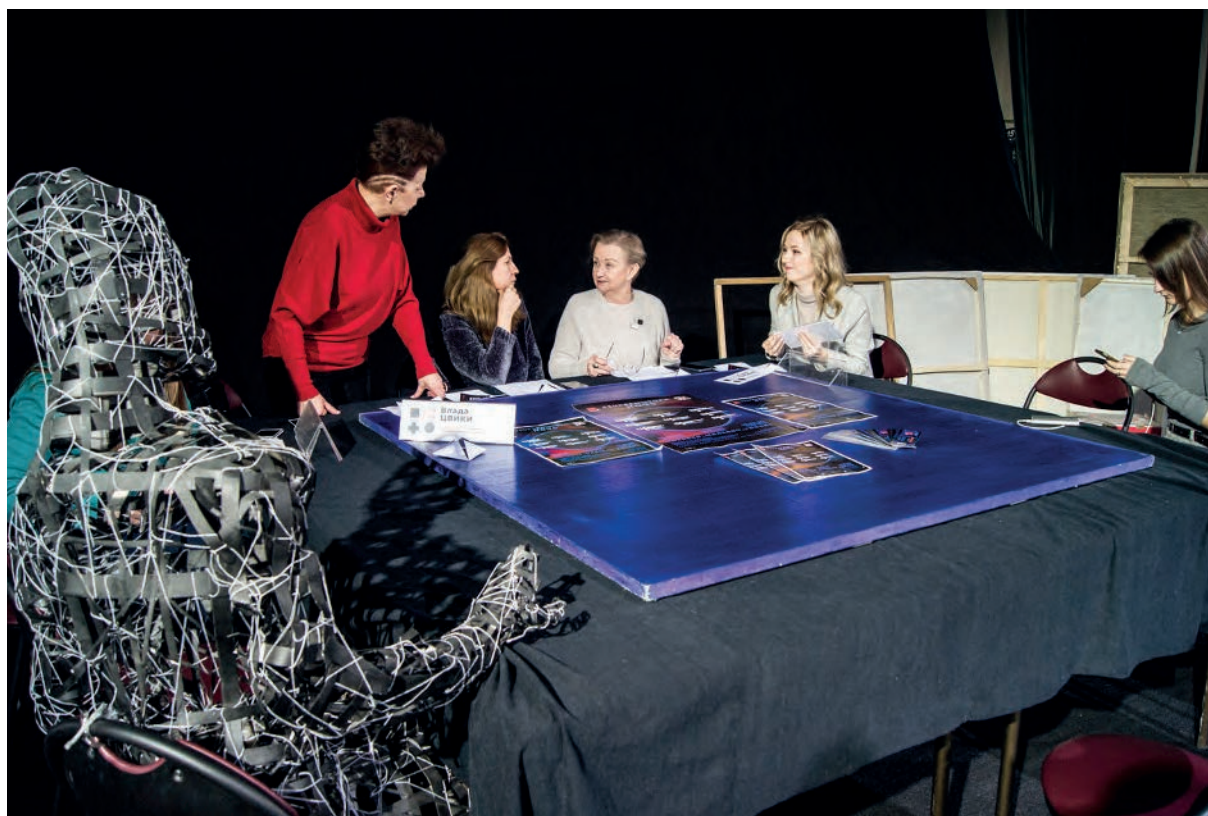


В. Шишанов в выставочном зале Музея истории ВНХУ



Участники Дней празднования 100-летия УНОВИСа в Музее истории ВНХУ





Кураторы, руководитель, художники проекта «SUPREMШТОРМ-ночь»

Частью программы празднования 100-летия Уновиса стала художественная акция/перформанс/баттл/выставка «SUPREMШТОРМ-ночь» в концертном зале «Витебск» руководитель проекта Влада Цвики, кураторы – Т. Котович, Н. Тарабука. АРТ-событие объединило художников, дизайнеров, перформеров, музыкантов, диджеев, авторов, артистов, кинорежиссёров, фаерщиков.

Проезжая через Витебск на западный фронт весной 1920 года, великий кинорежиссёр Сергей Эйзенштейн был ошарашен супрематическим «фейерверком» на стенах города с домами из красного кирпича. Этот «фейерверк» и был главным духовным порывом всего вечера как посвящение Казимиру Малевичу и его витебским ученикам. Именно они создали духовное, интеллектуальное, творческое ядро Витебска, его художественной школы, всего того, что клином красным пронзило XX в. Все они – УНОВИСТы – прошли этим клином сквозь город, захватив его в свой супрематический шторм.

На вечере был показан супрематический неБалет «Уна дочь Казимира» молодежного театра «Колесо».



#SUPREMШТОРМ
НОЧЬ



СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ
неБАЛЕТ

«УНА ДОЧЬ
КАЗИМИРА»

МЕТАМОДЕРНИЗМ
МОЛОДЕЖНЫЙ ТЕАТР
«КОЛЕСО»

13.02.20
20:30

13.02.20
20:30

13.02.20
20:30

ВИТЕБСК_МАЛЕВИЧ_УНОВИС

Подробности: www.gck.by
Билеты в кассах города и на www.kvitki.by
#цквитебск #SUPREMШТОРМ

Цена билета: 5-7 рублей
Касса: 63-93-92
Инфолиния: 67-22-92

18+

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Эпизоды спектакля «Уна дочь Казимира»

По мнению создателей спектакля, «Представление «УНА ДОЧЬ КАЗИМИРА» – это выход за пределы супрематических форм в область чистой метафизики, где душа дочери Малевича оживает вместе с его витебскими графическими текстами «Супрематизм. 34 рисунка». Актёры здесь трансформировались в арт-объекты, действующие в системе супрематизма».

Влада Цвики, постановщик совместила в одном произведении супрематический визуальный приём (супрематический костюм, супрематический грим, белый и черный цвет) с режиссерским/хореографическим построением в духе античного театра: хор, отчетливо чеканя строки стихов Малевича, повторяет свою партию несколько раз; протоголист (Уна) исполняет стихи Даниила Хармса «На смерть Малевича».

*Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе – Казимир.
Ты глядишь, как меркнет солнце спасения твоего.
От красоты якобы растерзаны горы земли твоей.
Нет площади поддержать фигуру твою.
Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
Только мука – жизнь твоя, и желание твое – жирная снесь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
Пе – чернильница слов твоих.
Трр – желание твое.
Агалтон – тощая память твоя.
Ей, Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его, и желание твое – Трр.
Ей, Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей – Пе.
Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,
Пятьдесят минут простучало в сердце твоём,
Десять раз протекла река пред тобой,
Прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе.
«Вот штука-то», – говоришь ты, и память твоя – Агалтон.
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего,
Исчезает память твоя и желание твое – Трр.*

Даниил Хармс-Шардам.
17 мая 1935

Жесткое, почти металлическое произношение сопровождается механической пластикой. Таким образом, создается геометрическое пространство по горизонтали планшета сцены (героиня множит движения руками, локтями, пальцами, плечами параллельно полу) и по

вертикали (хор двигается на ходулях, устремляя взгляды зрителей вверх). У задника сцены на зеркальной локальной поверхности располагается саркофаг (модель саркофага/архитектона, выстроенного Н. Суетиным, учеником и сподвижником К. Малевича в мае 1935 г. для тела учителя). В финале спектакля объект распадается на составные панели, участники хора поднимают их на высоту нижней стороной, где изображены репродукции работ Казимира Малевича из витебского цикла «Супрематизм. 34 рисунка». Как катарсис происходит путешествие зрителей среди хористов: «Прогулка под супрематическим небом Малевича в Витебске» – такое название получила эта финальная часть спектакля.

Ядром вечера стал Арт-баттл с участием витебских (профессионалов и студентов), московских художников и художников из С-Петербурга «Победа над Солнцем».

Участники Арт-баттла 2020:

Кирилл Демчев
Полина Балашева
Валерий Рязанов

*От Витебского центра современного искусства – Андрей Драгоценный.
Михаил Рошняк
Валерий и Наталья Черкашины*

Витебский государственный технологический университет – три команды:

1 команда:

Маслюков Дмитрий
Кудрявцев Александр
Казакова Александра

2 команда:

Якушев Павел
Кабишева Анастасия
Глушакова Анастасия

3 команда:

Гурина Дарья
Симонова Елизавета
Сувалова Александра

Филиал Витебского областного краеведческого музея – Художественный музей:

Папроцкая Анастасия
Фурик Дмитрий
Кот Светлана

ВГУ имени П.М. Машерова, художественно-графический факультет:

Анастасия Блинкова
Дарья Горбацевич
Анастасия Зайцева



Михаил Рошняк за работой. 2020



Фрагмент Арт-баттла. 2020

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



В. Черкашин на Арт-баттле. 2020

Жюри (Ивона Малевич, Ирина Заика, Т. Котович) присудило гран-при Арт-баттла студенту третьего курса Витебского технологического госуниверситета (специальность: коммуникативный дизайн) Валерию Рязанову.



Победитель Арт-баттла 2020 В. Рязанов с членами жюри Ивоной Малевич и Ириной Заика

Ночь с 13 на 14 февраля завершалась файерШоу с инсталляцией художника Василия Васильева.



ФайерШоу с инсталляцией В. Васильева. 2020

Второй мультижанровый фестиваль «#СупремStorm_ночь» состоялся 16 апреля 2022 г. как проект экспериментов и премьер в честь Казимира Малевича и УНОВИСа и как продолжение предыдущего проекта и утверждение его в Витебске.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

16.04

супрем storm

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
« В И Т Е Б С К »

НОЧЬ

16:00 — 02:00

7.00 — 10.00
РУБ.

<p style="font-weight: bold;">БАТЛ 16:00</p> <p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">COSM</p> <p style="font-size: 0.8em;">МЦЕНТР</p>	<p style="font-size: 0.8em;">СУПРЕМАТИЧЕСКАЯ ЗЕМЛЯ</p> <p style="font-size: 0.8em;">Перформансы молодёжного театра «КОЛЕСО» @kolosovitebsk</p> <p style="font-weight: bold;">ПРОУН Даниила ХАРМСА</p>
<p style="font-size: 0.8em;">GONG ГРЕГОР АРЕИРОН ГУДКОВ @gonggudkov</p> <p style="font-size: 0.8em;">АУДИО-ВИЗУАЛЬНЫЙ ТЕХНО-ПЕРФОРМАНС И ВИЗУАЛЬНАЯ МЕДИА-ИНСТАЛЛЯЦИЯ</p> <p style="font-weight: bold;">СЕРГЕЙ ЦВИКИ 19:00 audio trip</p>	<p style="font-weight: bold;">ЛЕТЕЛИ ДВА КВАДРАТА</p> <p style="font-size: 0.8em;">Выставка плаката студентов кафедры дизайна ВГТУ @design.vgtu</p> <p style="font-weight: bold;">17:00</p>
<p style="font-size: 0.8em;">13 КАРТИН МИКИТЫ ЕФИМЕНКО @mikitayefimenko</p> <p style="font-weight: bold;">18:00</p>	<p style="font-size: 0.8em;">АФЕРТАТИ DE PUTA MADRE BANDA @deputamadrebanda</p> <p style="font-weight: bold;">DJs 20:00</p>

ВЛАДА ЦВИКИ

 ТАТЬЯНА КОТОВИЧ

 НАТАЛЬЯ ТАРАБУКО
 КУРАТОРЫ

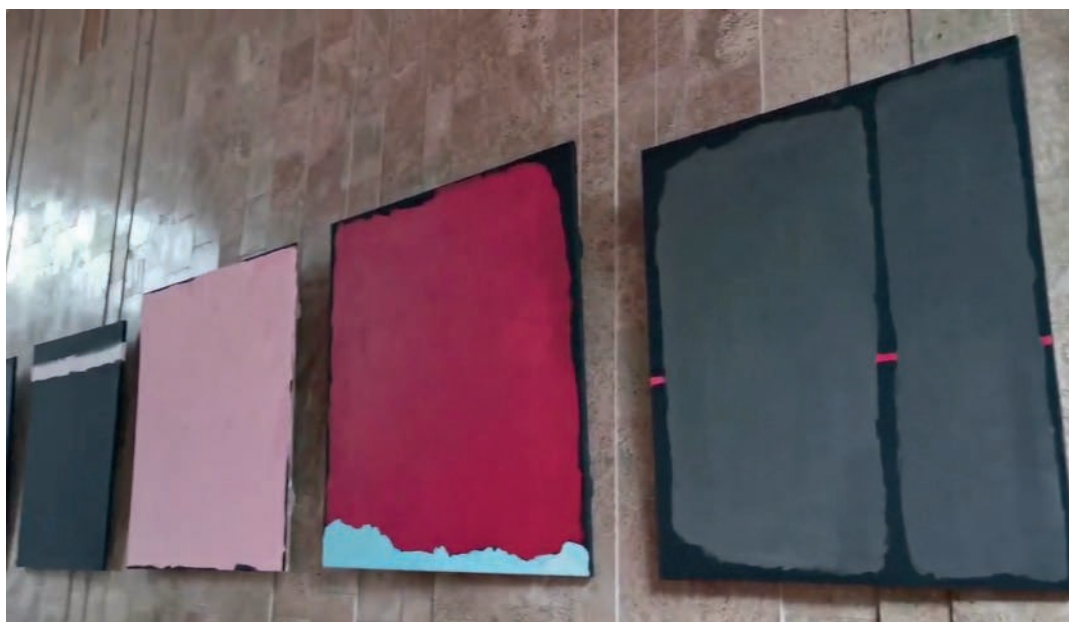
#ROCK.VITEBSK www.sck.by #ROCK.VITEBSK КАСКА: 43 03 39 БИЛЕТЫ В КАСКА: 10.00 03.00 15.00
 КАСКОВНИК: 129 ГОРДО

#UNOVIS100

В программе были показаны перформансы «Супрематическая земля» и «ПРОУН Даниила Хармса» в исполнении молодежного театра «Колесо», выставка «Летели два квадрата. Сказ» с работами международного конкурса «Эль130» как посвящение Черному и Красному квадратам; выставка художника Микиты Ефименко «13 картин»; аудио/визуальный техноперформанс и медиа-инсталляция Грегора Гудкова и Сергея Цвики «GongAreigon».



На выставке плаката проекта «Эль130». 2022



На выставке «13 картин» Микиты Ефименко. Фрагмент. 2022

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Центральным событием программы стал Арт-Баттл «Сост». **Участники:** 1. Булавин Олег; 2. Василий Васильев; 3. Гонтарь Елизавета; 4. Гудков Грегор; 5. Мельникова Наталья; 6. Микита Ефименко; 7. Рязанов Валерий



Василий Васильев за работой. 2022



Во время Арт-баттла. 2022



Грегор Гудков за работой. 2022



Во время Арт-баттла. 2022

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Грегор Гудков за работой. 2022



Василий Васильев во время Арт-баттла. 2022



Во время Арт-баттла. 2022



Валерий Рязанов за работой. 2022

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Микита Ефименко за работой. 2022



*Главный приз арт-баттла завоевал Микита Ефименко.
Микита Ефименко и Влада Цвики. 2022*



Работа М. Ефименко «Cosmo». Гран-при 2022.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Третий фестиваль «#СупремStorm_ночь», посвященный объединению УНОВИС, состоялся в ночь с 25 на 26 февраля 2023 г. В его программе открылись выставка собранной и сохраненной галереи всех работ Арт-баттлов, выставка студенческих творческих дизайнерских работ «Цвет пространства. Белый»; весь вечер проходил кинолекторий «Летопись УНОВИСа»; был показан пластический спектакль «Василий Кандинский/ Без запятых» в постановке театра «Документа» Анны Сулимы из Минск состоялись перформанс «Проун 23» молодежного театра «Колесо» и перформанс Алекса Гончаренко.

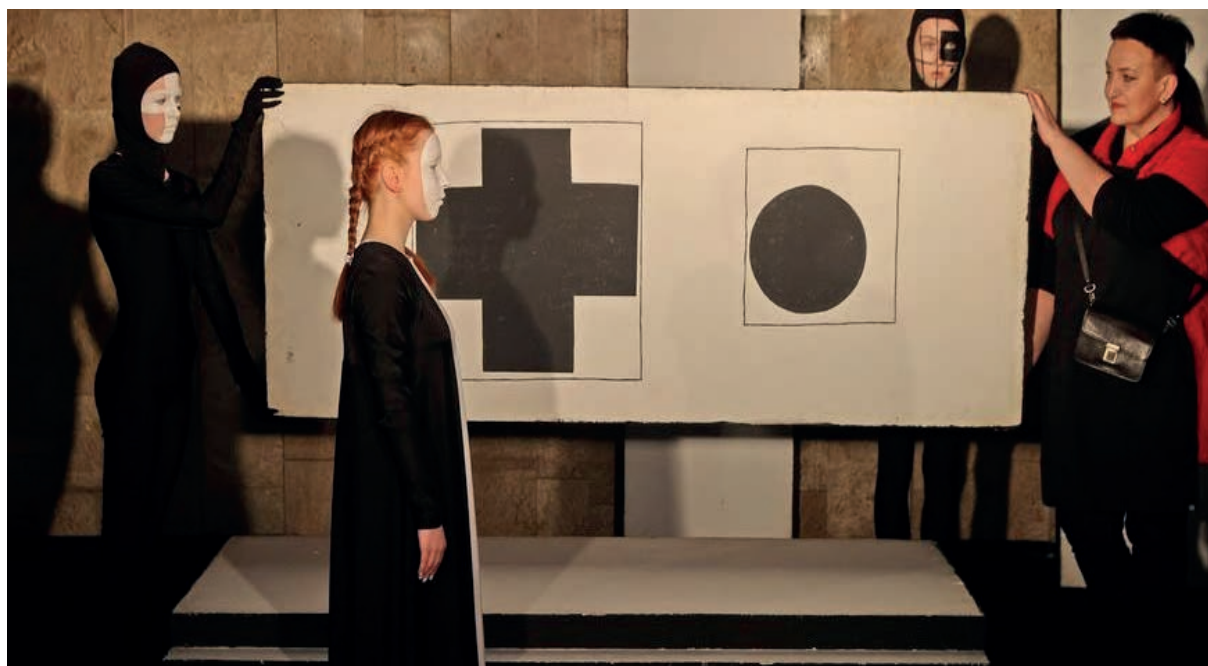


Алекс Гончаренко с фрагментом «Супрематического неба Малевича». 2023



Фрагмент спектакля «Уна дочь Казимира», 2023

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Елена Толобова и фрагмент «Супрематического неба Малевича». 2023



Татьяна Котович. Фестиваль «#СупремStorm_ночь». 2023



Во время фестиваля «#СупремStorm_ночь» с фрагментами «Супрематического неба Малевича». 2023



Фрагмент спектакля «Уна дочь Казимира». 2023



Влада Цвики, руководитель фестиваля «#СупремStorm_ночь»

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



Фрагменты спектакля «Василий Кандинский/ Без запятых». 2023



Фрагменты спектакля «Василий Кандинский/ Без запятых». 2023

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Центральное событие фестиваля – Арт-баттл «Черный квадрат. Малевич», в котором приняли участие художники: 1) Василий Васильев; 2) Алесь Фалей; 3) Геннадий Фалей; 4) Андрей Духовников; 5) Микита Ефименко; 6) Алекс Гончаренко (Москва); 7) Елена Толобова; 8) Валентина Ляхович.



Андрей Духовников за работой. 2023



Валентина Ляхович за работой. 2023



Геннадий Фалей за работой. 2023



Василий Васильев на Арт-баттле. 2023



Во время Арт-баттла. 2023



*Гран-при Арт-баттла завоевала Елена Толобова
Елена Толобова на Арт-баттле. 2023*

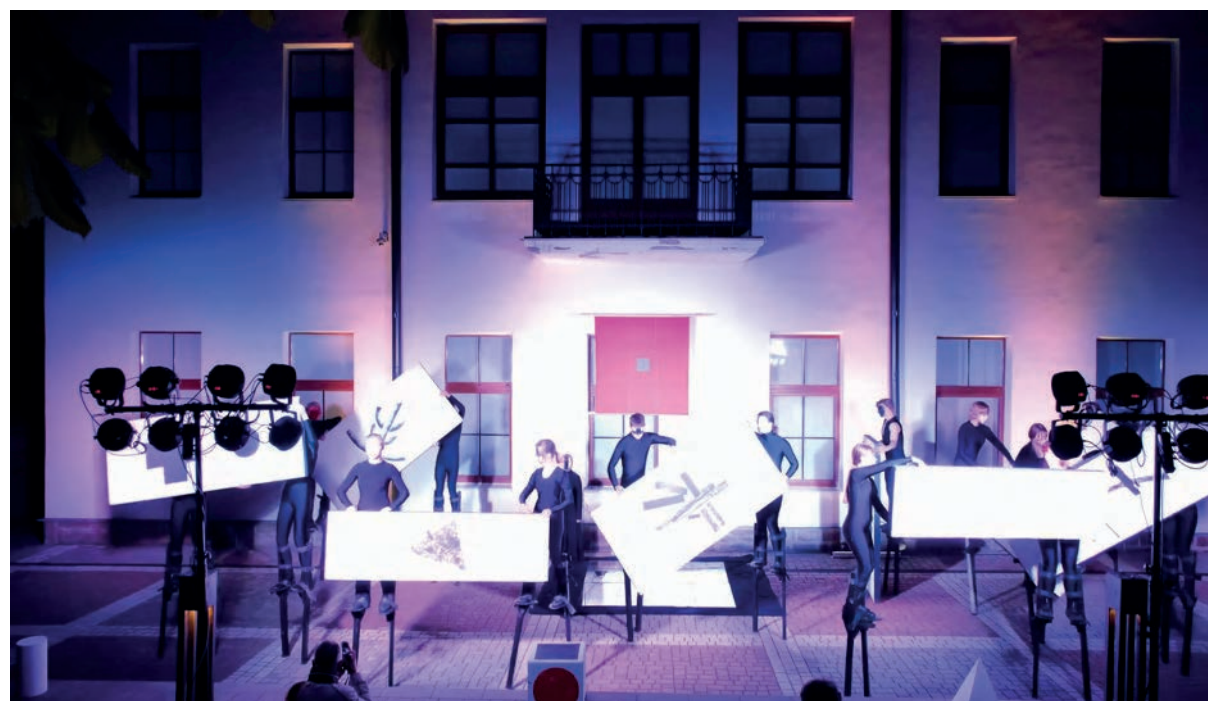
«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Итак, «Победа над Солнцем» – «Cosmo» – «Черный квадрат. Малевич» – вектор Арт-баттлов в Витебске на мультихудожественном фестивале «#СупремStorm_ночь» (2020–2022–2023) – вектор, определяющий культуру встречи Витебска с Витебском, малевичского Витебска 1920-го г. с малевичским следом 2020-го г.

На площадке Музея истории ВНХУ происходили параллельные «СупремШторму» события: это – артАкция «Уна дочь Казимира», показанная в Ночь музеев 21 мая 2021 г. во дворе музея/дома Вишняка, в котором Марк Шагал открыл в январе 1919 Витебское народное художественное училище. Ночная артАкция не просто воспроизводила уже созданный и показанный Супрематический небалет, в нем появились новые детали, новые акценты. С балкона ВНХУ актер читал стихи и фрагменты витебских писем Казимира Малевича от имени Мастера, обращаясь к зрителям, амфитеатром расположившимся вокруг площадки на возвышениях. Уна ловила листки с написанными текстами, разглядывала их, отдавала зрителям. Звук голоса и написанный текст создавали объем сюжета витебского периода Казимира Малевича, встраивались в диалог времени, автора и получателя писем. Важную роль в очередном воплощении небалета сыграл свет: прожекторы вырывали из темного пространства двора одну единственную картину, в которую, как в раму, входили персонажи и хор. Цвет изменялся, определяя точки внутри происходящего, фиксируя основные моменты текстов, позволяя зрителям переключать эмоции и сосредотачиваться на главном.

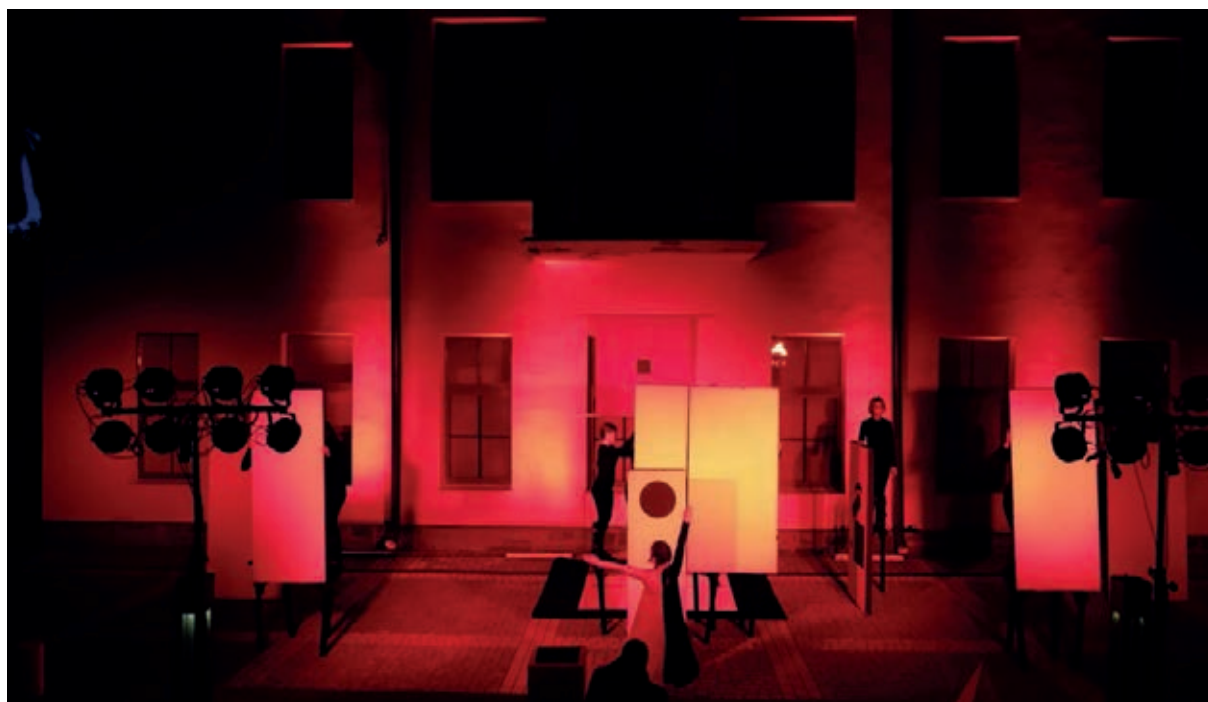


Фрагмент артАкции «Уна дочь Казимира» во время Ночи музеев. 2021. Музей истории ВНХУ



Фрагмент артАкции «Уна дочь Казимира» во время Ночи музеев. 2021. Музей истории ВНХУ

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023



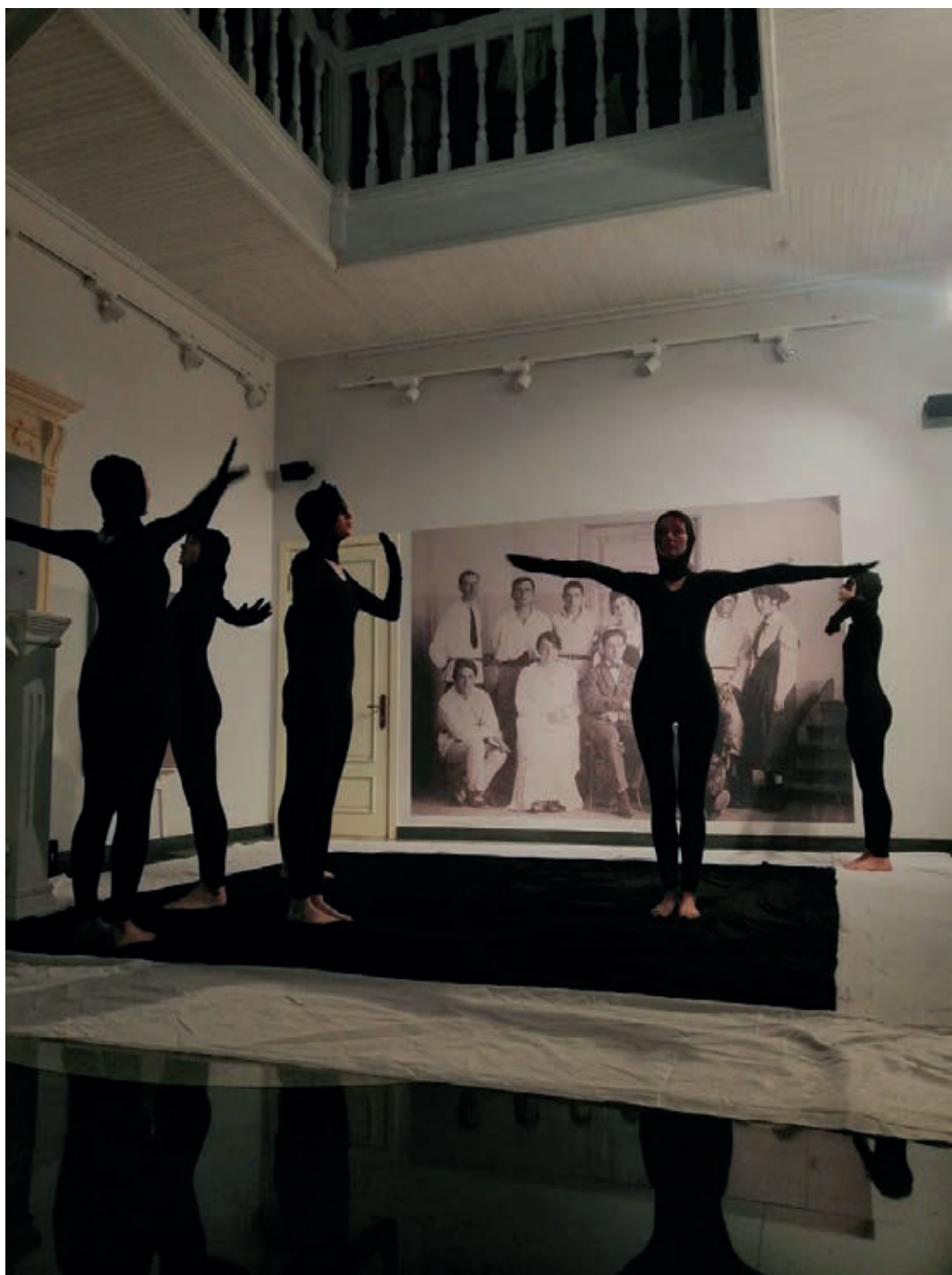
Фрагмент артАкции «Уна дочь Казимира» во время Ночи музеев. 2021. Музей истории ВНХУ

В Ночь музеев 2022 г. в Музее истории ВНХУ прошла большая экскурсия для жителей города, традиционно приглашаемых на подобное празднование, и традиционно она собрала большое число посетителей. Во время экскурсии как ее составная часть, как ее элемент состоялась художественная акция «Черный квадрат» участников театра «Колесо» в постановке Владиславы Цвики, эксклюзивной, созданной специально для этого вечера. Происходившая в зале «Клином красным бей белых», обозреваемая с лестницы в центре особняка и с галереи, акция представляла собой хореографическое действие в духе Супрематического балета и была посвящена Нине Коган как первой постановщице спектакля в феврале 1920 г.

Супрематия Черного квадрата торжествовала над плоскостью и во всем пространстве музея. Черные фигуры актрис были подобны черным молниям, прорезающим весь «колодец» здания, они словно слетались на плоскость черного квадрата, покрывающего фреску Лисицкого «Клином красным бей белых», и тут же словно вырастали из этой же плоскости, передвигались по ней, сливаясь, вздыбливая ее и вновь уплотняя, а затем уходили, стягивая ткань, черную и белую, стягивая весь черный квадрат, и оставляли находящийся под ним черно-красно-белый Клин Лисицкого.



Фрагменты артАкции «Черный квадрат». 2022. Музей истории ВНХУ. Ночь музеев



Фрагменты артАкции «Черный квадрат». 2022. Музей истории ВНХУ. Ночь музеев



Фрагменты артАкции «Черный квадрат». 2022. Музей истории ВНХУ. Ночь музеев



Исполнительницы с постановщицей В. Цвики. 2022. Музей истории ВНХУ

Главным пафосом этой встречи является диалог времени и пространства, единого и изменившегося, содержащего дух Витебского народного художественного училища и Музея истории ВНХУ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История создания футуристической оперы «Победа над Солнцем» началась в июле 1913 года и завершилась показом спектакля в декабре 1913 г. Это событие стало завершением всего 1913 года как года русского футуризма и представляет собой квинтэссенцию художественных фактов, творческих материалов, поэтических публикаций, – радикального перелома в русском искусстве, создании матрицы нового мышления. Закономерен интерес к параллельному и совокупному творчеству создателей футуристической оперы – Алексея Крученых, Велимира Хлебникова, Михаила Матюшина и Казимира Малевича в 1913 г. Этот год является переломным в художественном мышлении каждого из художников. Их декларации и произведения этого года определили уровень, масштаб и объем всего художественного проекта «1913» и последующей истории постановки.

В течение XX в. многие исследователи, режиссеры и художники не раз обращались к тексту и визуальному ряду «Победы над Солнцем», предлагая собственные проекции и собственные представления под названием «Победа над Солнцем», вступая в диалог с источником сквозь/через время. Таким образом первая постановка в 1913 году оказалась еще и художественным посланием к тем мастерам, которые устремились к диалогу и с радикальным годом/кодом, и с самими создателями футуристической оперы.

В подобном диалоге проявлена культура встречи трех потоков времени, движущихся навстречу друг к другу: 1) из прошлого в настоящее, 2) из настоящего в прошлое, 3) из настоящего в настоящее.

И в каждой точке такого движения очевиден диалог еще и со своим временем.

У первоначальной «Победы над Солнцем» это:

- столкновение с реальностью по горизонтали в профанном хронотопе – это канун Первой мировой войны, ее предчувствие;
- сжигание традиции, т.е. опровержение понимания культуры как некоей сверхреальности;
- уничтожение Солнца классической поэзии и отрицание холодного Солнца Серебряного века, т.е. проникновение в архетип, его разрушение и замещение новым образом;
- спор с любой чувственной интонацией в поэзии, отказ от эротики и от темы власти;
- отсутствие женских образов и всякого интереса к гендерной теме;
- трансформация темы жертвы (самого солнца, традиции и жертвы космоса хаосу):

Современные постановки «Победы над Солнцем» акцентировали собственное время, однако, провозглашая Название, оставляли за собой право указания именно на эти, перечисленные главные точки созданной в 1913 году художественной футуристической матрицей.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: 1913–2023

Особой страницей в истории «Победы над Солнцем» является постановка в Витебске в 1920 г. при участии Казимира Малевича в создании спектакля, а также все последующие акции и перформансы, связанные с данью витебскому периоду Мастера.



*Из дипломной работы выпускника Витебского государственного технологического института
Павла Евдокимова «Посвящение УНОВИСу», 2019*