

## «Победа над Солнцем»: история и реконструкция Галины Губановой

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск

В статье анализируется хронотоп (пространство/время) знаменитого авангардного произведения «Победа над Солнцем», ставшего символом веры (*credo*) всего русского модернистского движения. Созданная во второй половине 1913 года, футуристическая опера в представлении её авторов Казимира Малевича, Алексея Кручёных, Михаила Матюшина и Велимира Хлебникова взламывала классическое сценическое мышление, а также и визуальную образную систему, уже набравшую силу в алогизме и кубофутуризме, лучизме и абстракционизме, – всех тех направлениях, которые прошли быструю апробацию в арт-пространстве России в первом десятилетии XX века. В течение последней четверти XX века «Победа над Солнцем» реконструировалась и воспроизводилась десятки раз, всегда как дань уважения к арт-истории. Хронотоп каждого из произведений имел свои особенности. Именно первый в России спектакль – реконструкция 1988 года является объектом исследования автора статьи.

**Ключевые слова:** авангард, сценическое искусство, реконструкция, хронотоп.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 5–16)

## «Victory over the Sun»: the History and Galina Gubanova's Reconstruction

Kotovitch T. V.

Educational Establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

The chronotope (space – time) of a well known vanguard work «Victory over the Sun», which became the symbol of the credo of all Russian movement of Modern, is analyzed in the article. Created in the late 1913, the futuristic opera, as its authors Kazimir Malevich, Alexei Kruchenikh, Mikhail Matiushin and Velimir Khlebnikov saw it, broke classical stage thinking as well as visual image system, which gained strength in alogism and cube futurism, beamism and abstractionism, all the directions, which were tested in the art space of Russia in the first decade of the XX century. During the last decade of the XX century «Victory over the Sun» was reconstructed and performed dozens of times, always as a tribute to art history. The chronotope of each of the works was specific. The object of the author's study is the first Russian performance-reconstruction of 1988.

**Key words:** vanguard, theatrical art, reconstruction, chronotope.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 5–16)

В июле (18–19–20) 1913 года в финском местечке Уусикиркко состоялся Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов), в котором приняло участие три баяча-футуриста – Алексей Кручёных, Михаил Матюшин и Казимир Малевич. Духовным лидером был Велимир Хлебников, несмотря на то, что он опоздал на июльское собрание, где оговаривались все детали будущего проекта. Н. Пунин подчёркивал: «В “первых футуристических боях” вожди ещё 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» [1, с. 147].

Цель статьи – исследование структуры первого, исторического спектакля и реконструкция Галины Губановой в театре «Чёрный квадрат».

Все участники харизматичны, Алексей Кручёных, Михаил Матюшин и Казимир Малевич были значительными личностями в искусстве, однако именно Велимир Хлебников стал пророком с его «досками судьбы» и выверенными математическими формулами. Спустя время он высчитывает формулу супрематических работ Малевича, как он называл их «теневых чертежей», и обозначит ее годом, так как их числовое кратное – 365 [2]. Строфы стихов Хлебникова не расшифровывались линейно и сразу, они содержали множество шифров. И спектакль-опера-футуризм «Победа над Солнцем» станет своеобразным шифром в искусстве XX века: «Люди! Те, кто родились, но еще не умерли! Спешите идти в созерцог или созерцавель!» – кричал глашатай, объявляя футуристический спектакль.

К. Малевич писал позже, сразу после смерти Велимира Хлебникова: «Бесшумный, молчаливый,

как тень, мыслитель чисел, динамическим молчанием расколос ядро судьбы и рока, чтобы достать доску исчисленных событий человеку, тем самым освободить пытался волю из власти рока и судьбы, власть передав над колесом её, 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 Кручёных, произведший от слова “будет” – “будетляне” <...>. Велемир Хлебников был одной из комет, вовлеченной землю в свою систему событий ума, чисел, языка» [3, с. 519, 521].

**История и структура первого спектакля «Победа над Солнцем».** 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 Кручёныху, который согласился принять участие <...> декорации будут такие, что оближешься» [4, с. 52]. В декларации съезда баячей от 20 июля было отмечено следующее: «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”» [5, с. 23–24].

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, Некий 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.

В первом дейме четыре картины, причём каждая имеет собственную окраску визуального облика. В первой картине белое с чёрным – стены белые, пол чёрный. Она самая длинная по времени. Будетлянские силачи начинают действия, провозглашая поражение вселенной, вооружение всего мира и погружение гор. Один из Силачей поет: «Солнце, ты страсти рожало / И жгло раскаленным лучом, / Задернем пыльным покрывалом, / Заколотим в бетонный дом!». Путешественник во времени вторит ему: «Вдруг пушки. / Потоп... Смотри, / Всё стало мужским. / Озер тверже железа / Не верь старой мере». Неприятель, Некий злонамеренный и Забияка вступают в спор, плачут и ругаются.

Во второй картине – зелёные стены и пол. Здесь многолюдно, проходят Вражеские воины в костюмах турков, певцы в костюмах Спортсменов, вступает в действие хор и выступают солистами Силачи: «Скрылось солнце. / Тьма обступила. / Возьмем все ножи / Ждать взаперти».

В третьей картине – чёрные стены и пол. В ней действуют только Похоронщики, и состоит она только из их короткой арии. Четвёртая картина не обозначена конкретным цветом, она представляет собой некий итог всего только что происшедшего. Разговорщик по телефону узнает, что солнце покорено, и тут же Несущие солнце провозглашают,

что земля больше не вертится, так как солнце вырвано с жирными, «пропахшими арифметикой» корнями. Хор поёт гимн тьме и чёрным богам, потому что солнце железного века умерло. Один из Несущих утверждает, что отныне солнце и свет будут только внутри.

Второе деймо происходит в месте, которое называется «десятый стран» и имеет свой точный топос: «Изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь, как просверленные трубы, много окон, расположенных неправильными рядами, и кажется, что они подозрительно движутся» [6, с. 25]. В диалоге Новых и Трусливых выясняется, что прошлое уничтожено, весь город проветривается другими ветрами, а Чтец кричит о том, что жизнь без прошлого хороша, ибо всё уподобляется чистому зеркалу и все свободны от тяжести всемирного тяготения. В шестой картине, такой же по времени, что и самая первая, начальная, Толстяк видит башню, небо и улицы вниз вершинами, как в зеркале. Спортсмены, Авиатор, Силачи создают невероятное движение, в котором всё перевёрнуто с ног на голову.

Есть еще один очень важный элемент во всём, что происходит в «Победе...» и что принципиально важным оказалось в визуальном облике первого спектакля. Это – отсутствие личности и личностного начала в сюжете, в смысле, 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 были выявлены главное качество и главная трагедия XX века.

Пересказать сам сюжет оперы невозможно и выявить логику происходящего в ней сложно. Повествование не является главным в ней. 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: литературный абсурд и т.д.» [7, 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 [7, с. 37]. 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 тенях символизма, и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей» [5, с. 23]. Из данного манифестирования ясным становится движение *от* прежней логики построения произведения. Движение осуществляется путём опровержения и отрицания прежней системы как принципиально устаревшей, новому времени не адекватной, мешающей и невозможной более в искусстве. В одном из писем К. Малевич 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» [4, с. 53].

Пространство/время создания произведения – середина и вторая половина 1913 года. Это – самый канун Первой мировой войны и счастливый экономический год. 1913-й воплотил в себе объективную социально-историческую ситуацию и субъективное ощущение художниками этой ситуации. Высшая точка взлёта империи, по которой весь двадцатый век будут ориентировать экономические достижения и советской страны, с одной стороны, и уже предчувствие срыва с этой точки – с другой. Анна Ахматова в «Поэме без героя» нашла точный знак этого срыва: «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 сургах невских тонул».

Предчувствие войны и её предуготовление обозначило приближение всей социальной системы к точке бифуркации. Неравновесность и неустойчивость подвигали всю её к зоне хаоса, и она была уже готова свернуться в хаос, который будет длиться, как минимум, до середины 1920-х гг. или, как максимум, весь XX век.

На подходе к точке бифуркации присутствовали и 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.

К 1913 году завершается первый этап русского авангарда с лидерством Михаила Ларионова, буквально только что задекларировавшего лучизм как концептуальное, теоретически обоснованное направление в искусстве, обозначившее новый ментальный уровень абстракции и беспредметности.

Но уже в конце 1913 года начинается следующий, более высокий уровень беспредметного искусства, когда на занавесе «Победы над Солнцем» возникает Чёрный квадрат.

Лето 1913 года было насыщенным и благополучным для создателей «Победы над Солнцем».

А. Кручёных 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 толчк необычайного голоса Малевича и нежно певшая скрипка дорогого Матюшина <...>” Художник Малевич много работал над костюмами и декорациями к моей опере» [8, с. 113]. Густой, как золото, воздух и тут же – предельный алогизм текста: «Кюльн сурн дер. / Ехал налегке / Прошлом четверге. / Жарьте, рвите, что я не допёк. / Я ем собаку / И белоножки. / Жареную котлету, / Дохлую картошку. / Место ограничено / Печать молчит. / Ж Ш Ч» [6, с. 15].

Так обозначается резкое противостояние: «мир–война» на уровне социума, «гармония–хаос» на уровне художественного восприятия реальности и существования в ней.

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 Усукирко (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 XX веке, и в том, как с помощью разрушения структуры, логики и ясного хронотопа создается сценическое произведение масштаба первородного хаоса.

Из воспоминаний А. Кручёных: «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” (актёры) напоминали движущиеся машины. Костюмы, по рисункам Малевича же, были построены кубистически: картон и проволока. Это меняло анатомию человека – артисты двигались, скреплённые и направляемые ритмом художника и режиссёра. Основная тема пьесы – защита техники, в частности – авиации. Победа техники над космическими силами и над биологизмом. Вот что говорили о главной идее оперы её оформители, мои соавторы – композитор Матюшин и художник Малевич сотрудник петербургской газеты “День”: “Смысл её – ниспровержение одной из больших художественных ценностей – солнца в данном случае... Существуют в сознании людей и определённые, установленные человеческой мыслью связи между ними. Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нём. 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. Её должны выражать действующие лица оперы словами и звуками”» [8, 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. Полностью изменена метрика пространства: из  $3 + 1$  (хронотопа привычной реальности и классического искусства, в том числе как отражения данного типа реальности) – в  $3 + п$ .

2) Хронос – времени нет. Оно ещё 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.

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 отсутствуют 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 её в сценической практике.

7) Постановка не отличается определённой стилистической особенностью. В ней сосуществуют кубофутуристические костюмы, плоскость 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 расогласование их, на внешний взгляд, в спектакле абсолютное, но только в случае, если мы рассматриваем всю систему в момент статичности.

8) Но система обретает свою истинную сущность только в динамике.

Бенедикт Лившиц подчёркивал, 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 объёмов, 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» [9].

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 объёмными коррелятами, кубом и шаром и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять всё, что ложилось мимо намеченных им осей» [8].

10) По словам Б. Лившица, в спектакле произошло предощущение новой гармонии: живописная заумь предваряла беспредметность Супрематизма своей высокой организованностью материала [9]. Именно свет в «Победе над Солнцем» стал 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  $\frac{1}{4}$ -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 от 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. Сорока для систем подобного типа: «Конкретная система есть аналог белого шума – совокупности разночастотных, наложенных друг на друга излучений» [10, 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 базовых 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 слова 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 разрываются последовательность и логика восприятия реального мира. Они подсознательно блокируются с помощью Чёрного квадрата. Не случайно К. Малевич будет вновь и вновь возвращаться к Чёрному квадрату и воспроизводить его. В 1923 году в статье «Супрематическое зеркало» [5, с. 273] он обоснует «0» (а Чёрный квадрат – это ноль 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 тамтамарски (в будущем приёмы 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 расчётом на непрерывность (подчёркнуто нами. – Т. К.) восприятия» [11, с. 105].

В декабре 1913 года в Санкт-Петербурге в «Луна-парке» состоялось зрелище, разрушающее всякое понятие о вкусе и гармонии. Аполлиническое было напрочь отвергнуто и торжествовало дионисийское. Отвергалась линейность в пользу нелинейности. Давали «Победу над Солнцем», эпатажную, громкую, вопиюще дерзкую, взламывающую 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. Но тогда, в декабре 1913-го, подобное художественное (художественное?) явление выглядело откровенным шарлатанством (шарлатанством?).

И всё это происходило в условиях хаотических самих по себе. По воспоминаниям А. Кручёных: «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 актёра. А случай (явно злонамеренный) был такой: по ходу пьесы один актёр стреляет в другого из ружья, полагаются – 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, – актёр отделался небольшим ушибом. Тут же кстати сообщу, что тот же враждебный директор (А. Фокин), когда после премьеры публика усиленно вызвала “автора”, закричал из ложи: “Его увезли в сумасшедший дом!”. Преодолеть все эти провокации уже было победой над врагами нового искусства» [8, с. 114].

В вечер показа в театре начался скандал. Газеты, пытаясь разобраться, вынуждены были признаться, что всё это было зрелищем, мало понятным обычному человеку: «Декорации маляров “Союза молодёжи” – верх бессмыслицы и наглости. Одно полотно изображало нечто вроде

жупела лубочной геенны огненной. На декорации фигурировали изуродованные фантазией футуристов утробные младенцы, обнажённые, кривобочие, 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», 4 декабря 1913 г.).

Победа над Солнцем – это была победа многоголосья над завершённым 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.

В середине февраля 1914 года появилась надежда показать «Победу над Солнцем» в Москве. К. Малевич писал М. Матюшину: «Как можно скорее сообщите, на каких условиях Вы и Кручёных согласились 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 решительно сказать. Театр на 1000 человек, предполагается не менее 4-х спектаклей, а если пойдёт, то и больше» [4, с. 59]. Однако эта идея не была осуществлена.

«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 её 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. Клуна, страстный и темпераментный Малевич, «от природы бунтарь, не мог мириться с застоём как в жизни, так и в искусстве, любил всё ниспровергать, всё ломать, рвать. <...> Малевич своей работой в искусстве расчищал дорогу новым открытиям, удалял с пути искусства всякий мусор и хлам <...>» [12, с. 75]. Именно такого темперамента человек подходил на роль ключевой фигуры в точке бифуркации. Однако он же оказался провозвестником и аналитиком новой системы на её весьма перспективном уровне.

Идея «Чёрного 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 чёрный

как изначальный и завершающий принцип цветовой гаммы.

В июне 1915 года в письме М. Матюшину Казимир Малевич сообщал: «Посылаю вам три рисунка первых проектов, которые благодаря невежескому отношению предпринимателя постановки оперы 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 чёрный квадрат зародыш всех возможностей принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распада несут удивительную культуру в живописи, в опере он обозначил начало победы. Все многое поставленное мною в 1913 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» [13, с. 67].

Самый первый из написанных «Чёрный супрематический квадрат» был создан до 27 мая 1915 года и представлен на «Последней футуристической выставке картин “0,10”» в декабре 1915 года в Художественном бюро Н. Добычиной.

В представлении «Победы над Солнцем» 1913 года мы обнаруживаем, как в наглядном хаосе визуализируется и осуществляется строгий порядок: из лавинообразного процесса выкристаллизовывается закономерность и выделяются 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 театральном искусстве XX века «Победа над Солнцем» ключевой роли не сыграла, и, учитывая её энтропию, это было бы и невозможным. Однако в изобразительном искусстве и 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. Кстати, в театре это тоже отзовется философским эхом: например, в лабораторных исканиях режиссёров 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».

**Витебское ветвление в нелинейности.** В феврале (6) 1920 года в центре Витебска на сцене Латышского клуба в один вечер были представлены



«Победа над Солнцем» и Супрематический балет. И с этого вечера открывается путь УНОВИСа (Утвердителей нового искусства, ядра Витебской школы), возглавляемого Казимиром Малевичем (14 февраля 1920 года).

Эскизы оформления витебского спектакля сделала Вера Ермолаева, сподвижница Малевича и ректор Витебского художественно-практического института. Они были выполнены в технике раскрашенной гравюры, и это решение строилось на технологиях кубизма и футуризма. В. Ермолаева руководила также театральной студией, и действие исполняли её 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, которого А. Шатских называет провозвестником будущего, очеловеченного Чёрного квадрата [14, с. 46]. Но и витебская попытка радикализации сценического искусства оказалась непонятой и скандальной [15].

Супрематический балет представлял собой выявление основных форм: «элементов движения, его развёртывания 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, основным содержанием балета был порядок развития самого движения форм: «Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат» [16].

Актёр, несший перед собой большой чёрный квадрат на плоскости, был центром сценической композиции, объединяющим началом и финалом всего передвижения других плоскостей в сценическом пространстве. Актёры, несшие круг, и актёры, несшие красный квадрат, вместе с теми, что уже образовали линию пересечения, образовывали крест. А потом появлялись ещё десять актёров, 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 распался, а красный квадрат выдвигался. Вся композиция завершалась торжеством чёрного квадрата – главного стержня, из которого формы возникали и в который они уходили. Он был визуальным смыслом произведения, а также семантикой первоэлементов балета как сценического произведения – пластики, движения и сведения их к нулю формы.

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 чёрный – только знаки), не было объема и музыкального соответствия, не имело значения тело актёра,

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 объёма сценической коробки. И, развиваясь внутри пустого объёма, плоскостность Супрематизма вызывала ощущение движения ДНК-структур. Вместе с тем очевидно и то, что хаотическое движение первой «Победы...» 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 объём, 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 объёмного и динамического Супрематизма с включением фигур-плоскостей и фигур-тел (актёров). Затем в течение последующих витебских малевичско-уновисских лет – это было оформление города, акции, действия и другие сценические произведения, выход в дизайн и развоплощение искусства путём поглощения среды искусством.

Амплитуда представляет собой песочные часы: от оформления празднования Комитета к «Победе...»/Супрематическому балету как к перешейку – и к разветвлению в виде многомерности единого принципа.

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» [15, с. 48]. Увы, но именно это замечание касается не только постановок 1920 года, но и всех последующих постановок «Победы...» 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 вовлечённости 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 художественного вкуса. Супрематизм должен был распространиться вширь, завоевывая секторы 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 XX века в целом. Витебские импульсы и потенциальности всё-таки не исчезли в небытии.

В статье «О театре», опубликованной в Альманахе № 1 УНОВИСа, Л. Зуперман пытается подвести итог авангардному развитию 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 своё 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 закреплённого места на полотне, как в живописи, а наоборот, когда приобретает возможность двигаться в ритме и темпе и окрашиваться благодаря свету» [17, с. 22]. Л. Зуперман подчёркивал роль света в театральном спектакле как метода удалять или приближать форму, уничтожать её, как способа усиливать цвет и движение. Важным указанием сценических новшеств была техника движения механизмов на площадке.

На это необходимо обратить особое внимание при анализе фигурин Л. Лисицкого к «Победе над Солнцем». Изображения в альбоме фигурин «Пластическое оформление электромеханического представления» являются статическими структурами, позволяющими осознать авторский принцип оперы. Но сценический результат проекта Л. Лисицкого – это было бы, безусловно, динамическое действие, в котором фигурины двигались бы по сцене в определённом порядке. В этом смысле проект должен был осуществиться как развитие кубофутуристических идей оперы и супрематических идей балета.

В 1920–1921 гг. Л. Лисицкий разрабатывал проект «Победы над Солнцем» в виде полного

освобождения от актёрского тела как субъекта сценического произведения и как объекта сценического произведения. Можно было бы адресоваться как к источнику к идее Э.-Г. Крэга о сюр-марионетке, однако в крэгвской театральной концепции актёр продолжал активно действовать на сцене, выражая волю режиссёра. В проекте Л. Лисицкого человеческое присутствие исключалось полностью.

Эскизы Л. Лисицкого, увы, никогда не воплощенные на сцене, в идее своей довели до логического конца заявленный в 1913 году принцип дисгармонии и асимметрии. В десяти фигуринах Л. Лисицкий исполнил начатое К. Малевичем в совершенстве формы. Полагаем, что это произведение 1923 года является апогеем всей истории «Победы...»: отсутствие земного притяжения и нарушение пространственных связей, доведение дисгармонии до новой и совершенной гармонии.

Европейский театр подобные эксперименты приветствовал и уже успешно осуществлял (О. Шлеммер, Т. Тцара и др.). В Витебске такое представление предполагалось как событие механистическое, идеально математическое, крайне анимационное и, как когда-то в «Балаганчике» у Вс. Мейерхольда, открытое зрителю во всех театральных технологиях.

Следующий за Супрематическим балетом шаг представлял собой уже не движение тела с несомной плоскостью, а сочетание плоскостей по динамическому принципу и их собственное движение в пространстве сцены. Л. Лисицкий смещал фигуры в пространстве, асимметрировал их. К сожалению, проект остался только проектом. Однако в это же время фигурины были совмещены с новой идеей: художник предложил новую концепцию в искусстве – проекты утверждения нового (название соотносилось с именем УНОВИСа), или ПРОУНЫ. ПРОУНЫ представляют собой объёмные проекции, и в этом усматривается развитие принципа движения, асимметрии и неравновесности фигурин. В сценических условиях две концепции, видимо, были бы совмещены. И в этом проявились новое созвездие смыслов и ещё одна витебская нераздельность.

В статье Л. Зупермана подчёркивалось, что ритм и темп суть организующее начало в построении сценического произведения. Именно ритм и темп стали бы инструментом действия в предлагаемом Л. Лисицким механистическом действии.

**Реконструкция Галины Губановой.** В 1988 году ленинградский театр-студия Дворца молодёжи (театр назвали «Чёрный квадрат», что тогда было чрезвычайно радикально) под руководством режиссёра Галины Губановой реконструировал «Победу над Солнцем» 1913 года: «Все это волновало, как вид древнего бронзового меча, только что вынутого из кургана. Нечто значимое и грозное ворочалось на сцене, не мёртвое, но уснувшее и разрабоченное юными голосами» [18, с. 42].

Это было первое в России сценическое восстановление авангарда и первая попытка понять визуальные и внутренние смыслы радикального синтетического действия начала XX века.



По словам Г. Губановой, основой нового спектакля стали эскизы К. Малевича. И главным оказался занавес, или завеса, на которой был выполнен культовый «Чёрный квадрат», обозначающий и материю и дыру – как чёрная плоскость и как чёрный провал. Для режиссёра принципиальной была визуальность спектакля, поэтому акцент делался на иллюзорности происходящего на сцене, на сдвиге сознания и воображения. Она подчёркивала, что призрачная игра плоскости, дыры и объёма самой сцены, в которой происходит действие, а также объёма 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, жёстко организовывал и удерживал всю визуальную структуру как целостность: он концентрировал действие и искривлял его, создавая эффект виртуальности.

Время в такой сценической ситуации меняется. Благодаря вывернутому пространству и оно смещается, так как, попадая в состояние нескольких перспектив (1) нарисованной, 2) пустым кубом сконструированной и 3) реальной, сценической), сознание зрителя одновременно рассеивается и концентрируется. Этому же эффекту способствовали разная степень жесткости костюмов, разномасштабность фигур и то, что одна часть персонажей имела объёмные костюмы, а другая – плоские.

Костюмы и декорации создавались с 1986 года. Очень подробно Г. Губанова исследовала эскизы декораций и костюмов К. Малевича, хранящиеся в Русском музее, сравнивала ручную раскрашенную ткань с цветом на рисунках, сочетание цветов, возможность воплощения теней, колорит собственной бязевой ткани как основы костюмов с бумагой, на которой сделаны малевичские эскизы. В этом случае идеей постановщицы было предельное приближение к оригиналу в главной составляющей визуального облика оперы. Величина занавесов, рост персонажей, масштабная соотносённость в условиях реальной сценической площадки – всё диктовалось структурой уже губановской постановки, и в этом случае задачей постановщицы был поиск современного эквивалента проекту 1913 года. Особенно выразилось это в музыкальной партитуре спектакля, когда Г. Губанова использовала индейские мотивы, 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. Кручёных. Возникало ощущение пазлов, которые по воле автора сценического произведения сдвигались и рассыпались в объёмно-плоскостном топосе, – зрелище, дополняемое пазлами текстовыми с наложенными музыкальными пазлами, создающими параллельные ряды, которые давали своеобразный зеркальный эффект.

В чёрном кабинете большой сцены Чтец начинал зрелище, приближаясь к высокому кубу, на передней плоскости которого находился занавес, ещё скрывающий внутренность за

сталкивающимися фрагментами изображений на белом холсте. Силачи выходили из зрительного зала, в полтора человеческого роста, при танцовой, они поднимались на сцену, расхаживали перед занавесом, как бы становясь его частью. Режиссёр задаёт им динамику и интонацию своеобразного фарса, заманивая и вовлекая их действиями в те многочисленные иллюзии, что будут возникать в спектакле. Силачи разрывали занавес с треском, и сцена погружалась в темноту. В чуть розоватом свечении восходящего солнца появлялись и исчезали персонажи из разных эпох, традиций, культур, – возникали в пространстве, для них чуждом, непонятном, разрушенном; отчаянно пытались осознать себя в этом прозрачно-призрачном кубе; говорили на понятном и в то же время совершенно непонятном языке; размахивали руками; удивлялись; плакали; совершали странные действия...

В 1988 году устоявшийся мир рушился, перестройка социально-политической системы актуализировала пьесу, делала её острой и трагической. Фарс выявлял не фейерверчно-световое наступление хаоса, как это было в 1913 году, а удивительно печальное, отчасти даже и лирическое, как осень, завершение. И от этого трагизм в спектакле Г. Губановой звучал пронзительней, и текст Алексея Кручёных совпадал с современными на тот момент ощущениями зрителей. Фразы персонажей ассоциировались с советскими плакатными текстами, с абсурдизмом советской эпохи, с её пылью, но и с жаждой нового. Всё происходящее в кубе было похоже на аквариум, а люди и предметы в нём – на большемерных кукол-фантомов, которые выглядели карикатурами и усугубленными чудовищами.

1988-м «Победа над Солнцем» была представлена и тут же запрещена. В ней так очевиден был пафос отрицания недавнего советского прошлого. То, что в «Победе над Солнцем» 1913 года звучало как пророчество и было потом реализовано в течение 75 лет, в спектакле 1988 года воспринималось как итог.

Константин Рудницкий отмечал мыслительную вялость пьесы А. Кручёных, писал, что она шершавая и по смыслу, и по языку, крикливая и искусственная, «слова будто становятся в позу и старательно имитируют бурные эмоции» [19, 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 Кручёных, и со сцены зазвучали внутренние интонации таких текстов, как знаменитое «Дыр бул щыл». Внутренние интонации протестовали против социальной замутнённости сознания. Если К. Малевич и единомышленники вставали против современной им невыносимо застойной художественной среды, то в конце 1980-х в «Победе...» очевидным стало желание вырваться из социальной духоты, из оков социальной тоски. Невыносимость присутствия в социуме сделалась основным ментальным и мировоззренческим смыслом постановки.

Визуальная (сценографическая и костюмная) партитура эластично подчинилась этой сделавшейся очевидной 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 оглушённость и оглушительность вдруг превратились в гулкую опустошённость, даже как будто удивлённость этой пустоте, и внутреннюю тревожность.

Изломанные, из прошлого выпрыгнувшие, отчаянные и отчаявшиеся нероны, толстяки, внимательные рабочие, силачи и спортсмены со своей величавой карикатурностью неожиданно оказались в новом пограничье. Только в 1913 году это было пограничье предгрозя, бури, взрывного кататизма, а спустя 75 лет те же персонажи очутились в пропасти экзистенциализма.

В декабре 1988 года, после запрета спектакля, Галине Губановой удалось приобрести в собственность костюмы оперы, и с этого момента началось новое ветвление «Победы над Солнцем». Театр «Чёрный квадрат» показывал свой спектакль на многих сценических площадках в Москве. Вплоть до начала 2000-х гг. на основе постановки возникали многочисленные перформансы и акции «Малевич – Арлекин XX века», «Архаика авангарда», к которым естественным образом присоединились пьесы Д. Хармса. В этом случае эстетический малевичский смысл оперы стал отделяться и обретал самостоятельное значение и существование в пространстве культуры.

Из дневника автора монографии: «Октябрь 1993 года. Я сижу перед зажжённым камином в большой комнате старой петербургской квартиры в доме, выстроенном в 1912 году, в доме, на углу которого когда-то ежевечерне расставалась весёлая компания могижан 20-х (Хармс, Заболоцкий, Веденский...), в доме, недалеко от которого жил Малевич, приехавший из Витебска. Угол Маяковского и Некрасова, недалеко от Невского... Горит в камине огонь. Я сижу рядом с невысокой молодой женщиной, темноволосой и темноглазой, дочь известной в прошлом актрисы Игоря Губанова. Мы выясняем, что бабка её жила в Витебске... Я дотрагиваюсь до желтоватого бязевого занавеса с чёрным квадратом посередине – он занимает всю стену комнаты. Он создан по эскизам 1913 года. Он словно сделан наскоро, парой взмахов кисти. Константин Рудницкий, знаток авангардистского театра, пишет о том, что “трудно сказать, в какой мере замыслы Малевича были реализованы в спектакле 1913 года – постановка была самая любительская, денежные затраты минимальные, готовилась она второпях”. А сейчас Галина Губанова рассказывает мне, как тщательно подбирала эту ткань для воссоздания того времени. Режиссёр, она сделала и художником своего спектакля, он увлекал ее, будоражил. На кронштейне висит костюм Будетлянского силача. Плотный, серого цвета. Он вызывает странное чувство. От него смешно. Он – комедийный персонаж? Галина: “На показах спектакля вообще много

смеялись”. И всё равно жутковато. К. Рудницкий: “Для спектакля в «Луна-парке» костюмы сделали из обыкновенного картона, и все же, когда лучи прожекторов выхватывали из темноты громоздкие фигуры актёров, лишая их то рук, то ног, то голов, впечатление возникало “люциферическое”». Галина говорит, что в работе над спектаклем ей помог театр, часто разыгрываемый дома: отец много работал с куклами. “Силачи” – самый серьёзный кукольный театр. И еще в доме, в этой самой комнате с камином часто играли пантомиму. Пластический излом стал очень важным выразительным средством “Победы...” 88-го. У неё получился театр комического абсурда и абсолютного реализма нашего каждодневного существования. Это было и смешно и больно. Величаво-громоздкое зрелище 13-го перебрасывалось воображением в 88-й и на сцене преображалось в истинный потешный балаган с военными митингами, праздниками во славу очередной битвы с Солнцем, марширующими колоннами и никуда недвижущимся временем! Действие идёт, идёт – а ничего не происходит!... Я дотрагиваюсь до единственного находящегося в губановской комнате костюма из “Победы...”, до этой серой в два человеческих роста “брони”, и он смешно дёргается, двигая гигантскими неуклюжими “руками” и “ногами”. Будетлянский силач. Один. Как эскиз Малевича к спектаклю в Витебске... Наваждение какое-то... “Я когда-то, думая о ещё чеховских пьесах, рисовала на тетрадном листе почему-то геометрические фигуры”, – говорит мне Галина. Выполнив точно все указания Малевича, Губанова сделала некоторые открытия. О том, что сумасшедший, скандальный спектакль оказался очень научным: разрушая представление о пространстве, там давалась своя, чёткая система координат – куб, позволяющий мышлению воспринимать систему плоскости и объёма в некоей организованности. И сцена и персонажи приобрели строгую взаимосвязь как некие образы-плоскости. Разрушение логики пространства с помощью разности перспектив обеспечило определённый ракурс и рассудочного, и психологического восприятия спектакля. Смещение высчитано. “Очень трудно было приладить на живого актёра геометрические формы, – рассуждает Г. Губанова, – скорректировать нарушение пропорций человеческого тела, заложенное в эскизе, так, чтобы не нарушить очертания эскизов, но и предоставить актёру возможность двигаться в костюме”. Вообще-то ужасающие монстры. “Когда первые готовые костюмы мы попробовали на сцене при театральном освещении, для меня самой было неожиданностью, – вспоминает Галина, – в какой степени ошеломляющим окажется зрелище, хотя мне буквально снилось явление ярких кукол в большом пространстве на фоне чёрного бархата... Мы увидели замысел Малевича воплощённым”. ... Мы сидим у ярко пылающего камина. Пламя колыхает и растворяет воздух, он мерцает и устремляется куда-то. Пламя поглощает наши с Галей слова и даже мысли... Исчезает “трёхмерная кинетическая взаимодействующая целостность”... “Победа над Солнцем” – жизнь и история. Мышление

XXI века принесёт новое понимание пространства, и произойдет прыжок, который явит иную целостность мира. «Серебряная нить», нематериальный субстрат, она прошла через моё сердце, соединив для меня годы, людей, города, улицы, спектакли, на мгновение дав понять у старого петербургского камина единство всего».

**Заключение.** «Победа над Солнцем» 1913 года 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 художественных высказываний, что найдут воплощение в искусстве на протяжении XX – начале XXI в.

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 её определяется ещё и историей её 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 чело- века мозга, покажется, что весь их бег невероятный, всё небо, всё усилие бежит ко мне, чтобы образовать равновесие в моём мозге. <...> или всё сложившиеся миры возникли от соединений элементов, т. е. с распылённого моего существа <...> все колоссы мировые с невероятными цифрами измерений помещаются в моём 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 моё сегодня превратилось в телескоп исследования звёзд» [1, с. 131–132].

С третьей, – ещё один аспект. Л. Кацис в лекции, посвящённой «Победе...», подчёркивает, 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 серьёзно 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 деструктуриализацией. Человеческая личность нивелирована, гуманизм растоптан в жерле Второй мировой войны. В конце XX и начале XXI века подводится неутешительный итог предсказаний 1913 года.

Реконструкция «Победы над Солнцем», наиболее приближённая 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 её 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 несёт в себе завершение одного цикла и наступление нового общественного и ментального цикла.

Подтексты губановской «Победы...» и её фарсовые интонации – это интуитивное авторское, губановское заклинание вновь наступающего хаоса в социуме, культуре и искусстве и его блокирование в помощью уже опробованной в 1913 году ритуальной формы. Эпоха совершает цикл, и в точке верхнего уровня оба проекта совпадают.

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.

### Костюмы + Прозрачный куб

«Победа над Солнцем» Галины Губановой: структурообразующий элемент – костюм и сценография. Стихи А. Кручёных поддерживают главную партитуру спектакля, являясь канвой.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Пунин, Н. Первые футуристические бои / Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М.: RA, 2004. – Т. 2. – С. 145–147.
2. Хлебников Велимир. Голова вселенной, или время в пространстве / Центральный гос. архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). – Ф. 665. Оп. 1. Д. 32.
3. Малевич, К. В. Хлебников / К. Малевич // Семиотика и Авангард: Антология // ред. и сост. Ю. Степанов и др. – М.: Акад. проект: Культура, 2006. – С. 519–522.
4. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко, – М.: RA, 2004. – Т. 1. – 584 с.
5. Малевич, К. Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – 395 с.
6. «Победа над Солнцем» / подг. текста и предисл. Р. В. Дуганова. – М., 1993. – 32 с.
7. Сиротин, Н. О методологии исследования авангардизма, или Семиологические отношения авангардизма к действительности / Н. Сиротин // Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост. Ю. Степанов [и др.]. – М.: Акад. проект: Культура, 2006. – С. 33–42.
8. Кручёных, А. О Малевиче / А. Кручёных // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: RA, 2004. – Т. 2. – С. 106–117.
9. Лившиц, Б. Полутораглазый стрелец / Б. Лившиц // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: RA, 2004. – Т. 2. – С. 117–118.
10. Сороко, Э. Структурная гармония систем / Э. Сороко. – Минск: Наука и техника, 1984. – 264 с.



11. Шкловский, В. Б. О фактуре и контррельефах / В. Б. Шкловский // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 105.
12. Клюб, И. Казимир Северинович Малевич / И. Клюб // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 61–78.
13. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т.Н. Михиенко, – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 583 с.
14. Шатских, А. Театральные затеи УНОВИса и их инициатор / А. Шатских // Малевич. Классический авангард. Витебск. 4. – Витебск, 2000. – С. 40–48.
15. Горячева, Т. Нина Коган, ученица Малевича / Т. Горячева // Малевич. Классический авангард. Витебск. 6. – Витебск, 2003. – С. 42–59.
16. Коган, Н. О супрематическом балете / Н. Коган // Альманах УНОВИС. 1920. – № 1. – С. 21.
17. Зуперман, Л. О театре / Л. Зуперман // Альманах УНОВИС. – 1920. – С. 22–23.
18. Губанова, Г. Театр по Малевичу / Г. Губанова // Декоративное искусство. – 1989. – № 11. – С. 42–45.
19. Рудницкий, К. Первые пьесы русских футуристов / К. Рудницкий // Современная драматургия. – 1987. – № 2. – С. 269–278.

*Поступила в редакцию 05.09.2016 г.*