

УДК 792.038(470)

## Театральные эксперименты русского авангарда: от оперы «Победа над солнцем» к «Супрематическому балету»

© Горячева Т. В.

*Государственная Третьяковская галерея, Москва*

*Логическим следствием проективных амбиций русского авангарда стала его установка на создание собственной театральной концепции. Освоив территорию изобразительного искусства и поэзии, художники устремились к реформированию театра, дававшего идеальную возможность синтеза всех новаций. Легендарный спектакль, ставший эталоном авангардного театрального эксперимента в России, — опера «Победа над солнцем», соединил новейшие достижения живописи, музыки и поэзии и был поставлен художником К. Малевичем, поэтом А. Крученых и музыкантом М. Матюшиным. Однако, витебская постановка оперы, равно как и проект Л. Лисицкого, не реализовали театральных возможностей супрематизма. Реализация идей супрематизма как универсальной системы беспредметности, нашла продолжение в «Супрематическом балете», задуманном и поставленном ученицей и последовательницей К. Малевича Н. Коган.*

**Ключевые слова:** театр, авангард, реформирование, супрематизм.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 47–57)

## Scenic experiments of russian avanguard: from the opera "Victory over the sun" to "Suprematist ballet"

© Goryatcheva T. V.

*State Tretyakov Gallery, Moscow*

*The logical consequence of projective ambitions of Russian vanguard is its determination to set up its own theatrical conception. Having conquered the territory of fine art and poetry artists strived for the reformation of the theatre which could give an ideal possibility to synthesize all the innovations. A glorious performance, which became a model of the vanguard theatrical experiment in Russia, — the opera "Victory over the Sun" combined the newest achievements of fine art, music and poetry. It was staged by artist K. Malevitch, poet A. Krutchenykh and musician M. Matyushin. The Vitebsk performance though as well as the project by Lisitsky did not implement the theatrical abilities of suprematism. The ideas of suprematism as a universal system of subjectlessness were implemented in "Suprematist ballet" which was staged by N. Kogan, the disciple and follower of K. Malevitch.*

**Key words:** theatre, vanguard, reformation, suprematism.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 47–57)

В данной статье отражены основные направления театральных экспериментов русского авангарда, проанализирован опыт постановок от оперы «Победа над солнцем» до «Супрематического балета». Целью статьи является анализ исторического опыта и творческих установок представителей авангар-

да в работе над театральными постановками, изучение конкретных обстоятельств реализации идей футуристической эстетики, новаторской сценографии оперы «Победа над солнцем», компонентов сценографической трактовки «Супрематического балета».

Адрес для переписки: e-mail: t.goriatcheva@gmail.com — Т. В. Горячева

Как известно, К. Малевич, М. Матюшин и А. Крученых познакомились еще в 1912 году. А в июне 1913 года К. Малевич писал М. Матюшину: «Кроме живописи еще думаю о театре футуристическом, об этом писал А. Крученыху, который согласился принять участие, и другим. Думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и Питере. Сбор гарантирован наверно, декорации такие, что оближешься» [1, с. 128].

В 1913 г. К. Малевич делал иллюстрации к двум книгам А. Крученых — «Взорваль» и «Возропщем», к сборнику «Трое», посвященному памяти жены М. Матюшина — Е. Гуро, и к книге В. Хлебникова и А. Крученых «Слово как таковое». Известная фотография на фоне задника с перевернутым роялем, сделанная в декабре 1913 года, не просто запечатлела этот союз, но и стала своеобразным коллективным манифестом, как бы дополняющим программу «Первого всероссийского съезда баячей будущего (поэтов-футуристов)». «Съезд» состоялся в июле 1913 года на даче М. Матюшина в Усукиркко; его результатом стал манифест, подписанный К. Малевичем, М. Матюшиным и А. Крученых. Пункты «5» и «6» манифеста гласили: «5) Устремиться на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразовать его. <...> с этой целью учреждается новый театр «Будетлянин». 6) И в нем будет устроено несколько представлений <...>» [2, с. 23–24].

Тогда же, летом, К. Малевич, М. Матюшин и А. Крученых начали сочинять оперу. Либретто написал А. Крученых, музыку — М. Матюшин, стихотворный пролог «Чернотворские весточки» — В. Хлебников, а декорации и костюмы исполнил К. Малевич. В основу либретто и сценографии была положена утопия построения нового мира; название оперы являло собой эвфемизм победы новой эстетики над отжившими традициями старого искусства. Во время репетиций был написан К. Малевичем известный портрет М. Матюшина. Союз, образовавшийся в процессе работы над оперой, ока-

зался плодотворным и лишней раз обнаружил совпадение творческих установок его участников. После «Победы над солнцем» К. Малевич, М. Матюшин и А. Крученых взяли еще за одну постановку — оперы «Побежденная война». А. Крученых начал работу над текстом, М. Матюшин успел сделать черновой набросок музыки к первому акту, а К. Малевич выполнил углем и карандашом несколько сценографических эскизов. Но поставить эту оперу не удалось.

Одновременно к работе над пьесой приступил В. Маяковский и к осени была готова трагедия «Владимир Маяковский», декорации и костюмы для которой сделали П. Филонов и И. Школьник. Спектакли должны были состояться одновременно и явить публике «Первые в мире постановки футуристов театра» (так действие было обозначено в афише).

Для постановки оперы и трагедии нужно было театральное помещение, а как впоследствии вспоминал председатель художественного общества «Союз молодежи» Л. Жевержеев, взявший на себя организационную часть этого мероприятия, — «художникам, связанным со страшным словом «футуризм», нигде проникнуть было невозможно» [3, с. 133]. В Москве найти театр не получилось. Наконец удалось уговорить петербургского антрепренера, державшего оперетту в помещении театра на Офицерской улице (ныне ул. Декабристов). Театр, называвшийся «Луна-парк», имел плохие сборы, и антрепренер надеялся на финансовый успех постановки футуристов. Помещение было предоставлено на четыре дня. Два из них должна была идти «Победа над солнцем» и еще два — трагедия Маяковского «Владимир Маяковский». Денег на постановку не хватало, и для исполнения ролей в опере были наняты студенты-любители; только две главные партии исполнялись настоящими оперными певцами в музыкальном сопровождении старого разбитого рояля. Недостаток средств не позволил в полной мере осуществить сценографические замыслы и К. Малевичу, — пришлось отказаться

ся от задуманных размеров и числа декораций и сократить количество костюмов. Последние приготовления делались в большой спешке: за четыре дня К. Малевич написал 12 огромных задников. К спектаклю небольшим тиражом была издана книжечка с либретто, фрагментом партитуры и эскизом декорации К. Малевича на обложке. В 1915 г. М. Матюшин собирался выпустить новое, более полное издание либретто, включавшее в себя партитуру и эскизы К. Малевича, но этот замысел так и не осуществился.

Опера «Победа над солнцем» была поставлена 3 и 5 декабря 1913 года; трагедия «Владимир Маяковский» игралась 2-го и 4-го. Хотя оба спектакля имели огромный резонанс, и обрушили на себя шквал критики, в основном обвинившей футуристов в хулиганстве, подлинной вехой в истории русского авангардного театра стала все-таки опера. Ученица К. Малевича А. Лепорская в 1926 году с его слов записала: « <...> в 3 дня записано 12.000 аршин холста. Разобрал кулисы, перестроил всю сцену и получилось, что когда К. Малевич на своих плоскостях поставил маленький винтик — он был виден из всего театра. <...> Филонов 3 суток вместе со Школьниковым писал станковые картины (так что их привезли в больницу — думая, что оба умерли) написал со всей присущей ему тщательностью и дроблением формы. Когда же его картины, громадные по размеру были поставлены и на фоне их должно было разыгрываться действие — дальше 2-го ряда ничего не было видно, не было одного целого, а были пространственные дырки, в которых глаз завязал <...> ». К тому же, постановка трагедии фактически явилась моноспектаклем, где главным действующим лицом и актером был автор, и по сути в большей степени производила впечатление выступления Маяковского с чтением своего произведения на фоне декораций и с появлением статистов.

Опера же являла собой значительно более экстраординарное зрелище. Необычайность этого представления стала очевидна публике с

первого же момента. Первый занавес поднимался, за ним оказывался другой, с футуристическими портретами авторов оперы. Перед занавесом появлялся «Чтец», роль которого исполнял А. Крученых (он играл в опере также и «Некоего злонамеренного») и читал пролог В. Хлебникова «Чернотворские вестушки» (по свидетельству очевидцев чтение почти заглушалось гомерическим смехом зрителей). После этого на сцену под звуки музыки выходили два гигантских (этот эффект достигался при помощи больших картонных шлемов, скрывавших головы актеров и зрительно сильно увеличивших их рост) «Будетлянских силача» и разрывали пополам коленкорный занавес (ко второму спектаклю занавес был изготовлен заново). Открывавшиеся за ним панно-задники, выполненные К. Малевичем, рушили привычные представления о театральных декорациях. Б. Лившиц, отмечавший как главное достоинство постановки именно художественное оформление, писал: «Это была живописная заумь, предварявшая испуганную беспредметность супрематизма <...> » [4, с. 450]. Газетный репортаж журналистки Л. Гуревич дает подробное описание декораций: « <...> на дымно-голубом фоне какие-то висящие в воздухе большие трубы — не то вроде огромных органных, не то вроде белых паровых труб, колеса, лопасти, неправильные наклоненные черные четырехугольники — какой-то сон на тему о царстве неведомых еще машин» [5, с. 6].

Новаторским было и освещение. Б. Лившиц вспоминал: «Новизна и своеобразие приема К. Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве. <...> 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 К. Малевича они бы-

ли лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве» [4, с. 449–450]. Идея креативной функции электрического света витала в культурной атмосфере и стала общим местом не только футуристической эстетики; сценографическими эффектами электричества были увлечены и имажинисты, и конструктивисты. В 1920 году Б. Эрдман писал: «Любой луч света, от электрической ли лампочки, от прожектора ли, представляет собой также объем». В 1922 году В. Шершеневич выдвинул утопический сценографический проект сгущения света и превращения его в некую материю, позволяющую не иллюзорно, а физически поднимать актера над сценой. Он же предсказывал появление «световых костюмов» и «электрических композиторов». Разрабатывая теорию тотального театра, Мохоли-Надь отмечал особую роль света в сценографии.

Либретто производило ошеломительный эффект в еще большей степени, нежели декорации и костюмы. Заумная, алогичная поэзия А. Крученых, построенная на словесной и фонетической игре, нарушении грамматики, нарочитом косноязычии, равно как и сама сюжетная канва — торжество победы над солнцем (как объяснял впоследствии А. Крученых — «победа техники над космическими силами и над биологизмом» [6, с. 71]) шокировали зрителей и повергали их в полное недоумение.

Довершала это впечатление музыка «Победы над солнцем». Задумывая оперу как манифест нового искусства, синтезирующий достижения футуристов в музыке, живописи, поэзии и театре, К. Малевич и А. Крученых возлагали большие надежды на М. Матюшина. Музыка должна была придать футуристическому спектаклю весомость и продемонстрировать возможности русского футуризма в той области, на которую он до сих пор не посягал. В период работы над оперой А. Крученых писал М. Матюшину: «За музыку особое спасибо, говорят, что она страшно *дикая*» [7, с. 169].

К. Малевич, в свою очередь, также поддерживал М. Матюшина в его футуристических исканиях: «Пишите музыку, ее ждут; быть может, будет положено начало новому биению молодого сердца» [8, с. 179]; «Ваши ноты меня приводят в какое-то невыразимое чувство <...>, скорей бы услышать этот разрыв, когда же мы взлетим?» [8, с. 185].

М. Матюшину было нелегко соответствовать возложенной на него миссии. Пятидесятидвухлетний (К. Малевичу было 35, А. Крученых — 27 лет) музыкант с классическим консерваторским образованием и тридцатилетним стажем скрипача Императорского оркестра не являлся, во-первых, профессиональным композитором (его упражнения в композиции носили сугубо дилетантский характер), а во-вторых, — таким радикалом в музыке, как К. Малевич в живописи и А. Крученых в поэзии (хотя в оркестре он слыл новатором по своим убеждениям). Однако, соавторство с ними определяло вектор его поисков нового музыкального языка. Впоследствии М. Матюшин вспоминал: «Когда я писал музыку на его (А. Крученых. — Т. Г.) слова там, где потревоженный толстяк оглядывает «10-й стран» и не понимает нового пространства, мне с такой убедительной ясностью представилась новая страна новых возможностей. Мне казалось, я вижу пласты правильно ритмирующихся в бесконечности масс. Мне, кажется, удалось выразить это в музыке» [9, с. 294].

М. Матюшин оправдал ожидания К. Малевича и А. Крученых. По свидетельству очевидца, «от музыки М. Матюшина все футуристы были в восторге, особенно А. Крученых. — «Замечательно! — восклицал он, патетически потрясая руками. — Необыкновенно! Это вам не Чайковский!» » [10, с. 141]. Между тем, подобное восприятие матюшинской музыки в большой мере объяснялось общим эффектом сенсационной новизны постановки. С точки зрения как современников, слышавших оперу, так и нынешних исследователей, музыкальные реформы были скорее намечены М. Матю-

шиним, нежели последовательно реализованы. К. Томашевский, оставивший подробные воспоминания о постановке «Победы над солнцем», охарактеризовал арии оперы как «офальшивленного Верди» и заметил, что тенор Рихтер «чувствовал себя не совсем ловко, когда надо было намеренно давать петуха» [10, с. 141]. Из этого и некоторых других свидетельств можно заключить, что оппозиционность М. Матюшина на музыке прошлого состояла в принципиальной диссонантности, внедренной в традиционную мелодическую систему, и вплетении в музыкальную ткань произведения шума машин и гула работающих заводских станков [11, с. 145–151; 12]. Кроме того, как композитор-дилетант М. Матюшин, видимо, не владел законами жанра оперы вообще и не создал концепции оперы футуристической: «Победа над солнцем» была в большей степени спектаклем со вставными вокальными и инструментальными номерами. Скорее всего, вне контекста футуристического эпатажа постановки «Победы над солнцем» музыка М. Матюшина воспринималась бы значительно менее авангардной, — либретто А. Крученых и сценография К. Малевича усиливали впечатление от ее новаторства.

По-настоящему решительный и эксцентричный характер имели музыкальные эксперименты итальянского футуризма. Еще в 1911 году в Италии была поставлена первая футуристическая опера. Ее автор Б. Прателла наметил и основные принципы современного музыкально-драматического произведения, которое должно было синтезировать все виды искусства, воспевать Машину и Электричество и «уничтожить царство певца», уравнивая его партию со звучанием оркестровых инструментов. Экстремальное формовыражение футуристическая музыка получает в теории и практике Л. Руссоло. Следуя его концепции звукошумов, футуристический оркестр должен был обеспечить 6 категорий шумов:

- 1) грохоты, взрывы, шум падающей воды, плеск нырка, ревы;
- 2) свистки, пыхтения, сопения;

- 3) ропоты, бормотания, шорохи, ворчания, хрюкания, булькания;
- 4) шипы, трески, жужжания, хлюпания, топоты;
- 5) шумы ударов по металлу, дереву, коже, камню, глине и пр.;
- 6) голоса людей и животных, крики, стоны, вой, смех, хрип, рыдания.

Эта программа была в полной мере осуществлена ее автором. 2 июня 1913 г. в Модене Руссоло объяснял свою теорию и демонстрировал 2000 зрителям в театре Сторки шумящие аппараты. 11 августа в Милане состоялся концерт, на котором прозвучало произведение Руссоло «4 сети шумов»: 1. Пробуждение столицы. 2. Свидание автомобилей и аэропланов. 3. Обед на террасе казино. 4. Схватка в оазисе. В роли дирижера выступал сам Руссоло, а оркестр состоял из 15 шумистов (3 жужжателя, 2 взрывателя, 1 громыхатель, 3 свистуна, 2 шуршателя, 2 булькателя, 1 трещатель, 1 скрипун, 1 хрипун).

Но опыты итальянских футуристов основывались на идее отрицания и разрушения музыкальной традиции; эксцентрика культурного жеста Л. Руссоло заменяла реформы собственно музыкального языка. К. Малевич же ценил в сотрудничестве с М. Матюшиным возможность оперировать системой ценностей, выработанной в кругу авангардистов, оставаясь, вместе с тем, в пределах традиционного понятия музыкального творчества. Будучи одним из главных идеологов нового искусства, К. Малевич ждал переворота в музыке, соразмерного открытиям, совершенным в поэзии и живописи авангарда.

Надо заметить, что значение постановки оперы «Победа над солнцем» не исчерпывалось фактом рождения футуристического театра в России. Сам К. Малевич полагал, что именно работа над оформлением спектакля привела его к открытию супрематической системы. «То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды», — писал он М. Матюшину об использовании в декорации

ях к опере в качестве самостоятельной пластической формы черного квадрата, сделавшегося впоследствии манифестом супрематизма. Занавес, изображавший черный квадрат, стал для К. Малевича основой и мотивом для мифологизации хронологии супрематизма: впоследствии дата написания легендарного «Черного квадрата» (а следовательно, и начала супрематизма) упорно сдвигалась его автором с реального 1915 к 1913 году.

Конечно, всего двух представлений оперы было явно мало. Весной 1914 года К. Малевич, А. Крученых и М. Матюшин собирались поставить ее в Москве, но это намерение не осуществилось. Повторная постановка оперы состоялась только в 1920 году в Витебске, когда К. Малевич занялся преподавательской деятельностью и возглавил группу учеников и последователей «УНОВИС». Выбор для первого серьезного сценографического эксперимента уновисцев оперы «Победа над солнцем» был не случайным. Обращение к пьесе А. Крученых как знаковому для искусства 1910-х годов произведению погружало учеников в стихию авангарда и давало им возможность почувствовать себя преемниками футуризма, что являлось частью педагогической стратегии К. Малевича.

6 февраля 1920 года УНОВИС (точнее, тогда еще — группа называлась «Посновис») выступил с митингом и двумя спектаклями — «Победа над солнцем» в постановке В. Ермолаевой и «Супрематический балет» в постановке Н. Коган. «Победа над солнцем» была поставлена в декорациях и костюмах В. Ермолаевой. Спектакль в 6 деймах (действиях) шел, как указывалось в афише, без антракта; в отличие от версии 1913 года музыка М. Матюшина не звучала, так как для постановки оперы у УНОВИСа не было возможностей (в афише спектакля этому обстоятельству была посвящена специальная ремарка: «По техническим обстоятельствам музыка отсутствует» [13]). Пластическое решение оформления «Победы над солнцем» Ермолаевой в большей степени апеллировало к кубизму и развивало уже нарабо-

ванные К. Малевичем в первой постановке приемы.

Один из эскизов витебской постановки «Победы над солнцем» — костюм «Будетлянского богатыря» (именно так значилось в подписи под линогравюрой, воспроизведенной в альманахе «УНОВИС № 1») был создан К. Малевичем. В этом рисунке К. Малевич с некоторыми изменениями повторил свои эскизы 1913 года. Условное изображение головы в виде ромба, но с прорисованными глазами трансформировалось в черный ромб, который также можно расценивать как вариацию на тему его эскизов первого оформления оперы (в некоторых из них головы персонажей заменены карточными символами, но без соблюдения их традиционной окраски, — например, в одном из вариантов «Будетлянского силача» вместо головы фигурирует красный знак тrefовой карты). Как и в рисунках 1913 года, сам «Будетлянский богатырь» представляет собой комбинацию образов авиатора, «путешественника по всем векам» (другого персонажа из оперы) и силача — пришельца из будущего: его одежда стилизует летный костюм начала XX века [14].

Судя по всему, костюмы В. Ермолаевой к витебской постановке «Победы над солнцем» были кубистическими объемными построениями, превращающими актеров в марионеток. Но еще о первой постановке «Победы над солнцем» А. Крученых писал: «... актеры напоминали движущиеся машины. Костюмы <...> были построены кубистически: картон и проволока. <...> артисты двигались, скрепленные и направляемые ритмом художника и режиссера» [15, с. 298]. Для оформления трагедии «Владимир Маяковский» П. Филоновым были созданы живописные щиты, изображавшие персонажей и скрывавшие за собой актеров.

Подобный метод сделался традиционным в новаторской сценографии: многие постановки дадаистов и конструктивистов в Баухаузе были основаны на использовании условных декоративных костюмов и масок, а то и просто картонных щитов. В 1921 году в постанов-

ке пьесы Т. Тцары «Второе небесное приключение господина Антипирина» костюмы были сделаны из черной бумаги, а лица актеров скрыты за белыми картонными шлемами [16, с. 566]. Приверженцем масок и условных картонных костюмов был Марсель Янко, оформлявший постановки в «Кабаре Вольтер» [16, с. 557]. Тот же принцип лег в основу спектаклей О. Шлеммера, например, «Триадического балета» и «Фигуративного кабинета» [17, с. 266–277].

Аналогом маски служила раскраска лица: описывая постановку «Войны и мира» Маяковского 17 сентября 1921 года в Витебске, председатель театральной секции УНОВИСа Н. Эфрос упоминает цветной костюм из марли, разрисованную физиономию и декорации из фанерных щитов, расписанных цветными стрелами, квадратами и кубами [18, с. 24].

Отказ от иллюзорности предполагал особые сценические приемы, в том числе дематериализацию фигуры актера (фигуры как в прямом, так и в переносном смысле). Еще в 1907 году английский режиссер Гордон Крэг в статье «Актер и сверхмарионетка» утверждал, что актер подвластен эмоциональным порывам, что вносит в спектакль недопустимый элемент случайности [19, с. 46–47]. Правда, Э. Прампolini в манифесте «Футуристическая сценография» писал, что «актеры могут создать неожиданные динамические эффекты» [20, с. 279], но совершенно очевидно, что и он мыслил актера в первую очередь в качестве некоего одушевленного механического устройства, а в понятие актерской интерпретации вкладывал прежде всего кинетический смысл. К тому же, уже в 1920-х годах он пересмотрел свои взгляды и отказался от актеров. Идея элиминации из спектакля актера была продиктована основными принципами авангардной эстетики. Актер расценивался как носитель индивидуальных черт, воспринимаемых как разновидность предметности, литературности, эмоциональность актерской игры нарушала условность действия и уводила зрителя из

сферы чистых художественных переживаний в область психологии образа. В 1911 году в «Манифесте футуристической музыки» Б. Прателла призывал: «Уничтожим царство певца. Его значение должно точно соответствовать значению инструмента оркестра» [21, с. 132]. Борьба с психологизмом, алеаторикой образных и пластических воплощений породила массу сценографических новшеств, нацеленных на редуцирование индивидуальности актера и включающих в себя идеи биомеханики движения, маски, условного костюма; одним из способов решения проблемы стала концепция марионетки, берущая начало в эстетике романтизма, подхваченная символистами, и затем попавшая на благодатную почву футуристической теории «механического человека». Предтеча авангардистской теории марионетки Крэг писал: «Актер должен уйти, и его место займет неодушевленная фигура — назовем ее сверхмарионеткой» [19, с. 62]. <...> Ее идеалом не будет плоть и кровь, но скорее всего тело в транссе. Ее стремлением будет облечься в красоту, подобную смерти, хотя и полную животворности» [19, с. 64].

Марионетка в авангардной интерпретации сочетала в себе качества условно-декоративной формы и машинного устройства. Идеал «тела в транссе» как замены живых реакций совершенством отрешенности (а следовательно, прикосновением к вечности) авангардным сознанием было заменен идеалом сверхприродных свойств искусственного электромеханического существа, одновременно сверхчеловека и машины. Апологетизирование динамического начала как референта электротехнических достижений, характеризующих новый мир в социоэстетической утопии авангарда, определило формальные и содержательные задачи искусства авангарда. С одной стороны, идея машинно-механического мира реализовалась в фабуле литературы, искусства и художественных теорий, с другой — напрашивалась возможность и прямого использования, и пластического обыгрывания техники. В этой обла-

сти большим потенциалом в первую очередь обладал театр.

Идея построить в театре утопическую модель механизированного мира приобретала формы самых разнообразных проектов. В 1920–1921 гг. Лисицкий разработал проект очередной постановки оперы «Победа над солнцем» как электромеханического представления, где вместо актеров должны были действовать — огромные марионетки, которым следовало перемещаться по сцене при помощи электромеханической установки. Вся технология управления марионетками не камуфлировалась Лисицким в недрах кулис. Центральная электромеханическая установка по замыслу автора помещалась в центре сцены, — таким образом сам процесс управления марионетками, а также звуковыми и световыми эффектами делался частью сценографии. Подобный прием должен был подчеркнуть отказ от традиционной театральной иллюзорности и имитативности и находился вполне в русле театральных новаций 1910–1920-х годов (к примеру, дадаистского спектакля «Сфинкс и соломенный человек» 1917 года, где рабочие сцены, машинисты и режиссер находились на сцене, что Т. Тцара охарактеризовал как «видимую режиссуру») [16, с. 562]. Э. Прампolini заявлял: «Сцена будет не живописным фоном, а электромеханической нейтральной архитектурой <...>» [20, с. 278]. В его сценографическом манифесте описаны также «динамические архитектурные конструкции сцены, которые будут двигаться, размахивая металлическими руками, опрокидывая пластические поверхности...» [20, с. 278]. Художники группы «Стиль» В. Хуссар и Ф. Кислер в начале 1920-х годов предлагали разные варианты электромеханических спектаклей. Проект электромеханического шоу «Победа над солнцем» Л. Лисицкого в этом смысле был одним из многих. Но поскольку технические возможности не поспевали за мечтой, электромеханические постановки существовали лишь в проектах; в реальности приходилось обходиться паллиативными

мерами, имитируя сверхмарионеток при помощи костюмов или заменяя их плоскими картонными марионетками. Например, сценография футуристических спектаклей «Тоска машины», «Машина 3000» была построена на использовании панцирных костюмов, превращавших актеров в подобие роботов [20].

Постановка Л. Лисицкого так и не была осуществлена. Единственным свидетельством этого замысла остались альбомы эскизов, выполненные в виде папок с вложенными в них отдельными листами (папка 1920–1921 годов сделана в оригинальной технике; папка 1923 года содержит литографии). В предисловии к альбому эскизов к постановке «Победы над солнцем» Лисицкий писал: «<...> моей целью является не реформирование уже созданного, а воплощение совершенно новой данности» [22, с. 78]. Пластически эскизы Лисицкого были решены как соединение супрематической системы с конструктивистским принципом целесообразности: супрематические плоскости, составлявшие фигуры, соединялись в продуманный и логичный механизм, предполагавший разнообразные формы и направления движения деталей.

В 1922 г. в Петрограде в помещении Музея художественной культуры планировалось осуществить еще одну постановку оперы. Об этом свидетельствует анонс, помещенный в газете «Жизнь искусства» за 3 октября: «<...> Намечены следующие постановки: Татлин и С. Радлов — «Зангези» В. Хлебникова, М. Матюшин и К. Малевич, «Победа над солнцем» Крученых и Хлебникова и «Ошибка смерти» Хлебникова <...>». Неизвестно, собирался ли К. Малевич реконструировать постановку 1913 года или повторить витебский вариант (скорее всего — последнее, но с музыкой М. Матюшина, которая в Витебске не звучала). Из объявленных спектаклей был поставлен только «Зангези» [23, с. 3]. Уже в наши дни реконструкции оперы были осуществлены: в США Ш. Дуглас и А. Лоу в 1979–1980 гг., а в 1988 г. в Ленинграде театром «Черный квадрат». По мо-



тивам оперы в 1990-х гг. также ставились спектакли (совместный русско-немецкий проект и постановка московского Театра юного зрителя).

Однако, витебская постановка оперы, равно как и проект Лисицкого, не реализовали театральные возможности супрематизма, оперируя только отдельными его элементами и приемами. К. Малевича же интересовал прежде всего супрематизм как универсальная система беспредметности, поэтому в театре должны были воплотиться глубинные основы супрематической доктрины, ее базовые позиции.

Попыткой осуществить эту идею стал «Супрематический балет», задуманный и поставленный ученицей и последовательницей К. Малевича Н. Коган. Ярким художником она не была, но обладала другим качеством: способностью оказаться наиболее прилежной и истовой последовательницей и очень буквально транслировать чужие идеи. Не способная постичь их глубоко, развить, как это делали Лисицкий, Суетин, Чашник, Червинко, движимая своей увлеченностью любыми новациями, она не становилась на путь интерпретации, основанной на глубоком понимании, а использовала некий принцип, лежащий на поверхности. Ее эскиз декорации к «Балету» являлся упрощенным вариантом эскиза занавеса К. Малевича и Лисицкого, выполненного для декоративного убранства зала заседаний Комитета по борьбе с безработицей. Бесхитростный текст пояснений к постановке свидетельствовал об очень относительном усвоении К. Малевичевской теории: последовательность трансформации супрематических форм в теории К. Малевича была совершенно другой, и не квадрат образовывался из круга, а наоборот; такая фигура, как звезда, в супрематизме и вовсе не предусматривалась. Но, тем не менее, «Балет» стал заметным событием в жизни УНОВИСа, его значение измерялось не точным следованием сложной и изощренной доктрине супрематизма, а уникальностью эксперимента по созданию супрематического действия.

Определение жанра постановки как балета выражало пластическо-динамический смысл представления. В афише спектакля сообщалось: «Танцы за ненадобностью отсутствуют». Как следует из объяснений Коган, действие представляло собой передвижение по сцене статистов, несущих щиты — картонные супрематические фигуры. Фигуры перемещались в соответствии с выстроенной ею системой последовательной трансформации супрематических форм. Всего участвовало 15 фигур, из них в описании названы черный и красный квадраты и круг; дуга образована чередованием кругов и квадратов, цвета которых не указаны; не верифицируются три фигуры, поставленные по горизонтальной оси. Не очень ясным из нарисованных схем остается, каким образом строились мизансцены в действительности и каковы были масштабные соотношения фигур. По рисункам складывается впечатление, что некоторые из них, стоящие по центральной оси, заслоняли друг друга, что должно было затруднять зрителям прочтение задуманных Н. Коган конфигураций (или же в схемах не отражено последовательное удаление со сцены ряда фигур).

Судя по описанию, главный круг, помещенный в центре (скорее всего — черный), состоял из двух половинок, каждую из них держали статисты. В финале они расходились в стороны, демонстрируя распад круга и уступая место статисту с красным квадратом, затем то же действие с кругом повторялось перед черным квадратом.

Важным компонентом сценографической трактовки Ниной Коган супрематической теории была попытка осмысления пространственных возможностей супрематизма: основные геометрические формы не просто перемещались по сцене в порядке их зависимости от черного квадрата — само движение и расположение этих форм выстраивало супрематические фигуры. Коган называла «Супрематический балет» «живой картиной»; это определение точно формулировало суть постановки, с

одной стороны, соотнося ее с жанром «живой картины» в традиционном понимании, с другой — выявляя функции этого действия по отношению к супрематизму.

Завершающий штрих к характеристике «Супрематического балета» содержится в анкете Н. Коган, заполненной ею в Витебске. В ответ на просьбу «Указать научно-технические работы, печатные труды изобретения и пр. Какие изобретения и усовершенствования изобретены на деле», она отвечает: «В 1920 году 6 февраля театральная постановка новых революционных положений в искусстве» [24, с. 123].

Осознание Коган постановки как революционного переворота в театральном искусстве было вполне оправданным. По сути она перешла в сценографии тот Рубикон, который уже был преодолен в живописи и поэзии, устранив из театрального представления предметность и сделав сюжетной основой «Балета» мистерию пространственных взаимоотношений геометрических фигур. К этой новации ее подталкивали два существенных обстоятельства. Во-первых, само учение супрематизма, выдвигающее в качестве сакрального понятия «чистое действие» как полное отречение от предметности не только на уровне воплощения, но и мышления. Во-вторых, тенденции авангардной сценографии, последовательно отвергающей миметические признаки традиционного театра: сюжетную основу, сценический эффект актерской индивидуальности, иллюзорность декораций и т. д. Вряд ли К. Малевич и его ученики были в курсе новейших европейских достижений в этой области. Но идея беспредметного театра витала в культурной атмосфере. В 1920 году в статье «Театр до конца» Ю. Анненков писал: «Нужен театр чистого метода <...> действие, движение — первооснова современного театра. <...> Подлинное театральное зрелище — прежде всего беспредметно» [25, с. 67, 71].

Нине Коган удалось воплотить эту идею, создав уникальный — первый и единственный супрематический беспредметный спектакль, который стал, к тому же, и единствен-

ным произведением художницы, связавшим ее имя с историей русского авангарда. Но и эту известность «Балет», так же, как и витебская постановка «Победы над солнцем», приобрел уже в наши дни, на волне исследовательского интереса к деятельности К. Малевича и его учеников. В отличие от на шумевших 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. Печальное исключение составляло замечание уновисского «ренегата» М. Кунина, бывшего в течение года активным членом группы и затем публично отрекшегося от УНОВИСа. В 1921 году Кунин выступил с критикой всех форм его деятельности, не забыв отметить и театр: «<...> опыт вечера «Победы над солнцем» достаточно показал, что в театре супрематизму места нет» [26, с. 16].

**Заключение.** Постановки «Победы над солнцем» и «Супрематического балета» фиксировали спектр направлений реформирования театра в соответствии с уновисскими принципами. «Победа над солнцем» отражала более универсальные возможности: новаторскую сценографическую интерпретацию традиционных компонентов театра — пьесы с сюжетной основой и актерской игры (хотя, в данном случае текст А. Крученых сам по себе являлся авангардным произведением, авангардные сценографические методы не исключали обращения и к сакраментальной драматургии). «Балет» же, основываясь на отвлеченности самого сюжета, демонстрировал наиболее радикальный потенциал — полный отказ от предметного мышления. Пожалуй, сходный принцип был положен в основу единственного сценографического нереализованного эксперимента П. Мондриана 1926 года — оформление пьесы «Бренность вечна», где доминантой художественного и драматургического решения являлся неопластицизм.

Идея беспредметного театра была для К. Малевича естественным продолжением и следствием супрематической теории; совершив ряд театральных экспериментов вместе со своими учениками в Витебске, он не исчерпал для себя этот замысел, а лишь уверился в его перспективности и плодотворности. В 1932 году в письме Мейерхольду К. Малевич с сожалением заметил: «Никто, однако, из мира театра не рискнул сделать театральное искусство беспредметным, а этот путь рано или поздно должен прийти, ибо когда поймут люди, что искусство есть беспредметно, то они и поставят новый интересный театр» [27, с. 2].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич К. Письма к М. Матюшину / Публикация Е. Ковтуна // Наше наследие. — 1989. — С. 128.
2. М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич. Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) / К. Малевич. Собр. соч. в пяти томах. — Т. 1. — М., 1995. — С. 23–24.
3. Жевержеев Л. Воспоминания / Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. — Л., 1940. — С. 133.
4. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. — СПб., 1989. — С. 449–450.
5. Гуревич Л. Театр футуристов / Русские ведомости. — 1913. — № 287. — С. 6.
6. Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. — М., 1996. — С. 71.
7. Крученых А. Письма к М. В. Матюшину / Публикация Е. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1974. — М., 1976. — С. 169.
8. Ковтун Е. Вступ. статья к публикации: К. Малевич. Письма к Матюшину. — М., 1976. — С. 179, 185.
9. Матюшин М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» // Наше наследие. — 1989. — № 2. — С. 294.
10. Томашевский К. Владимир Маяковский // Театр. — 1938. — № 4. — С. 141.
11. О музыке М. Матюшина к «Победе над солнцем» см: Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991. — С. 145–151.
12. Губанова Г. К вопросу музыки в «Победе над солнцем» // К. Малевич. Классический авангард. — М., 1998.
13. Афиша постановок «Победы над солнцем» и «Супрематического балета» 6 февраля 1920 хранится в Музее им. В. В. Маяковского (инв. 688).
14. О самоидентификации футуристов с образом авиатора см.: Горячева Т. Мифотворчество кубофутуризма. О некоторых сюжетах и героях // Русский авангард в кругу европейской культуры. — М., 1994.
15. Крученых А. Первые в мире спектакли футуристов // Наше наследие. — № 2. — 1989. — С. 298.
16. Кулик И. Театр в культуре Дада // Вопросы искусствознания. — 1995. — № 1–2. — С. 557, 562, 566.
17. Березкин В. Театральные эксперименты художников Баухауза // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 1. — С. 266–277.
18. Эфрос Н. Искусство чтеца. — М., 1980. — С. 24.
19. Крэг Г. Искусство театра. — СПб.: Б/г. — С. 46–47, С. 62, 64.
20. Березкин В. Итальянские футуристы и сцена / Вопросы театра. — М., 1993. — С. 278, 279.
21. Прателла Б. Манифест футуристической музыки / Маринетти Ф. Т. Футуризм. — СПб., 1914. — С. 132.
22. Лисицкий Л. Пластический образ электромеханического представления «Победа над солнцем» / Л. Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. — М., 1991. — С. 78.
23. Об этом см.: Парнис А. Хлебников и К. Малевич — художники-изобретатели. К истории взаимоотношений // Творчество. — 1992. — № 7. — С. 3.
24. ГАВО. — Фонд 837. — Оп. 1. — Ед. хр. 58. — Л. 123.
25. Анненков Ю. Театр до конца // Дом искусств. — 1920. — № 2. — С. 67, 71.
26. Кунин М. Об УНОВИСе // Искусство. Витебск. — 1921. — № 2–3. — С. 16.
27. РГАЛИ. — Фонд 998. — Оп. 1. — Ед. хр. 1933. — Л. 2.

*Поступила в редакцию 4.05.2010 г.*