

Фотоателье Карла Буллы.
Михаил Матюшин, Алексей Крученых и Казимир Малевич (слева направо)
после постановки оперы «Победа над Солнцем».
Бумага, фотопечать. 1913 г.

«ДОЛГИЙ ПУТЬ К «ПОБЕДЕ...»

«На сцене разгуливали какие-то чучела в костюмах средневековых палачей, и <...> говорились разные нелепости, явно рассчитанные на скандал»¹.

«Самые разнообразные маски приходили и уходили. Менялись задники и менялись настроения. Звучали рожки, гремели выстрелы. <...> Вызов был брошен, борьба началась. Кого же с кем? Неведомо»...²

«Публика неистовствовала, но, конечно, не от восторга. Вывели нескольких лиц, которые криками мешали слушать галиматью. Не было фразы, которая не прерывалась бы тем или другим замечанием толпы (эти замечания были куда удачнее авторских!). Слушатели хохотали, визжали, свистели, переговаривались со сценой, возмущались, негодовали и... все-таки досидели до конца»³.

Так современники описывали премьеру оперы «Победа над Солнцем» — одно из ключевых событий в истории русского авангарда. Совместное творение композитора Михаила Матюшина, художника Казимира Малевича, поэтов Алексея Крученых и Велимира Хлебникова было показано всего дважды: 3 и 5 декабря 1913 года. Больше в своем оригинальном виде «Победа...» не исполнялась никогда⁴. Однако без преувеличения можно сказать, что эти два вечера во многом определили судьбу не только соавторов оперы, но и отечественного искусства в целом. Именно с «Победой...» Малевич потом связывал идею «Черного квадрата»⁵. «Победа...» же побудила Матюшина впервые в России опубликовать наработки в сфере микрохроматики («Ноты будетянские»). Наконец, для Крученых это сочинение стало первой по-настоящему широкой и резонансной презентацией «зауми».

Впрочем, говорить о прямом влиянии «Победы над Солнцем» на арт-процесс стоит с осторожностью. Слишком индивидуальным, неповторимым, штучным оказалось это явление; потому-то идти вслед за ним было почти невозможно. Существует теория, согласно которой произведение искусства должно содержать определенный процент новаторства для того, чтобы быть замеченным и воспринятым современниками. Не больше и не меньше. В «Победе...» же градус новизны оказался максимальным. И в музыке, и в сценическом оформлении, и в либретто, и в театральном воплощении авторы решительно идут наперекор традициям. Создают свой мир с нуля. Для художественного пространства России 1910-х это явление было подобно комете, которая прилетела из другой галактики и, ярко осветив небосклон, навсегда покинула наш мир.

Что же осталось? Текст Крученых и Хлебникова. Эскизы костюмов и декораций Малевича (сами декорации не уцелели). А вот о режиссуре, которая была, видимо, результатом совместного творчества Крученых, Малевича и Матюшина, мы можем судить лишь по воспоминаниям очевидцев. И, главное, музыка Матюшина дошла до нас фрагментарно.

¹ Цит. по: Воробьев И., Синайская А. Композиторы русского авангарда. СПб: Композитор, 2007. С. 38.

² Там же.

³ Цит. по: Крусанов А. Русский авангард. 1907–1932 (Исторический обзор). В 3-х т. Т. 1. Боеевое десятилетие. Книга 2. С. 259.

⁴ В 1920 году в Витебске Малевич инициирует новую постановку, однако она идет вовсе без музыки.

⁵ Подробнее об этом см.: Вакар И. Казимир Малевич. Черный квадрат. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. 64 с.

Возможно, сохранись целиком партитура «Победы над Солнцем» и, главное, попади она вскоре после создания за границу (в Советском Союзе судьба такой музыки в любом случае была бы незавидной), и имя композитора Матюшина сегодня звучало бы столь же громко, как, например, Стравинского, чья «Весна священная» была представлена в том же 1913 году в Париже с аналогичным скандалом, а после этого прочно закрепилась на балетных сценах и в концертных программах по всему миру.

Однако история распорядилась иначе.

При жизни автора музыка «Победы...» больше никогда не звучала¹. И вплоть до середины 1970-х никто вовсе не вспоминал о ее существовании. Лишь в последние полвека интерес к ней возродился, и постановщики по всему миру стали предпринимать попытки реконструировать сочинение Матюшина и спектакль в целом.

Сегодня мы можем лишь отчасти и весьма приблизительно охватить оперу как художественное целое. Однако даже сохранившегося материала достаточно, чтобы оценить масштаб этого явления.

¹ Правда, фрагмент из нее Матюшин использовал в домашней экспериментальной постановке «Осенний сон» (1921), на что указывает примечание «Аккорды из “Победы над Солнцем”» на одной из страниц в сохранившейся архивной папке с материалами по спектаклю. См. Уваров С. Михаил Матюшин. Баяч будущего. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2024.

Концепция

Главная идея «Победы над Солнцем» — в опрокидывании всего старого, кашающегося, как солнце, незыблемым, и утверждении нового. Действие пьесы решено в абсурдистском ключе, наполнено нарушенными логическими связями и «случайными» репликами (а порой и междометиями) героев. Нет здесь и основ классической драматургии — завязки, конфликта, развития сюжета, кульминации, развязки. Куда ближе «Победа...» к балаганному представлению, где условные персонажи-маски¹, разыгрывающие абсурдистские сценки, сменяют друг друга перед зрителем (подчас непредсказуемо), а взаимодействие между героями ослаблено.

Большинство реплик произносятся и поются в зал. В контексте оперного жанра это необычно еще и потому, что композитор и либреттист вовсе отказываются от дуэтов и ансамблей (правда, здесь есть хоры). Но и развернутые монологи вагнеровского типа отсутствуют. Текст, подобно разбитому зеркалу, будто распадается на осколки, в которых отражаются фрагменты образов, идей, смыслов, с трудом собираемые воедино.

Тем не менее, было бы неверно рассматривать «Победу над Солнцем» как бес смысленное шутовство. Общая событийная канва произведения сводится к противопоставлению прошлого и футуристического будущего. Два действия («дайма» в терминологии Крученых) состоят из шести картин, но ключевое событие — собственно триумф людей будущего (будетянских силачей) над светилом — происходит уже в конце второй картины. В четвертой же люди предлагают учредить праздник победы над Солнцем. Пророческими выглядят слова, завершающие первое даймо:

*Ликом мы темные
Свет наш внутри
Нас греет дохлое вымя
Красной зари
БРН БРН²*

Во втором дайме события разворачиваются в Десятом стране — урбанистическом мире техники и строительства, отрицающем прошлое и даже привычную земную гравитацию. Чтец декламирует:

*Я все хочу сказать — вспомните прошлое
полное тоски ошибок...
ломаний и сгибаний колен... вспомним и сопоставим с настоящим...
так радостно:
освобожденные от тяжести всемирного тяготения мы прихотливо
располагаем свои пожитки как будто
перебирается богатое царство.*

¹ Очевидцы вспоминают, что актеры действительно были в масках. См.: Крусанов А. Русский авангард. 1907–1932 (Исторический обзор). В 3-х т. Т. 1. Боевое десятилетие. Книга 2. С. 257–262.

² Здесь и далее в цитатах из либретто оригинальная пунктуация сохранена, а орфография приведена в соответствие с современными нормами.

Не случайно в «Победе над Солнцем» видят предчувствие грядущих революционных потрясений, причем показанных весьма неоднозначно. Сравним это со знаменитыми строками из «Интернационала»:

*Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был никем, тот станет всем!*

Но восхищение ли должна вызывать футуристическая картина Десятого страна или ужас?

Важнейшее качество «Победы...» — амбивалентность смыслов. Например, милитаристские мотивы могут с полным правом расцениваться и как антимилитаристские (стоит еще вспомнить, что через год после создания оперы разразится Первая мировая война). В самом начале будетлянские силачи — то есть могучие люди будущего — заявляют:

*Мы поражаем вселенную
Мы вооружаем против себя мир
Устраиваем резню пугалей
Сколько крови Сколько сабель
И пушечных тел!*

И их же парадоксальный вердикт завершает всю оперу.

мир погибнет а нам нет конца!

Остается загадкой, о каком мире говорят герои: том ли, который был похоронен еще в первом дейме вместе с погаснувшим Солнцем? Или же о Десятом стране — тоже, получается, обреченном однажды на гибель? И откуда тогда взялись сами будетляне, раз земной апокалипсис им не страшен?

Напрашивается еще одна трактовка «Победы...» — космологическая. Тогда персонажи-великаны (Малевич сделал для силачей такие костюмы, чтобы создавалась иллюзия их огромного роста) оказываются инопланетянами, Десятый стран — цивилизацией из другой галактики, ну а гибель Солнца — не метафорой, но вполне реалистическим событием: звезды во Вселенной постоянно рождаются и умирают.

Авторы, однако, сознательно отказываются не только от прояснения неясностей (скорее наоборот, всячески затуманивают смыслы), но и от эмоциональной реакции на происходящее и изображения чувств как таковых: страсти, ненависти, печали... В показанном будущем сантиментам нет места.

Разумеется, здесь ярко проявились ключевые идеи футуризма: нарочитый отказ от прошлого, упрямое стремление сделать все вопреки, попытка подвергнуть сомнению привычные ценности — гуманизм, любовь, красоту, добро и так далее. Создатели «Победы...» просто отбрасывают их, как балласт, мешающий сотворить совершенно новый художественный язык, причем во всех видах искусства. Это апофеоз нигилизма.

Анонсируя грядущую постановку оперы, Крученых, Малевич и Матюшин собрались на даче у последнего, провели Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) и составили манифест, завершившийся лозунгом: «Скорее вымести старые развалины и возвести небоскреб, цепкий как пуля!».

Этим небоскребом и стала «Победа над Солнцем» — редчайший в истории пример *Gesamtkunstwerk*¹, где, во-первых, виды искусства действительно существуют наравне, а во-вторых, каждая из составляющих оказывается новаторской и самоценной.

Само понятие *Gesamtkunstwerk* родилось в связи с творчеством Рихарда Вагнера и его музыкальными драмами. Но хотя Вагнер вошел в историю как великий реформатор, режиссерская составляющая «Тристана и Изольды», «Кольца nibелунга», «Нюрнбергских мейстерзингеров» была, видимо, вполне традиционной. И даже либретто, созданные композитором, при всех их достоинствах едва ли могли оказать влияние на драматургию и литературу того времени, не будь они положены на бессмертную музыку.

Акцент на одном доминирующем виде искусства (а также на нестандартном его взаимодействии с другими элементами произведения) характерен и для визуально-звуковых экспериментов Арнольда Шенберга («Счастливая рука»), Александра Скрябина («Прометей»), Василия Кандинского («Желтый звук»). Во всех этих случаях у проекта был главный автор, тогда как другие участники если и привлекались (например, композитор Фома Гартман, выбранный Кандинским для создания музыки к «Желтому звуку»), то довольствовались вторыми ролями и оказывались лишь техническими исполнителями чужой концепции.

Совсем иное дело — «Победа...». Ее создатели — равновеликие фигуры. Причем им удалось сделать поистине коллективное произведение, не омрачив сопротивление публичнымиссорами и взаимными претензиями. И каждый из них воспринял этот замысел как возможность декларировать свои новейшие находки и идеи. А в каких-то вещах даже заглянул в будущее.

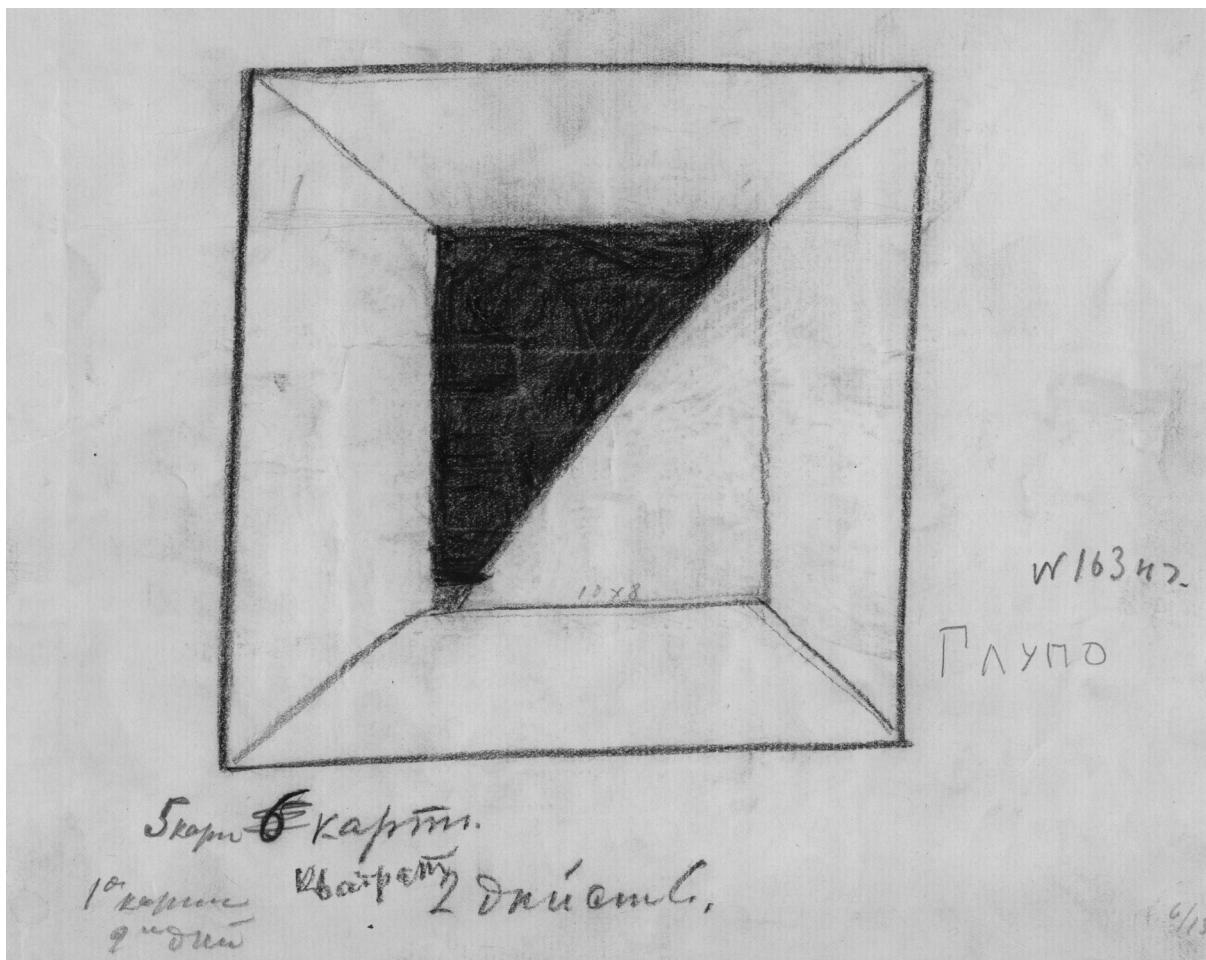
¹ Единое (всеобъемлющее) произведение искусства.

Декорации и костюмы

Стиль Казимира Малевича в 1913 году определяют как кубофутуризм. Формально к нему принадлежат и работы, выполненные художником для постановки «Победы над Солнцем». Однако в некоторых рисунках, особенно в эскизах декораций, исследователи видят черты будущего супрематизма, к которому Малевич придет только в 1915-м.

«Наиболее конкретно связь между оформлением спектакля и новым стилем Малевича прослеживается в придуманном им формате для декораций — “ящике”, или “квадрате в квадрате”. Внутренние квадраты этих декораций, ограничивавшие сценическое пространство сзади, явились предтечей знаменитого “квадрата Малевича”», — отмечает Шарлотта Дуглас¹.

Лучше всего это видно на рисунке с подписью «5 карт[ина] квадрат 2 действие». Изображение представляет собой два квадрата, меньший из которых вписан в больший. Первый из них разделен по диагонали линией — таким образом, что пространство справа от линии оказывается белым, а слева — черным.



К. Малевич. Эскиз декорации 5-й картины 2-го действия оперы «Победа над Солнцем».

Бумага, итальянский карандаш. 1913 г. 21,3 x 27,2 см.

Собрание Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ)

¹ Дуглас Ш. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015. С. 79.

Дуглас выдвигает смелую и красивую гипотезу:

«Дело в том, что линия, делящая квадрат на черную и белую области, внизу слегка искривляется и пересекает нижнюю сторону квадрата на расстоянии, равном приблизительно одной десятой его ширины, от его боковых сторон. Таким образом, весьма возможно, что внутренний квадрат задуман был как кусочек огромного солнца. Поскольку солнце — главная тема оперы, кажется вероятно, что его грозное присутствие должно было ощущаться в начале обоих актов, при этом громадность солнца подчеркивалась тем, что зритель мог видеть лишь его малую часть — остальное не помещалось в поле зрения. Благодаря такому неполному изображению достигается особое, отличное от реального положение зрителя относительно солнца; возникает ощущение близости, которое может быть объяснено двояко: либо тем, что солнце надвинулось на зрителя, находящегося на земле, либо тем, что сам зритель оказался перенесенным в космическое пространство»¹.

Это предположение невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть. И хотя представляется сомнительным, что Малевич сознательно предусмотрел этот легкий изгиб линии (скорее, мы видим естественное следствие рисования от руки, без линейки, на что указывают и не совсем прямые контуры внешнего квадрата), символическое противостояние света и тьмы, олицетворенное в опере плененным Солнцем, здесь очевидно.

Однако возникают иные вопросы: почему Малевич, во-первых, оставляет белое поле уже после свершившегося пленения Солнца (напомним, оно происходит в четвертой картине), а во-вторых, никак не отражает ремарку либретто, характеризующую Десятый стран и открывающую пятую картину?

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

Возможно, что в опере вовсе не было декорации по данному эскизу — тогда становится понятна загадочная ремарка «глупо» справа от картинки: Малевич попросту забраковал свою задумку. В этом случае не исключено, что изображение к шестой картине (действие которой разворачивается там же, в футуристическом мире Десятого страна) появлялось раньше — уже в начале второго дайма. Иным образом указанное противоречие объяснить сложно. Четвертой же картине соответствует другой рисунок. Он же, кстати, помещен и на обложку либретто, что свидетельствует о важности, которую ему придавали соавторы оперы.

На нем символически изображена победа тьмы над Солнцем. Полукруг с треугольниками-лучами — собственно, примитивистское изображение огромного светила, не помещающегося в рамку «кадра» (здесь как раз правомерны соображения Дуглас), а из левого верхнего угла на него надвигается пока еще не совсем правильный черный квадрат, уже частично закрывший диск.

¹ Дуглас Ш. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015. С. 77–78.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru