
РЕЦЕНЗИИ

**ЗАПИСКИ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ГРУППЫ В США. ТОМ XXXV.
ОТ ГОГОЛЯ – К “ПОБЕДЕ НАД СОЛНЦЕМ”
ТРАЕКТОРИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА. СОБРАНИЕ СТАТЕЙ
РЕД. Н. ФИРТИЧ, Д. УНГУРЯНУ. НЬЮ-ЙОРК, 2008–2009, 451 с. РУС. И АНГЛ. ИЛЛ.**

**TRANSACTIONS OF THE ASSOCIATION OF RUSSIAN-AMERICAN SCHOLARS IN
THE U.S.A. VOLUME XXXV. SPECIAL ISSUE. FROM GOGOL TO VICTORY OVER
THE SUN. TRAJECTORIES OF THE RUSSIAN AVANT-GUARDE.**

COLLECTIONS OF ESSAYS

GUEST EDITORS NIKOLAI FIRTICH, DAN UNGURIANU. NEW YORK, 2008–2009.

В декабре 1913 г. в Петербурге состоялась премьера футуристической оперы “Победа над солнцем” (либретто А. Крученых, пролог В. Хлебникова, музыка М. Матюшина, декорации и костюмы К. Малевича). В мае 2007 г. студенты и преподаватели университета Вассар колледж в шт. Нью-Йорк в США осуществили новую постановку оперы. В связи с этим событием были проведены две международные конференции: первая – в мае 2007 г. в Вассар колледже, вторая – в ноябре того же года в Петербурге (организаторы с российской стороны – Общество музыки и искусств “Аполлон” и Петербургский союз композиторов). Материалы этих конференций представлены в рецензируемой книге. В ней можно выделить три основные темы: (1) создатели и первые постановки оперы “Победа над солнцем”; (2) осмысление явления русского авангарда и его глубинные предпосылки; (3) некоторые направления русского постмодернизма.

1. Создатели и первые постановки оперы “Победа над солнцем”

По своему замыслу опера “Победа над солнцем” – это поправление привычных эстетических норм и выражение алогизма в слове, изображении и музыке.

Либретто было написано Алексеем Крученых. Опера посвящена победе человеческого разума над природой, и, прежде всего, над солнцем как символом несовершенного природного порядка вещей, на смену которому должно прийти рукотворное электричество. В первом из двух *дейм* (слово *деймо* ‘действие’, в старой орфографии *дѣймо*, заимствовано у Велимира Хлебникова, который использовал его в своей пьесе “Снежмочка” еще в 1907 г.) разворачивается борьба со светилем, во втором, когда оно уже повержено, вместе с солнечным светом исчезают и законы

логики: на сцене царит веселая бессмысленная сумятица (за сценой падает самолет, но тут же появляется со своей арией его живой и невредимый Пилот, и т.п.). Действующие лица (среди них Будетлянские силачи, Нерон и Калигула в одном лице, Путешественник во времени, Похоронщики, Разговорщик по телефону, Пестрый глаз, Толстяк, Внимательный рабочий, Хор и т.д.) поют, щедро рассыпая неологизмы или полностью переходя на заумь. Либретто Крученых – это одна из футуристических “пощечин общественному вкусу”, которая во многом предвосхищает театр абсурда Э. Ионеско. В том же ключе выдержан и написанный Хлебниковым “Пролог” к опере, задающий “обертон” к восприятию непривычного действия.

В первой постановке “Пролог” мастерски читал сам Крученых, который был и исполнителем двух ролей (Чтеца и Злонамеренного), и режиссером спектакля.

После “Пролога” занавес не раскрывался, а разрывался, обнажая удивительные декорации, выполненные художником Казимиром Малевичем. Декорации и костюмы были, вероятно, наиболее яркой стороной постановки. Каждая сцена была решена в особой цветовой гамме. Огромные картонные костюмы препятствовали естественному движению актеров, навязывая им неестественную пластику. Лучи прожекторов выхватывали те или иные фрагменты тел, “отсекая” ненужное. Оформление спектакля содержало зерно еще не сложившегося к тому времени супрематизма – вплоть до ставшего впоследствии знаковым черного квадрата: он появлялся на заднике после того, как был повержен золотой круг солнца.

Музыку к опере написал Михаил Матюшин. Построенная на диссонансах, она была призвана, по словам Малевича, “расшибать налипшую, засален-

ную аплодисментами кору звуков старой музыки”. Вместо традиционного оркестра был расстроенный рояль, а исполнители вокальных партий, среди которых только двое были профессиональными певцами (остальные – студенты), часто фальшивили. До наших дней партитура оперы сохранилась лишь частично; в последующих постановках иногда использовалась музыка других композиторов.

Вторая постановка оперы была осуществлена в 1920 г. в Витебске группой студентов под руководством Малевича. По техническим причинам (не нашлось достаточно певцов и музыкантов) опера исполнялась без музыки, под аккомпанемент “шумов”. Оформляла спектакль ученица Малевича Вера Ермолаева (сам учитель выполнил только один эскиз костюма – Будетлянского силача). Пластическое решение Ермолаевой апеллировало к кубизму; эскизы были показаны на выставке в Берлине в 1922 г.

Чуть позже в Витебске другой ученик Малевича, Эль (Лазарь) Лисицкий, разработал проект новой постановки оперы, где вместо актеров должны были действовать огромные марионетки, перемещающиеся по сцене с помощью специальных электромеханических приспособлений. Постановка не состоялась. Альбом с литографированными “фигуринами” был опубликован в Берлине в 1923 г.

После этого об опере надолго забыли. Первым из серьезных исследователей, вспомнившим о ней, был Владимир Марков, который, впрочем, в своей книге “Russian Futurism: A History” (Berkeley, 1968) отозвался о либретто Крученых весьма нелестно – “утомительная бессмыслица” (“boring nonsense”).

С конца 1980-х годов было осуществлено несколько постановок “Победы над солнцем”; точнее, ставилась не сама опера (что невозможно хотя бы потому, что полная партитура Матюшина до нас не дошла), а более или менее близкие к оригиналу вариации на ее темы.

Дважды опера шла в России. В 1988 г. в Ленинграде она была поставлена режиссером Галиной Губановой (сначала в театре-студии Ленинградского дворца молодежи, потом во вновь образованном театре “Черный квадрат”). Музыка Матюшина была обработана и дополнена новыми оригинальными композициями нескольких авторов (в том числе Валерия Артемова). Дополнено и либретто – в нем расширен круг стихов Крученых. Костюмы реконструированы по сохранившимся эскизам Малевича. В 1997 г. Александр Пономарев поставил “Победу над солнцем” в Москве, в Государственном академическом молодежном театре (ГАМТ), в новом оригинальном

оформлении и с новой музыкой (композитор Стефан Андрусенко).

Несколько раз оперу ставили в европейских столицах: в 1993 г. – в Вене, в 1999 и в 2009 гг. – в Лондоне; в последней постановке (театр *The New Factory of the Essentric Actor*) опера шла в переводе на английский, выполненном Евгением Штейнером. Наконец, благодаря рецензируемому сборнику мы узнаем и об американской любительской постановке в Вассар колледже, относящейся к 2007 г.

Ряд статей посвящен создателям оперы, три из них – автору либретто Алексею Крученым.

Содержательный анализ темы “Крученых и театр” дается в статье Нины Гурьяновой «“Let’s rhyme cow and theater!” Language, alogism, and Khruchenykh’s “theatrical instincts”» («“Срифмуем корову и театр!” Язык, алогизм и “театральные инстинкты” Крученых»)» (с. 37–54). Статья основана на глубоком знании проблемы: исследовательница обращается ко многим малодоступным, в том числе неопубликованным, источникам. Указывается, что интерес Крученых к театру возник еще в 1905–1906 гг. Живя в Херсоне, он публиковал в местной прессе целый ряд театральных рецензий. В 1910-х гг. Крученых работал над несколькими пьесами: кроме “Победы над солнцем” (1913) это, во-первых, “Мост” (1913–1914); во-вторых, “Военная опера”, начатая вместе с Хлебниковым и сохранившаяся лишь фрагментарно (1914); в-третьих, неоконченная пьеса о футуризме и футуристах (1915–1916). Недостатком статьи является то, что большая часть русскоязычных цитат приводятся в ней только по-английски в переводе ее автора. Это противоречит сложившейся в англоязычной русистике традиции и содержательно обедняет статью. Так, поэтический метод Ильи Зданевича назван “multi-poetry” (“мультипоэзией”), что вряд ли можно считать адекватной передачей термина самого Зданевича – “многовая поэзия”.

В статье Николая Фиртича «“Adieu Adeu Soleil Cou Coupé”: *Victory Over the Sun*, Guillaume Appollinaire, and Alexei Khruchenykh’s alogism» («“Adieu Adeu Soleil Cou Coupé”: “Победа над солнцем”, Гийом Аполлинер и алогизм Алексея Крученых»)» (с. 65–96) исследуется типологическое сходство поэзии Аполлинера и Крученых.

В очерке Томаса Венцловы “Концерт в начале 60-х” (с. 17–24) рассказано о встречах автора с Крученым, относящихся к 1960-м годам, в частности о том, как старый поэт читал однажды свои стихи в квартире музыканта Андрея Волконского. «Было это тем, что сейчас называется “перформанс”». Крученых работал не только голосом, но всем телом, вовлекая в игру окружающие предме-

ты». Слушателю запомнилась “игра на акцентах, интонациях, скороговорке, мгновенно возникающих, но как бы извечно существовавших в языке словах”. “Было в этом что-то от простого капустика, но несомненно было и от Хлебникова: если я когда-нибудь в жизни чувствовал дух настоящего, неподдельного авангарда – футуристических чтений в давней Москве и Питере – то именно в этот вечер”, – пишет Венцлова.

Анализу творчества Малевича посвящена статья Ольги Мусаковой «Логика иррационального в позднем творчестве Малевича: от “Черного квадрата” к “Черному квадрату”» (с. 207–220). В ней иллюстрируется мысль, высказанная еще в 1923 г. Николаем Пуниным: “Малевич – это снаряд, посланный человеческим духом в чистую пустоту интуиции, где единственными реальностями являются отношения и связи”. Само название статьи задает одну из основных ее тем: выявление причин, по которым Малевич неоднократно повторял свои произведения (так, “Черных квадратов” насчитывается по меньшей мере четыре), а также приписывал поздним произведениям заведомо неправильные, более ранние, даты. Это объясняется как внешними факторами (недоступностью для автора картин с его берлинской выставки 1927 г.), так и внутренними: зрелый мастер переосмысливает основные этапы своего творческого пути. Исследовательница убедительно показывает неслучайность этих “фальшивых” дат (1909, 1910, 1912, 1913, 1914, 1915, 1918, 1919 гг.), каждая из которых знаменует поворотный момент в творчестве художника, время рождения новой идеи. Исследуется символика “первообразов” творчества Малевича – круга, квадрата, креста, овала, четырехугольника – и основных цветов в его палитре – черного, красного и белого: черный и красный он рассматривает как “высоты чистых напряжений”, белый – как “высшее напряжение цвета вообще”. Указывается на связь творчества Малевича с популярными в 1910-х годах идеями о четвертом и пятом измерении (четвертое измерение – время, пятое измерение – перпендикуляр к плоскости времени, позволяющий увидеть одновременно настоящее, прошлое и будущее). Выход за пределы привычного трехмерного сознания заставляет Малевича экспериментировать с простыми формами, вплоть до чистых холстов. Исследовательница касается уже неоднократно рассматривавшейся проблемы типологического сходства живописи авангарда с православной иконой; «Черный квадрат» осмысливается как икона времени. Поскольку живопись Малевича тесно связана с поэтической заумью, исследовательница также усматривает в последней, и в частности в зауми из либретто

“Победы над солнцем”, апокалиптические черты. Подобное осмысление творчества Крученых (да и всех русских футуристов вообще) можно, пожалуй, счесть излишне пафосным, поскольку при таком подходе исчезает “мерцание” игрового, пародийного, иронического компонента, столь характерного для русского футуризма.

С 1919 г. Малевич начал преподавать в Витебске, где сразу же обратил внимание своих учеников на оперу “Победа над солнцем”. О проектах новых художественных воплощений оперы силами учеников Малевича увлекательно рассказано в статье Антонины Заинчиковской «“Воспеть машину и электричество...”». О витебской постановке “Победы над солнцем” (с. 55–64). В ней подробно описывается как реализованная постановка в оформлении Веры Ермолаевой, так и нереализованный замысел постановки в оформлении Эля Лисицкого.

2. Осмысление явления русского авангарда и его глубинные предпосылки

В статье Андрея Крусанова “Социальные факторы формирования примитивизма и неопримитивизма в русском искусстве начала XX века” (с. 221–268) исследуются причины поворота русского искусства к примитивизму. Обычно этот поворот мотивируется психологическими факторами: реакцией на переуточенность эстетической культуры. Как писал А.Н. Бенуа, “слишком много было гостинцев, потянуло к черному хлебу”. Автор статьи считает подобное объяснение слишком поверхностным. Он задается вопросом о том, находится ли источник авангарда в логике развития самого художественного процесса или вне его, и заостряет внимание на влиянии внешних факторов. Русско-японская война 1904–1905 гг. и революция 1905–1907 гг. вызвали перемены в общественном сознании всей России. Уже в 1906–1907 гг. “искусство будущего” превратилось в своеобразный художественный миф, в значительной мере опирающийся на идеи социального переустройства. Миф об “искусстве будущего” обрел автономное существование и получил разнообразные интерпретации.

Еще в XIX в. английский поэт и социалист Уильям Моррис в утопии “Вести ниоткуда” (в 1906–1909 гг. в России вышло несколько ее переводов) изобразил счастливых людей будущего. Их жизнь протекает в архитектурных сооружениях, синтезирующих в себе живопись, скульптуру, музыку и поэзию. Искусство и жизнь слиты воедино. Идеи Морриса были продолжены в книге Ж. Дестре “Социализм и искусство” (СПб., 1906). В начале XX в. теоретики понимали социализм как революцию всестороннюю – не только экономи-

ческую, но и научную, эстетическую и нравственную; иначе говоря, свобода творчества считалась неотъемлемой составляющей социализма. Дестре писал: “Мы – социалисты – желаем поощрять искусство и поддерживать художников, но с самой широкой терпимостью. <...> Мы восхищаемся художником не потому, что он социалист, а потому, что он художник и создает великие произведения”. А.В. Луначарский считал социализм “плодородной почвой для появления сотен Данте”.

Было бы упрощением считать, что творцы искусства стали напрямую руководствоваться идеями социализма, скорее произошел синхронный поворот и политики, и искусства к одним и тем же идеям, ассимиляция и переосмысление социальных идей в искусстве. Шли процессы как политизации искусства, так и эстетизации политики.

Выражением настроений многих русских поэтов можно считать стихи К. Бальмонта “Песни мстителя” (1907): “Ты нас теперь не проведешь / Девятым января. / Ты царь, и, значит, весь ты – ложь – / И мы сметем царя!”. Революционные события изменили взгляды многих поэтов – Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, А. Белого, Г. Чулкова и др. Среди новых идей – первобытное или варварское искусство как один из вариантов демократического искусства будущего. Именно в это время декадентская элегантность и утонченность сменились низкой прозой и грубым рисунком, отказом от “культурности” и эстетизма. Разрушительная практика революции невольно предлагала новую эстетику, в которой красота и гармония заменялись на диссонанс, разрушение, дикость, скандал, грубость, хаос и т.п. Воплотить новую эстетику разные художники в зависимости от своих убеждений стремились по-разному: передвижники пытались сделать это в сюжете картины, мирискусники – в образе и символе, а молодые художники – в “грубости” (раскрепощенности, свободе) самого рисунка и краски. Существовал еще путь индивидуальной демократизации в жизни и творчестве – такой, как “опрошение”, которое стал проповедовать Лев Толстой. Все эти настроения суммировал Л. Бакст в своей лекции в апреле 1908 г.: “Новое искусство идет к стилю грубому, лапидарному, примитивному, но это не есть грубость и бессилие вырождения. Нет, в этой нарочитости, подчас, грубости – можно усмотреть детство нового грядущего искусства, которое должно быть несложно и по идее. <...> Искусство XIX века – полная победа пейзажа над человеком, искусство будущего – торжество человека и камня”.

Иначе говоря, “мирискусники”, “голуборозовцы”, авангардисты и т.д. – это разные проявления одной общей тенденции.

Интересны и некоторые частные замечания Крусанова. Так, выясняется, что термин “футуризм” возник в России раньше, чем в Западной Европе. На западе в художественном контексте термин впервые употребил Г. Аломар в 1905 г., в России же его фельетонное обыгрывание началось уже в 1902 г., когда в прессе появились слова “грядущизм” и “фютюризм” (например, в статье: Старый петербуржец. Новейшее слово искусства // Биржевые ведомости, 1902, № 56, 27 февраля).

В статье Дарьи Линевской “Футуризм в критике Николая Бердяева” (с. 365–374) речь идет о трех работах философа. В статье “Кризис искусства” говорится о двух основных художественных тенденциях нового времени: синтетической и аналитической. Первая исходит из того, что основа старого искусства еще не поколеблена окончательно (живопись М. Чюрлениса, музыка А. Скрябина), тогда как вторая (кубизм П. Пикассо) из того, что она сметена начисто. В статье “Смысл истории” утверждается: для кубизма и футуризма “характерно потрясение и расчленение форм человека, гибель целостного человеческого образа, разрыв с природой”. В статье “Человек и машина (Проблема социологии и метафизики техники)” Бердяев доказывает, что техногенная цивилизация с неизбежностью порождает новое искусство.

В ряде статей сборника исследуется влияние на становление авангарда тех или иных творческих личностей. Так, в большой работе Николая Фиртича “The inclusive vision: Gogol, the avant-guard and the Russian cubo-futuristic strategies of depiction” (“Всеобъемлющее видение: Гоголь, авангард и методы изображения русских кубофутуристов” – с. 375–451), название которой нашло отражение в заглавии рецензируемого труда, Гоголь рассматривается как “прото-модернист” и “прото-авангардист”. В статьях Ларисы Казанской «Музыка и хореография в “Театре будущего” Николая Евреинова» (с. 119–130) и Александры Тучинской “Человек на сцене. Первый в мире футуристический театр и сценические эксперименты Мейерхольда” (с. 97–118) описываются театральные эксперименты двух названных выдающихся режиссеров и их влияние на футуристический театр. Еще две статьи сборника посвящены творчеству поэтов, связанных с кубофутуризмом – это статья Натальи Башмаковой о Елене Гуро и статья Дана Унгурану об опубликованном в 1915 г. романе Василия Каменского “Стенька Разин”.

3. Некоторые направления русского постмодернизма

Статьи, которые можно отнести к этой теме, весьма разнообразны.

Наталья Звенигородская исследует влияние авангарда на театральных художников 1920–1930-х гг., опираясь на эскизы к театральным постановкам, сохранившимся в фондах Государственного русского музея (с. 131–142). Статью сопровождают интересные иллюстрации. Многочисленные иллюстрации приводятся и в статье Александра Ярмоленко; в ней идет речь о некоторых модернистских конструкциях, использующих сетчатые мембраны в архитектурных проектах XX века (с. 315–321).

Содержательная статья Дмитрия Северюхина посвящена авангарду, андерграунду и нонконформизму в ленинградском изобразительном искусстве (с. 329–346). Единственный упрек, который можно сделать автору, это его, так сказать, “ленинградоцентризм”. Ленинградское искусство развивалось, естественно, в русле некоторых общих тенденций – и российских, и мировых, однако все они остаются за рамками этой статьи. Так, чуть ли не единственное упоминание московской живописи касается печально известной “бульдозерной выставки” 1974 г.

Николай Ржевский рецензирует три поставленных Ю. Любимовым в начале 2000-х гг. спектакля Театра на Таганке по литературным произведениям. Это спектакли: “До и после” (русская поэзия от А. Белого до Бродского), “Обереуты” (Хармс, Заболоцкий и Введенский) и “Суфле” (по произведением западных модернистов – Ницше, Джойса, Кафки и др.) (с. 153–162). Автор статьи особо отмечает черты футуристического театра в этих постановках, в которых встречается даже прямое воспроизведение авангардных находок (так, центром оформления первого из названных спектаклей оказывается знаменитый черный квадрат).

Наконец, ряд современных творческих работ не только отражен в статьях, но и показан на приложенном к книге DVD-диске.

Статья Людмилы Березовчук “Аномальные техники как способ репрезентации авангардного поэтического текста” (с. 347–358) посвящена современному петербургскому поэту Александру Горнону, который уже в течении 25 лет разрабатывает поэтический метод, называемый им “полифоносемантикой”: стихи представляются как последовательности и наложения звуковых и зрительных рядов. На упомянутом выше DVD-диске приводятся три коротких фильма-стихотворения (чтение и графика автора). Стихи манифестируются одновременно в устной форме (с полифоническим наложением разных фонограмм) и визуально: движущиеся разноцветные буквы складываются в слова то одним, то другим способом, постоян-

но сменяют друг друга, образуя разные слова и разные графические композиции. Текст устроен таким образом, что возникающие при восприятии начального фрагмента предположения относительно его продолжения постоянно и многократно не оправдываются. Примеры подобных неоправдавшихся ожиданий: *всего дыра* → *все годы радости*; *пока* → *по капле*; *полный адрес* → *полный адресовки*; *багажа* → *бога жатва*.

Эссе Ивана Говоркова и Елены Губановой «“Огород Малевича”. Интроспективное действие» (с. 359–364) рассказывает о действе, организованном в 1992 г. студентами во дворе Академии художеств России в Петербурге: был вскопан черный квадрат земли, на нем высажена морковь; когда урожай созрел, оранжевые конусы моркови были торжественно пронесены по центру северной столицы. Все фазы этого действа запечатлены в представленном на DVD-диске документальном фильме “Огород Малевича”.

На том же диске записана и вассарская постановка оперы “Победа над солнцем”. Музыка написана современным петербургским композитором Георгием Фиртичем (род. в 1938 г.). Творчеству этого композитора посвящены две статьи книги – Галины Овсянкиной “Отблеск русского футуризма в творчестве Георгия Фиртича” (с. 175–180) и Людмилы Архиповой “Об истоках полижанровости в инструментальных произведениях Георгия Фиртича” (с. 181–190).

Фиртич – автор целого ряда произведений на слова поэтов авангарда, в частности Велимира Хлебникова. Новое музыкальное решение “Победы над солнцем” представляется удачным, как и сама постановка оперы, в которой происходят постоянные переходы с русского на английский и обратно с вкраплениями зауми, что усиливает заложенный в оригинале либретто элемент бессмыслицы и алогизма. Студенты – и актеры, и зрители – получают явное удовольствие от происходящего. Можно только порадоваться за воспитанников Вассар колледжа, которым русская культура и русский язык преподаются с такой выдумкой.

Несомненно, рецензируемая книга интересна и познавательна. Она обогащает наше представление и о первой футуристической опере “Победа над Солнцем”, столетие со дня первой постановки которой будет отмечаться в следующем, 2013-м, году, и о русском авангарде вообще, и об основных вехах на пути отечественного искусства от авангарда к постмодернизму.

Н.Н. Перцова