

МАЛЕВИЧ_УНОВИС:

МЕЖДУ/ НАД ОПЫТОМ И РАЦИО

Т.В. КОТОВИЧ

МАЛЕВИЧ_УНОВИС:

МЕЖДУ/ НАД ОПЫТОМ И РАЦИО

ВИТЕБСК 2017

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

Т.В. КОТОВИЧ

МАЛЕВИЧ_УНОВИС:
между/над опытом и рацио

Монография

Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2017

УДК 75.038.14:7.071(476.5)«19»
ББК 85.143(4Бей)6+85.143(2Рос=Рус)6
К73

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 5 от 25.05.2016 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 10 от 20.10.2016 г.

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры ВГУ имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензенты:

директор ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», доктор архитектуры, доктор исторических наук, профессор, академик НАН Беларуси **А.И. Локотко** (Беларусь); кандидат искусствоведения, профессор, лауреат литературной премии в области критики имени А.И. Белецкого и литературно-художественной премии имени Ивана Огиенко, исследователь украинского авангарда **Д.Е. Горбачев** (Украина); заведующий кафедрой журналистики и телевизионных технологий ИСИ «МГУДТ», режиссер театра «Черный квадрат», кандидат искусствоведения, доцент, исследователь авангарда, постановщик футуристической оперы «Победа над Солнцем» **Г.И. Губанова** (Россия); заведующий кафедрой философии и методологии гуманитарных наук УО «БГУКИ», доктор философских наук, профессор **М.А. Можейко** (Беларусь)

Котович, Т.В.

К73 Малевич_УНОВИС: между/над опытом и рацио : монография / Т.В. Котович. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 128 с. : ил.
ISBN 978-985-517-555-2.

Автор исследования прибегает к компаративному анализу концепции Элвина Тоффлера «Третья волна» и теории Белого супрематизма Казимира Малевича с практикой его витебского периода (создания школы УНОВИС, который является ядром Витебской художественной школы, что получило свое продолжение в творчестве современных витебских живописцев, представителей неконформизма и трансавангарда).

В монографии рассматривается история эскиза Казимира Малевича «Принцип росписи стены (смерть обоям). 1919. Витебск». На основе этого эскиза с 1992 года происходит создание нескольких вариантов росписи стены дома (на углу улицы Правды, 10 и улицы Ленина, 18) несколькими поколениями витебских художников вплоть до 2014 года. Эти артистические акции сделали сам эскиз и его изображение на стене культовыми эстетико-культурологическими образами. Анализируются все четыре существующие ныне росписи на улице Марка Шагала, бывшей ул. Правды, сплетающиеся в единую симфонию формы, цвета и супрематической композиции. Исследуется хроно-топ (пространство/время) знаменитого авангардного произведения «Победа над Солнцем», ставшего символом веры (credo) всего русского модернистского движения.

Научное издание предназначено для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории искусства, культурологов, театроведов, студентов гуманитарных и театральных вузов.

Исследование выполнено в пространстве проекта «Малевич. Классический авангард. Витебск» при поддержке общества Малевича (The Malevich Society).

УДК 75.038.14:7.071(476.5)«19»
ББК 85.143(4Бей)6+85.143(2Рос=Рус)6

ISBN 978-985-517-555-2

© Котович Т.В., 2017
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. Малевич в проекции Третьей волны ..	7
ГЛАВА 2. Роспись стены в Витебске: история эскиза Казимира Малевича	23
ГЛАВА 3. Культовая улица Марка Шагала в Витебске: росписи по картинам Казимира Малевича	57
ГЛАВА 4. «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: история и витебские смыслы футуристической оперы	67
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	126

ВВЕДЕНИЕ

Книга складывается в сегментированное пространство Витебска и реальности вокруг тех смысловых мерцаний, которые обозначены явлениями всей операционной системы искусства 1919–1922 гг., проросшими из времени столетней давности в сегодняшние художественные действия.

В подобной временной петле сосредотачиваются отдельные судьбы художников, творческие объединения с единой концептуальной платформой и/или перформативно собравшиеся ради одной акции небольшие группы артистов, реальные объекты и виртуальные фантомы, исчезающая память и восстановленные старые фотографии/смыслы...

Главы объединились под белой и красной обложками в одну локацию из разнородных пространств и оказались единой конструкцией, и актуальной действительностью Витебска. То, что несколькими годами ранее автор монографии определяла как «духовную энергию города», в нынешних реалиях находит новую дефиницию – код художественно-ментальной матрицы города, воспроизводимой во времени и пространстве.

Безусловно, имеется в виду основной, главный и достаточно узкий его сегмент – операционная система художественного мышления Казимира Малевича и созданного им УНОВИСа, кардинальным образом изменившая оптические технологии живописи классического периода и проводившая в жизнь не только новые программы понимания, но и новые установки/объекты эмпирического мира. В Витебске Казимир

мир Малевич, разъяв 3D иллюзию классической картины/зазеркаля, «высыпал» живописную иллюзию в живую, чувственно ощущаемую и осязаемую реальность. Он перекодировал рациональность в опыт, тактильно опробуя в новых технологиях только что заявленные в Супрематизме новые параметры мышления. Именно в Витебске происходит аберрация/отклонение: исчезнувший в Супрематизме и оставивший только энергетический след на холсте объект неожиданно сквозь холст выпадает в профанную реальность и вновь обретает свою 3D целостность.

Подобный мыслительно-действенный парадокс имел здесь и совсем иной, противоположный аспект. Параллельно с петлеобразным вывертом супрематического объекта из беспредметности в предмет происходило противоречивое движение сознания Казимира Малевича из профанного мира с фиксированными объектами/топосами в Белый супрематизм (БС), в пространство «человеческого черепа» и дальше, за этот предел. Это был интуитивный пролом в область доархетипов, с помощью БС как тоннеля чистого познания. К. Малевич опровергает антиномию природы и культуры как крайних оснований (у И. Канта) и вместе с тем отвергает кантову способность суждения: «Все организмы, в природе находящиеся между центробежными кольцами, живут своей центробежной силой. Все эти организмы как определенные культуры называем материалами, когда они попадут в нужный нам порядок; до этих пор материалов нет. По мере возрастания вращения в центре человеческого возбуждения культура материалов постепенно увлекается в первые кольца и уже движется в самый центр. Постепенно изменяясь или разрушая свою культуру <...>, начинает перестраиваться в культуру увлекаемого центра. Дойдя до центра, она претерпевает всевозможные виды <...> материальной структуры и выходит из материального состояния, вступает в силу и являет собой форму или степень движения новых отношений, которые находятся в сознании центра. Таким образом, возможно установить график движений явлений, превращения их в материалы из состояния в центры человеческих или космических возбуждений, в котором была бы видна форма, знак силы вращения. <...> Белый супрематизм не ощущает материалы, как его ощущало-осязало общежитие, ибо таковых не знает, – формы его просто явления, приведенные в порядок новых отношений возбуждения. Сознание в белом Супрематизме не оперирует разновидностями материалов, как только возбуж-

дениями <...>. Через возбуждение <...> вскипает разум, поджигаемый возбуждениями, волнистая поверхность его вздымается волнами, как море. <...> мир воспринимается только как соединение возбуждений <...>»¹. Таким образом и сама способность суждения (т.е. то, что в «коробке человеческого черепа») оказывается понятием вторичным по отношению к энергетически-информационному полю, задающему импульс движению мысли, чувства, форм и т.д. и втягивающему в себя всё. Казимир Малевич вырывается из пространства кантианских операций с чистым сознанием/познанием в пространство по ту сторону горизонта событий. В тезисах публичной лекции на тему «Бог не скинут. Искусство, Церковь, Фабрика», философском критическом опыте К. Малевич отмечал, что главным свойством возбуждения является ритм космического пламени².

Однако в его мыслительной системе всегда остается актуальным и сам канал/тоннель прохода. Малевичский способ мышления и изложения подобен движению буровой установки, ввинчивающейся/врезающейся в плотную материальность и в самый мыслительный процесс в поисках нового онтологического основания, которое в конечном итоге он обретает. При этом, отряхивая с вращающихся колец/винтов лишние параметры, он настаивает на новой художественной парадигме в подобии единой теории всего.

Так, малевичская петля его витебского периода, как лента Мёбиуса, схватывала и объединяла две расходящиеся технологические установки с помощью: 1) Супрематизма – в профанный мир и локализацию объектов в нем и 2) Супрематизма же – в непознаваемый, но через возбуждение прозреваемый мир беспредметности абсолютной, холодной и спокойной только на поверхности, однако полной непрерывного движения/колебания/возбуждения/вздутия.

Малевичская петля его витебского периода вовлекала в себя и возбуждение будущего искусства города на столетие вперед, определяя его драматизм, бесконечный поиск, внутреннее брожение, одиночество, кратковременный сильный вдох в конце века и обретенное имя/память изначального разрушителя рамок старого мышления.

¹ Малевич, К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 2000. – Т. 3. – С. 230–232.

² Главный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Л. 126, 128.

ГЛАВА I

МАЛЕВИЧ В ПРОЕКЦИИ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ¹

Для современного осознания общецивилизационного кризиса характерно не возникновение новых идей и концепций, а возобновление интереса и осмысление уже изложенных и выраженных как утопии, антиутопии и социальные предсказания. Среди социологических проектов наиболее заметными и уже классическими стали концепция «стадий экономического роста» У. Ростоу с основанием экономического показателя [1], концепция «индустриального общества» Р. Арона с основанием сословной иерархии [2; 3], концепция «технотронного общества» 1970 года Зб. Бжезинского с основанием науки и техники для классификации периодов цивилизационного развития [4]. В рамках идеи пост/индустриального общества формируется и концепция Д. Белла о преобладании определенной сферы деятельности, характеризующей ограниченную стадию эволюции цивилизации. Дж. Нейсбит [5], Й. Масуда называют эту стадию информационным социумом.

В данном строго адекватном пространстве, систематизированном на основе последовательно сменяющих друг друга экономических и социальных сегментов, логично и в определенной степени новаторски в 1980 году представлены идеи Элвина Тоффлера в теории «Третьей волны». Концепция Э. Тоффлера интересует нас с точки зрения противопоставления проекций Второй волны

¹ Доклад на эту тему (вариант) прочитан на международной конференции-экспозиции «Искусство как среда», которая состоялась на кафедре искусств Государственного института управления и социальных технологий БГУ (г. Минск, 15–16 сентября 2016 г.).

и Третьей волны, а также отражения сущности цивилизационной идеи в искусстве авангарда. В данном случае нас соблазняет зеркало проекций: высказанные и отчасти реализованные проекты Казимира Малевича и его школы-партии УНОВИС в Витебске как творческая констатация не некоей утопии (термин А. Шатских), а именно реализация подчеркнутых только через больше чем полвека цивилизационных идей (в труде Э. Тоффлера) [6]; или наоборот, идеи Э. Тоффлера 1980 года, адекватные проектам К. Малевича 1920-х годов.

Такая двойная, зеркальная, проекция является методом анализа в нашем исследовании, что позволяет говорить об актуальности витебского периода Казимира Малевича, не столько исторически оценивая вклад его школы-партии в современное искусство, сколько акцентируя этот опыт в художественно-ментальном свете, опираясь на последующие цивилизационные итоги. В одном из своих выступлений в Витебске исследователь А. Шатских подчеркивала, что как художник Казимир Малевич, творивший в первой трети XX века, принадлежит на самом деле веку XXI-му. Целиком поддерживая это утверждение, мы находим доказательства ему в цивилизационных концепциях конца XX века и цивилизационных реальностях первых десятилетий XXI столетия.

В таком контексте художественно-ментальный проект К. Малевича представляет моделью тоффлеровской «Второй волны» [7] и тоффлеровской «Третьей волны» в пространстве художественной культуры, и мы попытаемся выделить список критериев, достаточных для определения референтов двух этих зеркальных позиций. У нас нет четкого термина для собственно корреляции позиций. Необходимость метафоры для обозначения самой корреляции основывается на возможностях метафоры в науке [8, с. 274]: «<...> “метафора” относится ко всем процессам, в которых сопоставление терминов или конкретных примеров привлекается для создания сети сходств, помогающих детерминировать способ связи языка с миром» [8, с. 282]. Т. Кун справедливо замечает, что не существует *нейтрального* языка, способного соотнести данные для успешного сравнения теорий. В подобном разломе, в «пустоте» без точного термина и присутствует метафора как короткая область допущения.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ И XX ВЕК. «ВТОРАЯ ВОЛНА»

В 1913 году состоялся перелом в культуре – проект футуристической оперы «Победа над Солнцем» в предполагаемом театре «Будетлянин».

Первое соположение – социальное. 1913 год – 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 взлета империи, на которую весь двадцатый век будут ориентировать экономические достижения советской страны, с одной стороны, и уже предчувствие срыва с этой точки – с другой. Предчувствие войны и ее предуготовление обозначили приближение всей социальной системы к точке бифуркации.

Неравновесность и неустойчивость подвигали всю ее к зоне хаоса, и она была уже готова свергнуться в хаос, который будет длиться, как минимум, до середины 1920-х гг. или, как максимум, весь XX век. Таким образом, проект «Победы над Солнцем» является художественной метафорой скачка всей социальной системы во Вторую волну. По мнению Э. Тоффлера, революция 1917 года «была направлена не на построение коммунизма, как это казалось, а на <...> индустриализацию. Ког-

да большевики стерли с лица земли последние, сохранявшиеся так долго остатки крепостничества и феодальной монархии, они отодвинули на задний план сельское хозяйство и совершенно преднамеренно стали ускорять развитие индустриализации. Они оказались партией Второй волны» [9, с. 56].

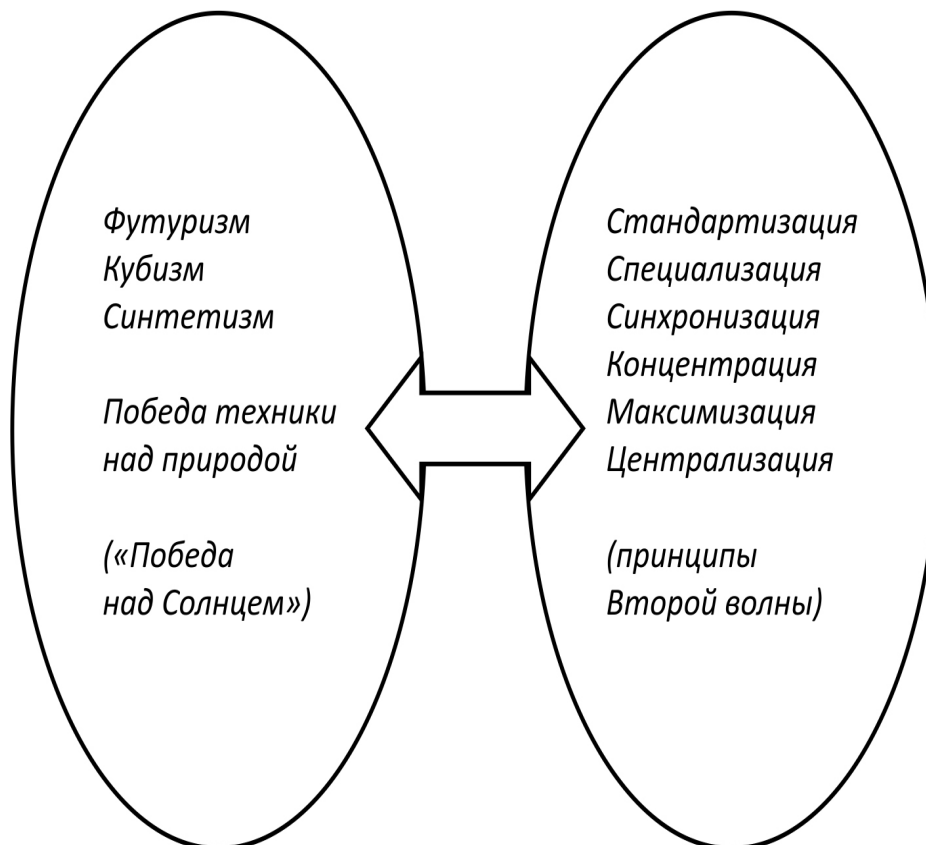
Технологический прорыв индустриальной цивилизации заключался в том, что она создала машины, которые, в отличие от механизмов Первой (аграрной) волны, не просто усиливали мускульную силу, а становились всё более самостоятельной силой, т.к. сами создавали новые машины. Массовое производство – это маркер индустриальной цивилизации, как и массовая дистрибуция и массовая розница, а также человек-масса.

Второе соположение – собственно художественное, т.е. соотносящееся с эстетическими процессами 1910–1920-х гг., где присутствовали эпатажные акции, дискуссии, скандальные выступления, алогизм в искусстве, тяготение к беспредметности, – все те сегменты, которые провоцировали хаос, отражение переходаскачка из Первой волны во Вторую волну.

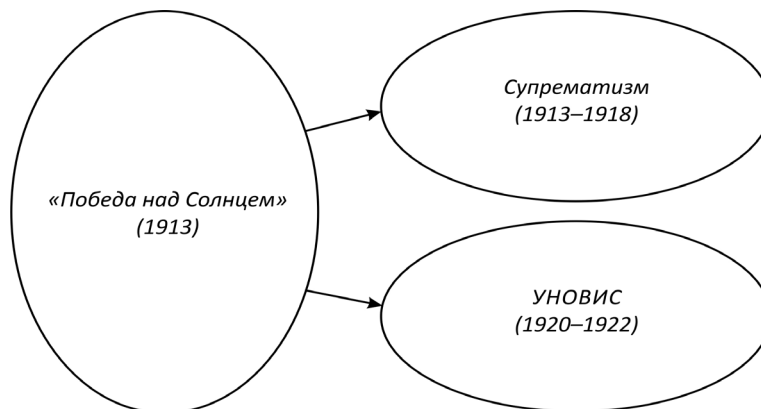
Проект футуристической оперы «Победа над Солнцем» является своего рода художественным тестером цивилизационного скачка. Его параметры:

- а) заумь – перевод нарратива в знак (другие уровни свободы);
- б) костюмы – кубизм (анализ, синхронизация форм и объектов);
- в) декорации – синтетическое пространство;
- г) свет – футуристическое пространство; хаос.

Этот малевичский проект целиком принадлежит XX веку и отражает все принципы индустриальной цивилизации.



Проект футуристической оперы «Победа над Солнцем» представляет собой пучок смыслов, от которого начинается целое ветвление новых проектов, которые развивают первоначальный, «расшифровывают» его, переводят на новые уровни смыслов, но оставляют все эти проекты в рамках пространства Второй волны.



Принципиальными в пучках смыслов для нас являются два уровня: 1) Супрематизм, возникающий из проекта футуристической оперы; 2) организация в Витебске УНОВИСа.

Итак, первое – Супрематизм. Идея «Черного квадрата» появилась в постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем» на занавесе, разрываемом двумя Будетлянскими силачами. Из множества предложенных геометрических фигур К. Малевич выделил именно квадрат как подсознательно избранный главный принцип новой гармонии, той самой, о которой художник так много писал в своих письмах. Самый первый из написанных – «Черный супрематический квадрат» – был создан до 27 мая 1915 года и представлен на «Последней футуристической выставке “0,10”» в декабре 1915 года в Художественном бюро Н. Добычиной. В представлении «Победы над Солнцем» 1913 года мы обнаруживаем, как в наглядном хаосе визуализируется и осуществляется строгий порядок: из лавинообразного процесса выкристаллизовывается закономерность и определяются параметры сосуществования в едином темпомире структур, различных по качеству и характеристикам. Мы вправе рассматривать этот спектакль как промежуточное состояние, еще неустоявшееся, но в котором уже прозревается новое восприятие порядка. Это очевидно и из свидетельств Б. Лившица, в спектакле произошло предощущение и предвидение новой гармонии, новой по отношению к алогизму и рассогласованию структуры: «Это была живописная заумь, предварявшая исступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь – высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там – хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги... <...> Живопись – в этот раз даже не станковая, а театральная! – опять вела за собой на поводу бюджетлянских речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики» [10].

Малевичская супрематическая идея была выявлена и осуществлена очень быстро: с декабря 1913-го к 1919 году полностью оформлена.

Второе. В феврале (6) 1920 года в Витебске 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).

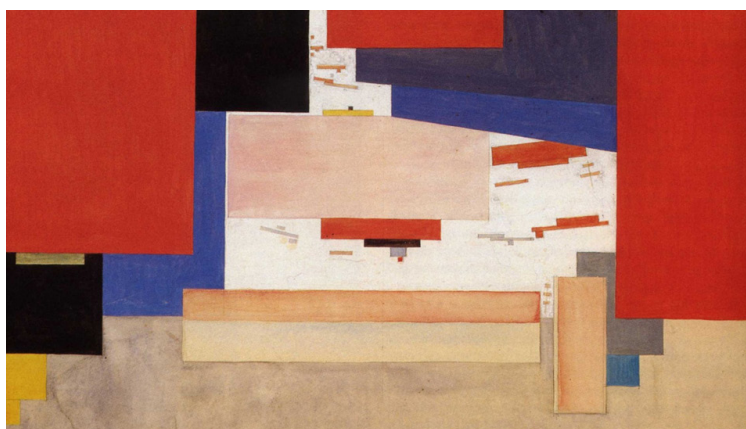
К. Малевич сотоварищи в названии УНОВИС делали ударение на последнем слоге, тем самым подчеркивая в качестве ключевого слова «искусство». Полагая, что в современных условиях мы вправе перенести ударение на второй слог, тем самым подчеркивая в качестве ключевого слова «новое». *Витебская школа* в прямом смысле данного термина (не вообще вся художественная жизнь Витебска и не сеть учебных художественных заведений) начиналась именно в то время. Так, А. Шатских подчеркивает, что витебский феномен можно назвать школой, и именно «витебская школа превратилась в головную организацию» УНОВИСов в других городах [11, с. 104]. То есть УНОВИС есть смысл и суть Витебской школы в ее *современном* художественном выражении.

«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.

Мы рассматриваем малевичский УНОВИС как проект, представляющий собой наиболее развернутую концепцию среды как тестера Второй волны.



К моменту витебского спектакля, как и всех витебских художественных поисков К. Малевича, актуальным становится выход Супрематизма в объем, в реальное пространство, в арт-среду и вообще в проект глобальной среды. Предварительным этапом этой суперидеи явилось празднование годовщины Комитета



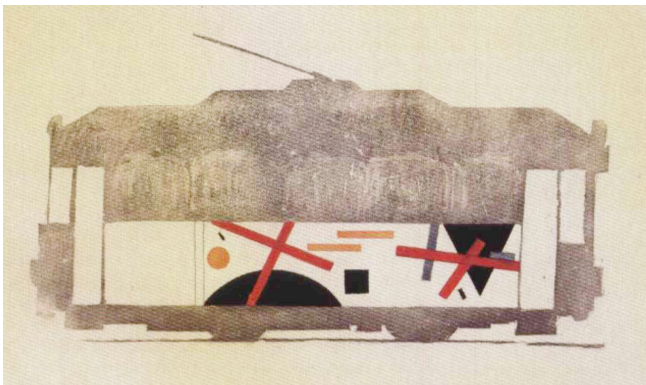
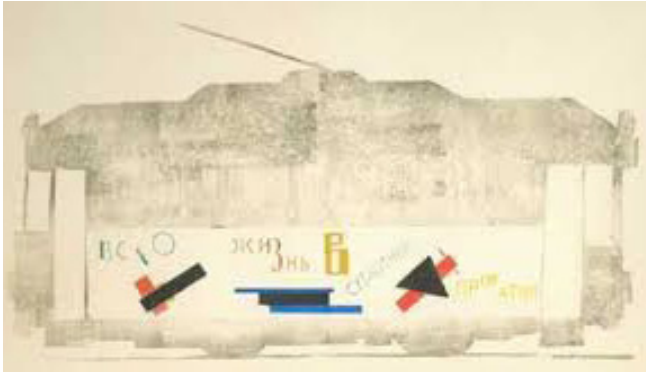
К. Малевич, Л. Лисицкий. Проект оформления празднования юбилея Комитета по борьбе с безработицей

по борьбе с безработицей в декабре 1919 года (работа над оформлением здания, зрительного зала, занавеса и всего заседания как единого комплекса в супрематическом духе). Затем в феврале 1920 года – в виде субстрата объемного и динамического Супрематизма с включением фигур/плоскостей и фигур/тел (актеров). Затем в течение последующих витебских малевичско-уновисовских лет – это было оформление города, акции, действия и другие сценические произведения, выход в дизайн и развоплощение искусства путем поглощения среды искусством.

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 общем.

УНОВИС – модель организации, группа для манифестирования идеи, партия в искусстве, проводящая в жизнь радикальные принципы осмысления и освоения мира. А. Шатских подчеркивает: «<...> энтузиазм утвердителей нового искусства выплеснулся на стены домов, вывески магазинов и лавок, борта трамваев броскими геометрическими композициями <...>» [11, с. 78].

С юбилея Комитета по борьбе с безработицей началось формирование проекта выхода искусства в среду и сегментирование среды по законам искусства. Проект начинает формироваться в *закрытом* пространстве, в кубе помещения, т.е. в ближайшей среде, в которую помещен человек. Принципиальной позицией является *среда*, ее формирование.



Оформление супрематического трамвая



странный. Здесь улицы покрыты белой краской по красным кирпичам, а по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошла кисть Казимира Малевича. Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города» [12].

Далее – выход в утилитарную среду, в повседневность (обои, одежда, посуда и пр.), в собственно дизайн среды, где формируются ее отдельные участки, сегменты, организующие не только ближайшую среду вокруг человека, но и самого человека, его взгляды, вкусы, представления.

Следующий шаг – сценический: представление «Победы над Солнцем» и Супрематического балета. Это уже не просто закрытое помещение вокруг человека, а закрытое помещение с действующим в нем человеком и сквозь человека. Пространство – в колбе.

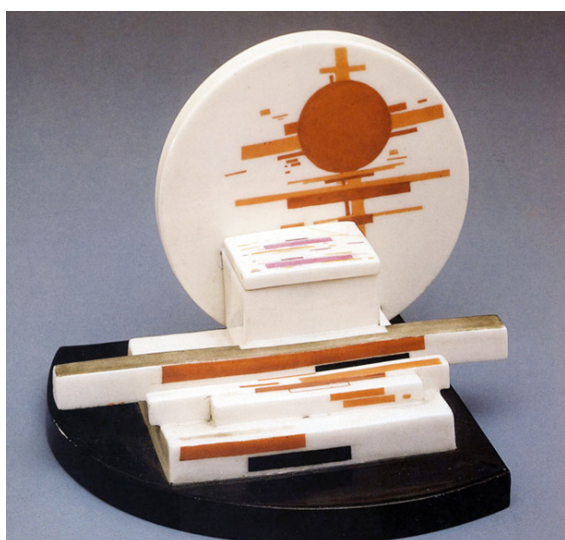
К этому проекту примыкает оформление трамваев, вывесок и пр. Здесь действует тот же принцип колбы.

Далее – выход в свернутый, внутренний объем. Это – ПРОУНЫ Л. Лисицкого и скульптура Д. Якерсона (потом появятся архитекторы К. Малевича). Человек находится здесь в позиции наблюдателя, его выносят за границы объекта.

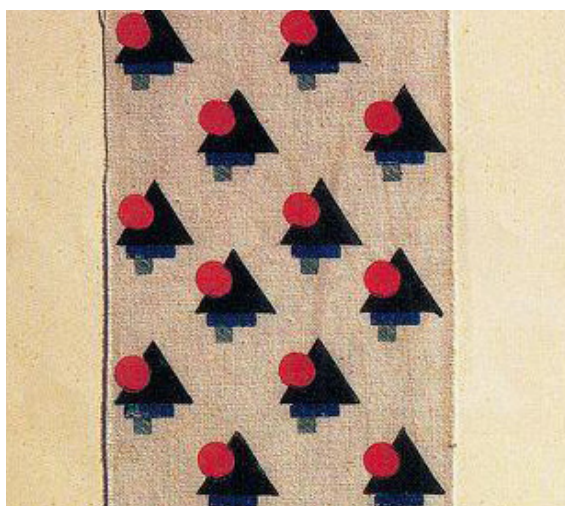
И, наконец, оформление города к праздникам. Наблюдатель расположен внутри фейерверка, внутри Супрематизма, в свободе выбора. Здесь мышление перестает быть одномерным, как в предыдущих шагах. По записям С. Эйзенштейна: «Странный провинциальный город. Как многие города Западного края – из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно



Получашка. Форма – К. Малевич,
роспись – Н. Суетин. 1923



Чернильница. Н. Суетин. 1923



Супрематический орнамент.
Образцы для текстиля.
К. Малевич. Конец 1919 – 1920 г.

Как замечает А. Шатских, Казимиру Малевичу еще никогда «не доводилось видеть столь всеохватного проникновения своей художественной системы в действительность <...>» [11, с. 61].

Кроме того, А. Шатских утверждает, что далеко идущие проекты УНОВИСа и их идеалы утопичны. Однако в сопоставлении с принципами Второй волны становится очевидным, что всё то, что осуществил К. Малевич в Витебске через свой проект-школу УНОВИС, соотносится с характеристикой Э. Тоффлером Второй волны, для которой принципиальным является опыт организации пространства, что связано «с процессом его линеаризации, происходившим одновременно с линеаризацией времени. <...> архитектурная организация пространства, составление подробных карт, использование единых, точных единиц измерения и прежде всего прямая линия стали культурной константой, составившей основу новой индуст-реальности» [9, с. 191], и не является утопией.

В основе всех вариантов развития данного проекта лежат принципы:

- 1) стандартизации, т.к. одежда, обои и пр. предполагают единство массы, а также эскиз становится главным принципом единства;
- 2) синхронизации, т.к. сама деятельность по организации среды и ее сегментов представляет собой аналогию с фабрикой-мастерской;
- 3) специализации, т.к. группа объединена деятельностью;
- 4) концентрации, т.к. Супрематизм концентрирует среду, делает ее подобием гипертонического раствора;
- 5) централизации и максимизации как промышленное производство оформления среды.

«...школы Второй волны подвергали механической обработке одно за другим поколения молодых людей, готовя из них податливую унифицированную рабочую силу, в которой нуждались электромеханическая технология и поточные линии на производстве» [9, с. 66].

Зеркальное подобие самой УНОВИСовской структуры и сущностных принципов Второй волны очевидно и в утверждении Э. Тоффлера, что «<...> структурам и другим организациям присущи многие черты фабрично-заводского производства с его разделением труда, с иерархической структурой и полной безликостью. И даже в искусстве мы находим некоторые принципы, свойственные фабричному производству. <...> всё больше зависят от милости рыночной площади. <...> Меняется сама структура артистической деятельности. <...> происходит сдвиг от камерных к симфоническим формам» [9, с. 69–70].

Таким образом, проект К. Малевича – не утопия, а программа реального, прагматического действия в *индустриальной* цивилизации.

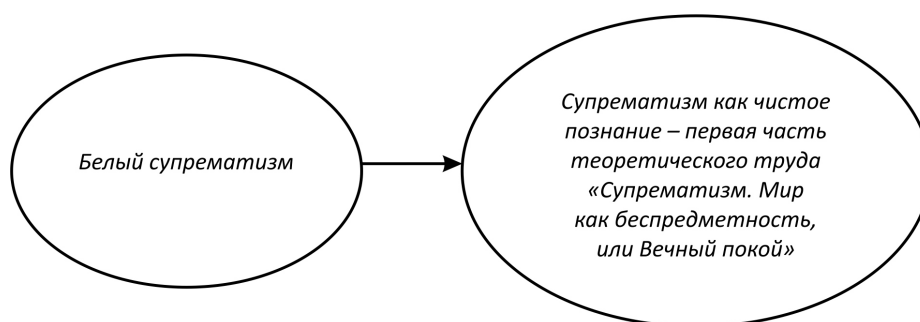
КАЗИМИР МАЛЕВИЧ И ХХІ ВЕК. «ТРЕТЬЯ ВОЛНА»

Характеризуя психологию своей современности, т.е. Второй волны, К. Малевич пишет: «Предметный или практический мир – мир мыслительной работы исключительно практических разрешений. Чтобы достигнуть единого практического целого, он разбил себя на множество профессий, поручая каждой профессии часть веса целого (специализация, по Э. Тоффлеру. – Т.К.). Практической целью этой системы он полагает построить единый технический организм всечеловека как Международное начало <...>. Каждая профессия – механическая функция организма. Мысль разбилась на части специальные <...>» [13, с. 71]. И здесь же К. Малевич проектирует Третью волну, предвидя ее главные очертания: «Мысль создала практический предметный мир, мысль же должна прийти и к беспредметному итогу, победив свой пустой бег сочинений. <...> остается “идея” о совершенстве, об абсолютном домысле практического, но не практическая вещь или предмет» [13, с. 71–72]. Вместе с преодолением практической вещи и предмета вполне преодолеваются и принципы Второй волны (стандартизация, синхронизация, специализация, концентрация, максимизация и централизация).

Третья волна, по Э. Тоффлеру, – пост/индустриальная, даже уже и пост/информационная цивилизация, где главная ценность (в аграрной – это еда, в индустриальной – это техника + стандарт) – это свободное время. Изменение среды в каждой волне является самым важным тестером волны. И в Третьей волне взаимодействие искусства и среды меняется: не искусство облагораживает, сегментирует и преобразует среду, а среда поглощает и преобразует искусство: «<...> живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого» [14, с. 189]. Состав и качество среды при этом совершенно иные, чем те, что были в Первой волне и во Второй волне. «Форсируя увеличение объема информации, необходимой для существования социальной системы, и увеличив скорость обмена ею, Третья волна раскочала структуру изношенной, перегруженной инфосферы Второй волны и создает новую структуру, способную ее заменить» [9, с. 280].

Именно с данной позиции витебский период Казимира Малевича, сконцентрированный в работе «Супрематизм. 34 рисунка» [14] и пространно расшифрованный в труде «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» [13], представляющий развитие идеи Белого супрематизма, является предвидением и формулировкой мышления художника-философа о масштабах среды в Третьей волне, о составе этой среды и ее состоянии. «Пейзаж» философского супрематизма (определение А. Шатских [13, с. 7]) оказывается проекцией среды, реальной и ментальной, в Третью волну.

К. Малевич фиксирует путь внутри «пейзажа», предоставляя карту локации: «Форма ясно указывает на динамизм состояния и является как бы дальнейшим указанием пути аэроплану в пространстве не через *моторы* (выделено нами. – Т.К.) и не через преодоление пространства разрывающим способом неуклюжей машины чисто катастрофического построения, а плановым включением формы в природоестественное действие. Какие-то магнитные взаимоотношения одной формы, которая, может быть, будет составлена из элементов естественных сил взаимоотношений и поэтому не будет нуждаться в моторах, крыльях, колесах, бензине. Ее тело не будет построено из разнообразных организмов как целое. Супрематический аппарат <...> будет единый, без всяких скреплений» [14, с. 186]. Станции движения К. Малевич обозначает в локации цветами: «<...> три квадрата указывают путь <...>. Какую важную роль играют цвета как сигналы, указующие путь. О цветах и о белом и черном еще возникнет масса толков, которые увенчаются через путь красного в белое совершенство» [14, с. 188].



Вместе с тем, кроме станций локации, К. Малевичем выявлена сущность новой среды: «Белый квадрат <...> является еще толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве “всечеловека”. <...> белый квадрат несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни» [6, с. 188]. Метафорой белого (квадрата) К. Малевич обозначает конечную цель среды, что является принципиальным, что представлено как маркер среды и что есть признак не просто поглощения средой искусства, но и признак смысла среды, ее сущности: «<...> буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа» [14, с. 189]. Через столетия Э. Тоффлер запишет этот постулат следующим образом: «Переходя от информационного пространства Второй волны к Третьей волне, мы изменяем свою психику. Каждый из нас создает ментальную модель действительности, у нас в голове существует как бы склад образов» [9, с. 263]. Э. Тоффлер, при этом, особое значение придает *воображению*.

Изложение К. Малевича характеризуется как стиль неуклюжий, безграмотный и варварский (А. Шатских) [14, с. 16] и одновременно магический, свежий, восходящий к зауми и пронизанный энергией мысли. Действительно, проникновение сквозь торосы и грани его вербальных построений требует не меньшего напряжения, чем осмысление «Черного квадрата» и всего Супрематизма в целом. Эти выпуклые бугры определений и глаголов в наибольшей мере адекватно соответствуют «пейзажу» самого скачка из Второй волны в Третью волну, отражая весь драматизм подобной ситуации.

Избранничество Казимира Малевича подобно «эффекту бабочки». В сложной непрерывности мелкомасштабных и крупномасштабных колебаний социального пространства первой четверти XX века, в сильной вибрации всей художественной системы, в близящемся движении к утверждению тоталитаризма (в том числе и в искусстве) Казимир Малевич прозревал совсем иной, новый уровень. Взмах «крыльев бабочки» был тогда не ко времени: еще только-только в России набирала силу Вторая волна, держащаяся до сих пор, а в Европе до 1980-х годов. Но именно подобная случайность (случайным многим исследователям видится и Витебск в жизни Малевича, случайным видится им и школа Малевича в Витебской художественной школе, как буквальной «аневризмой» представлялся Александру Бенуа «квадрат») оказалась, на самом деле, доминирующей. То, что начинается со случайной активности, превращается в неслучайные структуры: «<...> если Вторая волна была картезианской в том смысле, что изделие разделялось на части, а затем производилась трудоемкая сборка, то производство Третьей волны – посткартезианское, или “цельное”» [9, с. 307].

Так, в 1960-х годах появляется полностью спроектированная новая реальность – искусственная реальность (Майрон Крюгер). Эта реальность (сродни действительной, но с иными законами) проектируется в видеофильмах, которые к 1970-м годам были вытеснены компьютерной графикой, полностью симулирующей действительность. К середине 1980-х гг. были разработаны системы, где можно было действовать объемными объектами движением руки. В конце 1980-х годов появился и термин «виртуальная реальность» (Джон Ланьер). Сейчас производятся изыскания в области SCIENCE IN ART, когда исследуются нейроны мозга, соединенные с компьютером и создающие таким образом произведение на холсте.

Но намного раньше Казимир Малевич создал сценарий художественно-научного фильма «Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы», где показаны передвижения черного и красного квадратов в белый, движение квадрата в круг, распадение квадрата на клетки, опрокидывание формы из вертикали в горизонталь, сдвиг плоскости, образование крестовидной формы, превращение супрематической прямой в объем и образование архитектурного фрагмента [15]. Это был проект, аналогичный тому, что появится только к финалу столетия, предвещающий компьютерную графику и уже конструирующий ее. К данному малевичскому проекту примыкает и витебский Супрематический балет, визуализирующий передвижение геометрических плоскостных форм в пустом кубе сценического пространства. Всё это – визуальный «чертеж» технологий Третьей волны.

В философском смысле проект К. Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» имеет еще большее значение, чем то, что напрямую связано с информационными технологиями. Виртуальность в современном понимании термина обозначает не просто потерю границы между действительным миром и его конструкцией, но главное – характеризуется качеством сознания и уровнем восприятия человека. Подобная характеристика соотносится с высказываниями К. Малевича:

1. «Если опыты производятся тысячелетиями по предметной культуре научных “обоснованных доказательств” и ничего не сделано и не доказано, то нельзя ли

проделать новую попытку по беспредметному плану ненаучных безлогичных действий. Все ничего не говорящие о подлинности логизмы и смыслы и обоснование практического разума отвергнуть» [13, с. 73] – постулат К. Малевича как принцип пути в новую реальность, аналогичный зауми, алогизму.

2. «Беспредметность – единственная человеческая сущность действия, освобождающая от смысла практичности предмета как ложной подлинности. Некогда единое и целое непрактичное существо человека разбилось об эту ложь на множество профессий <...>» [13, с. 75] – постулат утверждения сути цельности, которая не может быть достигнута во Второй волне из-за специализации и прочих принципов индустриального социума.
3. «Перед Искусством стоит цель красота, перед Наукой – раскрытие мировых причин, перед Религией – достижение истины Бога, перед Техникой цель совершенного построения практического предмета. Все задачи принадлежат странной человеческой способности видеть то, что не существует, ставить цель, заведомо зная, что ее достигнуть нельзя, – знать причины, которых не существует, восторгаться красотой, которой нет» [13, с. 88] – постулат границы, которую необходимо преодолеть, т.е. не просто отвергнуть специализацию и пр., а осознать их несущественность, нереальность, ненужность на новом уровне в цивилизации Третьей волны.
4. «Искусство сегодня разошлось с предметным практическим реализмом, объявляя беспредметность. Наступил предел, на котором Искусство кончилось совсем либо сущность его приняла новый план – шла в существе своем к разрушению предметного призрака <...>. <...> разрушение Искусством культуры практических реальных предметов в области Искусства дало повод современности 20 века обвинять Новое Искусство в разложении духа практического. Обвинители горько ошибаются, разложение предметного мира еще не значит разложение духа, наоборот, оно вскрыло его действительное. Оно устанавливает дух в своих правах и возводит его в беспредметную истину новой действительности жизни» [13, с. 92] – постулат, обозначивший, что именно через искусство (беспредметное – !) может произойти переход в другое сознание.
5. «Супрематизм как беспредметное белое равенство есть то, к чему <...> все усилия практического реализма должны прийти. В беспредметном равенстве лежит сущность, которую ищет человек» [13, с. 97] – белое не просто смысл совершенства, а, говоря языком современной науки, информационно-энергетическое поле.
6. «Беспредметное не имеет в себе ни конструкции, ни систем <...> никогда не складывается, не разлагается» [13, с. 122] – постулат, позволяющий осознать не только движение в живописи (у К. Малевича от кубизма), а понять изначальный метод мыслительного процесса. Так, и Э. Тоффлер полагает, что по отношению к форме подачи информации можно отличить, к какой волне принадлежит человек. Раздражение нелогичностью и бессвязностью подачи информации является признаком ментальности индустриального общества. А вот способность впитывать громадный объем блипов и самостоятельно находить концепции, которые могут объединить их разнородность, представляет свойство человека Третьей волны.

7. «Все же достижения всей культуры Искусства совершены не через познание научного доказательства мира, идущего главным образом на пользу изобретений практических предметных, но через построение на бессознательном ритме гармонии живописного возбуждения явлений» [13, с. 129], а также «<...> человек сам стремится к достижению молчания и молчание это назвал ритмом, т.е. это такой момент, где нет разлада различий, всё ритмично согласно и связно, как единый звук в множестве. <...> Ритм же это не звук, который слышен может быть ухом. Для восприятия ритма нет специальных ушей, как только весь я, поэтому слышу ритм не только ухом. Ритм же не только в звуке, но и в беззвучном молчании. Не только ритм в трубах, скрипках, флейтах оркестров, но и в холсте живописном, где цветные различия в единстве живописного ритма утеряли себя в белом Супрематизме, где нет различий совсем. В нем нельзя строить различия, нельзя даже в ритме мирить их новой симметрией, нельзя дать им новый порядок, как только тот, который есть в мировом пространстве» [13, с. 139] – самостоятельное нахождение концепций и объединение разнородных информационных блоков возможно, по К. Малевичу, благодаря ощущению ритма, совпадению воображения с вибрациями информационно-энергетического поля.
8. «<...> человек никогда не знает подлинного бытия, ни смысла, ни цели. Возможно отсюда и то, что бытие как подлинность, направляющая сознание, не существует, всё же представление не есть подлинное, не может быть бытием» [13, с. 206] – постулат о смысле человеческой жизни. И в сопоставлении с размышлением Э. Тоффлера: «Нет одного такого мировоззрения, которое могло бы охватить всю истину целиком. Только применяя многочисленные и временные определения, мы можем получить сформировавшуюся (хотя еще не завершенную) картину мира. Но признать эту аксиому – не то же самое, что сказать “жизнь бессмысленна”. Даже если жизнь действительно бессмысленна с какой-то космической точки зрения, мы можем создать и часто создаем смысл, извлекая его из добропорядочных социальных связей и представляя себя частью более широкомасштабного действия – последовательного развития истории. Таким образом, строя цивилизацию Третьей волны, мы должны преодолеть приступы одиночества. Нам также следует начать создание структуры порядка и цели в жизни. Ибо смысл, структура и общность – это взаимосвязанные условия построения будущего, в котором можно жить» [9, с. 598–599].
9. «Белый Супрематический мир мыслит в себе чистого человека, или всё человечество занято строительством этой системы Супрематического Искусства. Каждый таковой человек будет называться белым как чистый смысл. Супрематизм как система не будет средством, выявляющим идею и идеологию ни Государства, ни Религии, но их духовного, ибо она будет первенствующей идеей белого человечества» [13, с. 243] – постулат К. Малевича о единстве мира как теории всего.
10. «Сознание является одним из первых моментов различия единого, и, таким образом, все движение – результат сознания как формы. Исходит

же оно из единого, белого, проходит целую полосу движения как культуры и воплощается опять в белом как предел, но белый Супрематический предел еще не означает окончательного предела, это только белый путь движения белой системы. <...> но возможно предположить, что белый квадрат будет началом и заключением, т.е. полосы движения белого будут иметь по обоим концам кубы белые» [13, с. 245] – постулат, соотносимый с концепцией струн, кротовых ходов, построения вселенной, не имеющего пока математической формулы. В метафоре К. Малевича звучат аналогии с научными метафорами М. Каку. Однако собственно философское начало теоретического витебского труда К. Малевича состоит в осознании соборности и преодолении разъединенности. Э. Тоффлер также подчеркивает, что «<...> социальная изоляция, обезличивание, бесструктурность и ощущение бессмысленности, от которых в настоящее время страдает так много людей, – это, скорее, симптомы развала прошлого, а не знаки будущего» [9, с. 599].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

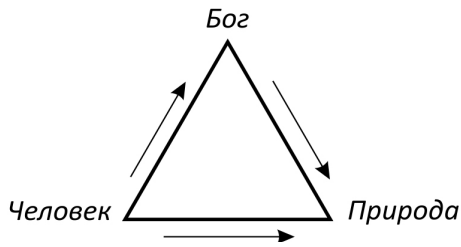
Эклектичность теории К. Малевича является не только показателем стихийности его дарования и не просто объединением интеллектуальных поисков первой трети XX века (А. Шатских подчеркивает также его способность «претворить их в сферу первородных мировоззренческих интуиций» [13, с. 11]), но и – это главное – вынужденным способом опробования, ощупывания, почти тактильного улавливания новой цивилизации с новой ментальностью неразделимого целого.

Это – метафорическое предчувствование/предвидение/предугадывание той реальности, которая начнет формироваться во второй половине XX века и социологические параметры которой начнут формулировать Э. Тоффлер и другие исследователи с начала 1970-х годов. И Э. Тоффлер так же, как К. Малевич 58-мью годами ранее, фиксировал новую цивилизационную волну только в самых общих локациях. Многие пытались уложить его теоретические предположения в некое системное определение в соответствии с социологическими и философскими трактатами общественных устройств – утопий и антиутопий. Тоффлеровское учение о цивилизационных волнах обозначают в результате неуклюжим определением «практопия».

Малевичское учение так же, как и его практика в Витебске, полагается утопичным. Острые грани высказываний К. Малевича и некоторая размытость согласований (на фоне привычки мыслителей Второй волны систематизировать всё окружающее и сознание также), действительно, допускают соблазн сдвигать его труд к области утопии. Однако из ракурса тоффлеровских доказательств и предвидений именно это малевичское утверждение о соборности и настойчиво повторяющаяся мысль о целостности, о единстве пространства/времени Белого супрематизма выглядят не утопично, а представляют собой громадную белую метафору всеобщности сознания.

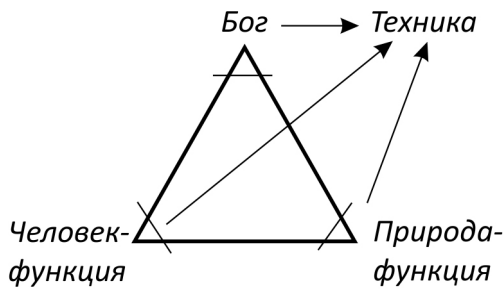
Треугольник с вершинами-знаками «Бог–Человек–Природа» видится формулой модели мироустройства. Исходя из этой формулы, мироустройство в трех волнах выглядит следующим образом:

ПЕРВАЯ ВОЛНА



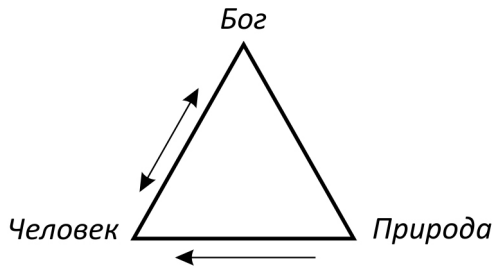
В аграрной цивилизации природа обожествляется, человек подчинен природным циклам и зависим от них.

ВТОРАЯ ВОЛНА



В индустриальной цивилизации Бог исчезает из социальной системы, человек становится только функцией социальной системы, придатком машины, как и природа становится только функцией, источником сырья. Всё воплощается исключительно в технике.

ТРЕТЬЯ ВОЛНА



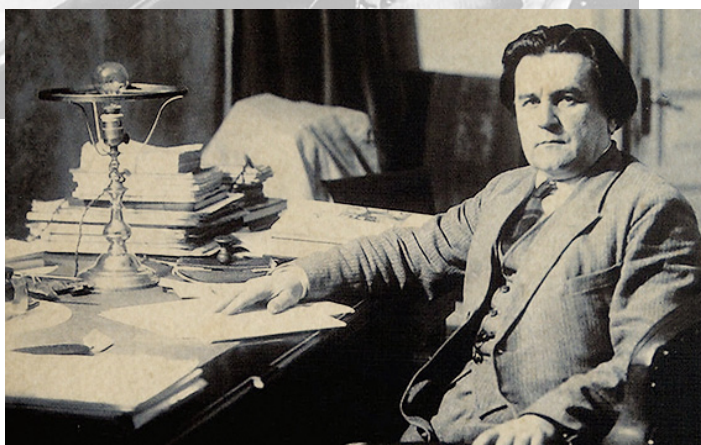
В пост/индустриальной цивилизации центром становится человек. «<...> Третья волна не создает некоего идеального супермена, некую героическую разновидность, обитающую среди нас, а коренным образом изменяет черты характера, присущие всему обществу. Создается не новый человек, а новый социальный характер» [11, с. 602] по Э. Тоффлеру.

Казимир Малевич видит это преобразование через Белый супрематизм.

Искусство, по К. Малевичу, организует среду и растворяется в среде, т.е. создает с помощью дизайна внешнее пространство/время, трансформирующееся с помощью информационных технологий в виртуальное пространство/время, и, наконец, самое главное: создает новое внутреннее пространство/время, изменяя сознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rostow, W.W. The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto / W.W. Rostow. – Cambridge: Cambridge University Press, 1960. – Chapter 2: The Five Stages of Growth-A Summary.
2. Giddens, A. Aron: Industrial Society. An Introduction to Sociology. Fontana



*К. Малевич в своем кабинете в ГИНХУКе
(Государственный институт художественной культуры).
Ленинград. 1926*

- Paperbacks in association with the Open University Press / A. Giddens. – Cambridge: Cambridge University Press, 1960.
3. Aron, R. Lectures on Industrial Society / R. Aron. – London, 1968.
4. Brzezinski, Z. Between two ages. Americas role in the Technotronic Era / Z. Brzezinski. – New York, 1970.
5. N a i s b i t t , J . Megatrends: Ten New Directions transforming our Lives / J. Naisbitt. – New York, 1982.
6. Toffler, A. The third Wave / A. Toffler. – New York, 1980.
7. Black, M. Linguistic relativity: The views of Benjamin Lee Whorf. Models and metaphors: Studies in language and philosophy / M. Black. – Ithaca, New York: Cornell University Press.
8. Кун, Т. После «Структуры научных революций» / Т. Кун. – М.: АСТ, 2014. – 443 с.
9. Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М.: ООО АКТ, 2002. – 776 с.
10. Лившиц, Б. Полтораглазый стрелец / Б. Лившиц // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – С. 117–118.
11. Шатских, А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922 / А. Шатских. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 256 с.
12. Эйзенштейн, С. Избранные произведения: в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М., 1971. – Т. 5. – С. 432.
13. Малевич, К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 2000. – Т. 3. – 391 с.
14. Малевич, К. Супрематизм. 34 рисунка / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 185–207.
15. Казимир Малевич. Художественно-научный фильм «Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы» // Малевич. Классический авангард. Витебск. 3. – Витебск: ВОКМ, 2000. – С. 33–40.

ГЛАВА 2

РОСПИСЬ СТЕНЫ В ВИТЕБСКЕ: ИСТОРИЯ ЭСКИЗА КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Улица Правды в Витебске, одна из самых длинных в городе (более 3 км), получила свое название в начале 1960-х гг. в честь юбилея центральной советской газеты. Она соединяет улицу Калинина с улицей Терешковой.

В прежние времена разные участки улицы носили каждый собственное название: от 2-й Нижне-Набережной до Гоголевской (т.е. до нынешней улицы Ленина) – улица Воскресенская по наименованию Воскресенской Заручавской церкви, располагавшейся на углу-пересечении с Могилевской улицей (ныне улицей Калинина). В 1918 году она была переименована в Бухаринскую (или Бухарина). В издании «Кароткая адрасна-даведачная кніга (гор. Віцебск)» за 1935 год она значится как Бухаринская (быв. Воскресенская) [1, с. 15]. В 1938 г. улица числится под новым названием – Оборонная. В справочнике милиционера за 1938 г. на с. 91 сообщается о том, что бывшее название «Воскресенская», новое название – «Оборонная», имя Бухарина даже не упоминается, т.к. 15 марта 1938 года, после того как Верховный суд СССР признал его виновным и отклонил апелляцию, Николай Бухарин был расстрелян на полигоне «Коммунарка». 25 августа 1950 года решением горсовета № 713 улица Оборонная была переименована в улицу Авиационную [2]. 27 апреля 1962 года получила название – улица Газеты «Правда» [3]. С 28 марта 2016 года она носит имя Марка Шагала.

Затем следующий участок Духовская улица – от Гоголевской до Гапеева ручья. В «Кароткай адрасна-даведачнай кнізе» за 1935 год она значится как Авиационная улица [1, с. 19]. С середины XX в. «за Гапеевым ручьем» застраивается участок от Гапеева ручья до нынешней улицы Смоленской, в 70-е гг. – участок далее, до улицы Терешковой.

Фрагмент с названием Воскресенская является историческим местом. В 1918-м в годовщину Октябрьской революции улица была переименована в Бухаринскую. Дом купца Вишняка за номером 10 был передан комиссару Марку Шагалу для Витебского народного художественного училища, открытого в январе 1919 года. Именно в этом здании находились мастерские, а также личные комнаты педагогов.



Перспектива улицы Правды, нынешней улицы Марка Шагала, со стороны улицы Калинина

Дом Вишняка, в котором Марк Шагал открыл народное художественное училище

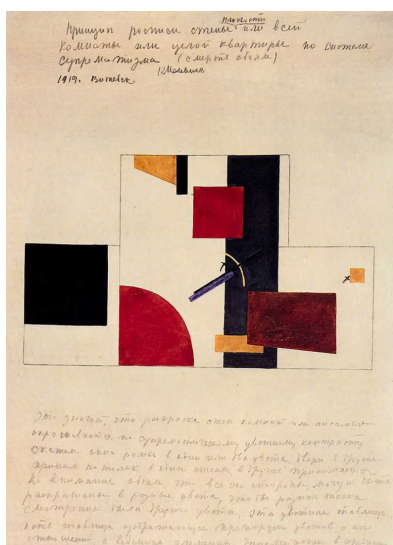


Казимир Малевич приехал в Витебск в октябре 1919 года. Именно в этот самый ранний период, еще до организации УНОВИСа, до написания философских трудов, до воплощения педагогического метода, до начала 1920 года он создал эскиз росписи «Смерть обоям», которую сохранил, вместе с другими документами увез в Петроград и в 1930 году передал в архив Русского музея.

ЭСКИЗ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

В 1919 году в Витебске Малевич, создавая этот эскиз в своем кабинете на ул. Бухаринской, 10, помечал: «Принцип росписи стены, плоскости или всей комнаты или целой квартиры по системе супрематизма (смерть обоям). К. Малевич. 1919. Витебск». «Это значит, что раскраска стен комнат или ансамбля окрашивается по супрематическому цветному контрасту. Скажем окна рамы в один или два цвета, двери в другие, потолок в один, стены – в другие. Принимается во внимание объем, что все его стороны могут быть раскрашены в разные цвета, чтобы разная точка зрения была другого цвета. Эта цветная таблица изображающая пропорции цветов и их отношений с ведением элемента динамического в середине. К. Малевич» [ГРМ. Поступление 1930 от автора] [4, с. 267].

Механизм принципа-проекта К. Малевича дает разнообразие применения цвето-формы в интерьере.



Эскиз К. Малевича

Черный квадрат представляет собой либо потолок, либо пол, либо стену (непрозрачную матовую или глянцево-черную) офиса, рекреации, холла, большого формата гостиной и т.д., что придает помещению достоинство, изысканность, строгость и изящество, стильность и некоторый вызов.

Красный четверть-круг согласуется с деталями проекта А. Родченко «Рабочий клуб» 1925 года: когда в помещении подчеркивается «красный угол» как элемент интеллектуального пространства, напряженно мыслительного, а в сочетании с черным пятном превосходяще активного, в больших интерьерах пристально привлекающего к себе.

«Рабочий клуб» А. Родченко – это новый тип общественного интерьера, не предметно-бытовая обстановка, а выражение жизнестроительной функции, которая формирует современного в те годы рабочего.

В проекте К. Малевича цвето-формы не имеют ярко выраженного дизайнерского вида, как цвет и конструкции в проекте А. Родченко. Малевичские пло-



скости подвижны и импульсивны. Красный квадрат столь же активен, как и красный четверть-круг или красный четырехугольник, расположенный справа. Напряжение, создаваемое этими тремя цвето-формами, образует плотную и сильную гармонию. Помещение должно быть свободным от мебели: по крайней мере, у стены ничем не заполненным. Обои, которые своей росписью отрицает К. Малевич, менее радикальны по отношению к устройству интерьера, однако их нейтральность ущербна в большом масштабе, претендующем на современность в эстетически насыщенном топосе.

Стрелы, линии, желтые четырехугольники умножают эту гармонию и это напряжение. Кроме того, диагональные узкие элементы, как будто указующие на направление движения, придают всей композиции динамичность и легкость.

В то же время длинный вертикальный прямоугольник-столб черного цвета устремляет всю систему форм вверх, делая всю ее еще более подвижной. Черная полоса-прямоугольник, между тем, не ограничивает энергию красного четверть-круга, которая распространяется из левого нижнего угла вправо,

Проект «Рабочего клуба».
Баден-Баден. 2008.
Выставка «От плоскости к пространству»
Малевич и ранний модернизм»

по диагонали, вверх. Геометрические проекции разлетаются в этом энергетическом потоке и на мгновение останавливаются в этой прозрачной взвешенности.

Черный квадрат слева *начинает* развитие всей росписи, стабилизирует всю роспись и служит ей импульсом. Из него роспись возникает. Он словно выстреливает Супрематизмом.

В эскизе Казимира Малевича два композиционных центра. Один из них – смысловой – черный квадрат. Он является принципиальным произведением всего малевичского творчества и, помещенный в данный эскиз, не может не быть его основой. Другим центром – форма и цвет подчеркивают это – будет «стрела», обозначающая стремление от красного четверть-круга вправо вверх. Первый центр стабилизирует композицию, второй – выявляет ее скрытую динамику. Кроме того, второй центр задает еще и круговое движение по часовой стрелке: правый нижний красный многоугольник «движется», затрагивая наложением и красный четверть-круг, и черный квадрат, и верхние фигуры, завершая свое путешествие на красном верхнем квадрате.

Правая часть эскиза более насыщена формами, плотно наслаивающимися друг на друга. В левой части их соотношения разрежены. Однако обе эти части уравновешены за счет масштабности и тяжести черного квадрата и сильного акцента красного четверть-круга. Это происходит даже несмотря на то, что смысловой центр (черный квадрат) смещен от геометрического центра.

По вертикали формы располагаются по принципу золотого сечения, когда верхняя линия черного квадрата и нижняя линия красного квадрата пересекают вертикальную полосу-прямоугольник – 1, 61. В эскизе вся композиция строится с преимуществом вертикали.

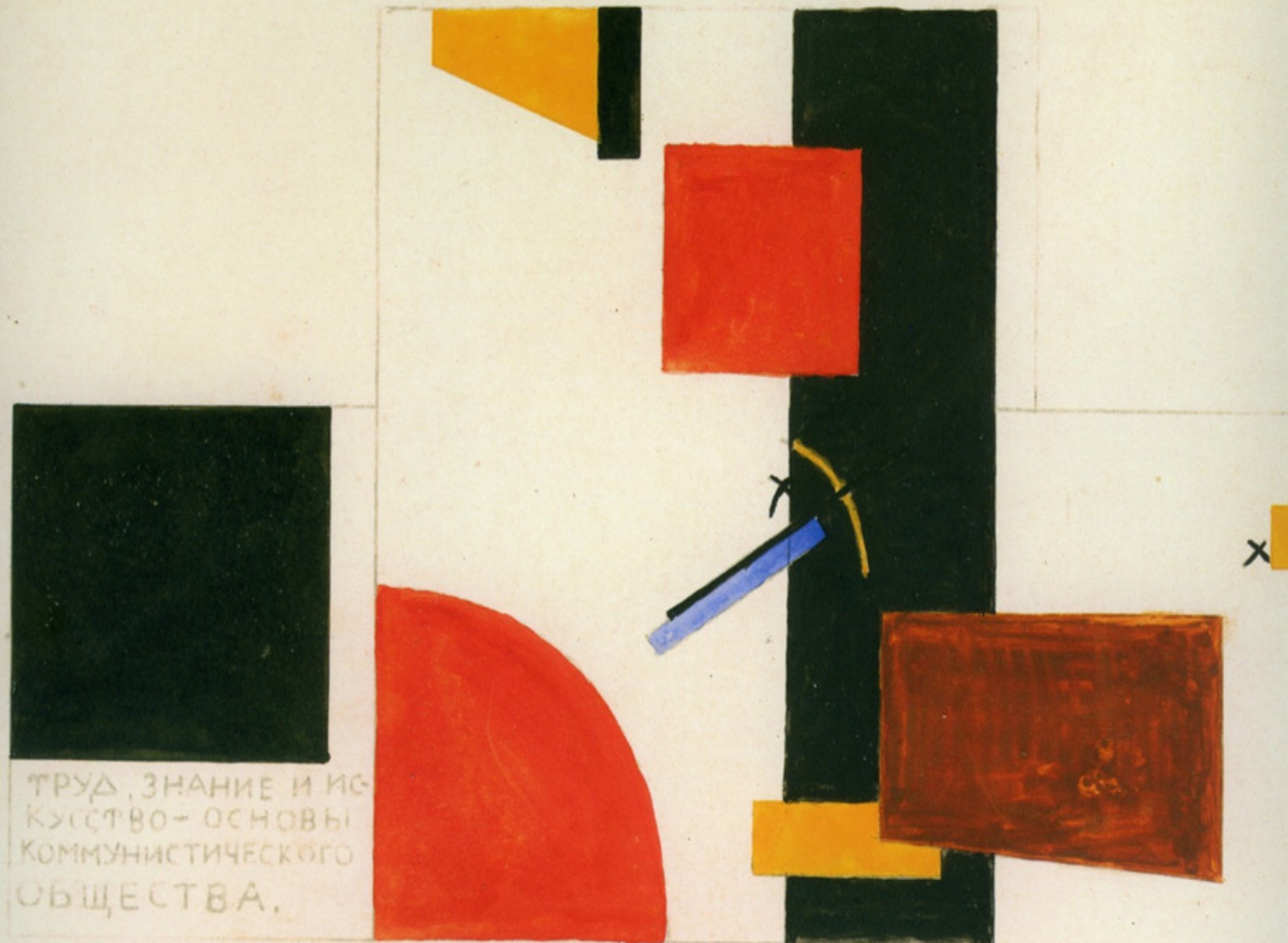
Взаимодействие белой плоскости с цвето-формами представляет собой гармонию, цельность и изящество.

По впечатлениям Сергея Эйзенштейна, в этом странном городе главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам с зелеными кругами, оранжевыми квадратами и синими прямоугольниками: «<...> Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города». Сейчас в Витебске только росписи на улице Марка Шагала являются отзвуком тех городских конфетти. Но и этот фрагмент активен в своем существовании, духовном и художественном.

Это – выражение концепции цвето-пространства, где формы и цвет соотносятся, т.к. они связаны не сами по себе, а пространством. Малевич подчеркивает особые качества пространственности, создаваемые белым цветом. «Принцип росписи стены» опубликован в альманахе «УНОВИС № 1» как проект трибуны с надписью в левом нижнем углу: «Труд, знание и искусство – основы коммунистического общества (исполнитель В.М. Ермолаева)».

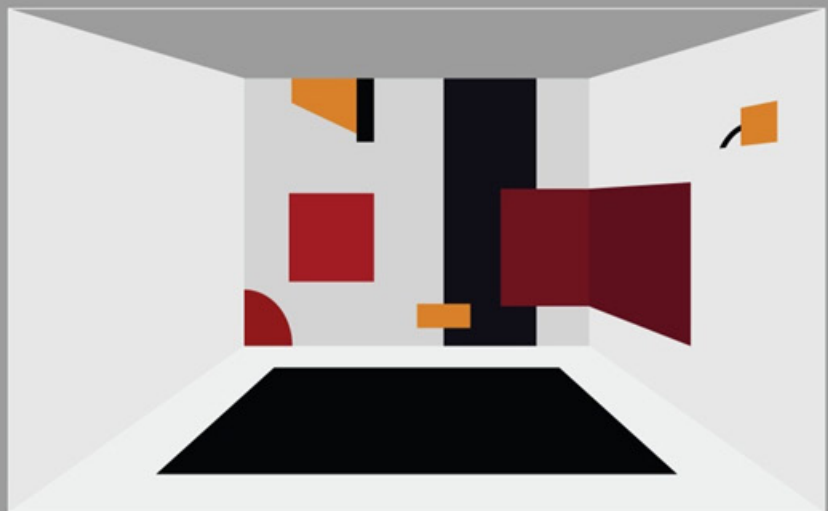
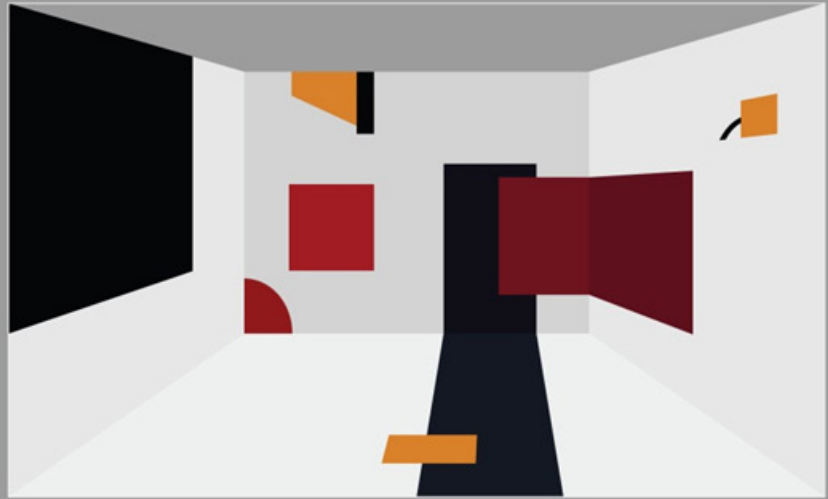
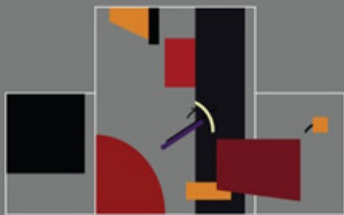
Принцип росписи К. Малевича превращается в роспись на углу дома, в то время как роспись на углу дома превращается в интерьер, и можно было представить себя не на улице, а в какой-нибудь суперсовременной квартире.

Позднее надпись была стерта, и проект трибуны Малевич превратил в роспись стены с новым текстом. В Приложениях к факсимильному изданию «УНОВИС № 1. Витебск. 1920» Т. Горячева помечает: «Авторы каталога произведений Малевича в ГРМ также считают дату “1919 год” вымышленной и поставленной задним числом» [5]

An abstract geometric composition on a light-colored background. It features several primary and secondary colors: a large black square on the left, a red semi-circle at the bottom left, a red square in the upper center, a yellow triangle at the top left, a blue diagonal line with a black crossbar and a yellow arc above it in the center, a brown rectangle on the right, a yellow horizontal bar at the bottom center, and a small yellow square with a black 'x' on the far right. A vertical black bar runs through the center-right area.

ТРУД, ЗНАНИЕ И ИСКУССТВО - ОСНОВЫ
КОММУНИСТИЧЕСКОГО
ОБЩЕСТВА.

Трибуна ораторов В. И. Ериолаева



По просьбе автора монографии дизайнер Иван Вышка создал варианты проекта росписи К. Малевича в интерьере

ХРОНОТОП К. МАЛЕВИЧА: НОЯБРЬ–ДЕКАБРЬ 1919 ГОДА В ВИТЕБСКЕ

Витебский период Казимира Малевича начался в октябре 1919 года [6, с. 447; 7, с. 191]: «<...> очень скоро пришлось собраться и уехать в Витебск, последний производит на меня впечатление ссылки <...>, <...> Главное, что моя энергия может пойти на писание брошюр, теперь займусь в витебской ссылке усердно, – кисти всё дальше и дальше отходят. <...> Витебск принял меня радушно, не знаю, как будет проводить. <...> Витебск для меня должен многое сделать, но и я сам тоже для него, я должен написать, он издать. На днях буду печатать “О новых системах в Искусстве. Статика и скорость”, всего понемногу; в другой пишу о новой точке зрения на Искусство, где экономия является руководящею силою творения, и если существует эстетика, то она целиком зависит от экономической точки движения. И еще мне кажется, что устремление экономического движения стремится к очищению всех художественных завитушек и что самое эстетическое – результат отложения выдвинутых новых симметрий вещи, вышедших из экономического достижения» [6, с. 110–111].

Письмо, написанное М.О. Гершензону из Витебска 7 ноября 1919 г., содержит полную программу деятельности на два с половиной года «витебского сидения» и новые ранние впечатления от перемены места, от наступившего относительного благополучия («вытащили меня из-под опеки угрожающего холода и темноты»), от предчувствия «болдинской осени» и от предвидения довольно мрачного отъезда летом 1922 года. «Терпим ужасный голод. Я на волоске <...> Хлебников умер. <...> замученный голодом. На очереди Татлин и я» [6, с. 153]. Первые витебские мысли сразу же найдут свое воплощение в работе первых двух витебских месяцев.

Через неделю он писал своему корреспонденту: «Комната, в которой живу, имеет такой вид, что получаешь впечатление сидения в Москве; в ней нет ничего, что бы могло напомнить глухую провинцию <...>» [6, с. 120–121]. Впечатление от города было иным, но главным для него оставалось именно «сидение» в связи с задачей творчества на это время.

Только в паузах у него была возможность оглядеться: «Жаль что я не писатель – смог бы описать Вам Витебск и его охотников, я хожу за город гулять утром по рецепту врача, город здесь для меня представляет пустыки пространства, привыкшему в Москве делать по 40 верст в день здесь даже как следует разогнаться нельзя, выскочишь в поле на Смоленское или Оршанско-Могилевское шоссе, и вот здесь начинается для меня зрелище. Сразу и опера, драма, Трагедия, Кабаре, балет и Художественный театр в смысле охоты и ловкости» [6, с. 120–121].

В ноябрьской лекции (К. Малевич на анонсах своих лекций помечал: «непопулярные») он уже заговорил о том, что было и станет основой теоретических трудов и педагогического метода: «И вот полетела моя “знаменитая” мудрость, о кубизме, о фактуре, о движении живописи, о конструкции, о строении прямой,

кривой, объема, плоскости, о согласованности противоречий; я сказал о чистом кубизме и живописи, тоже о футуризме, я сделал все выкладки, я сделал то, о чем меня просили; я стремился к ясности и говорил только о сути вопроса» [6, с. 113].

Очевидно, что данная сентенция имеет прямое отношение и к исследуемой нами росписи, где фактура и движение, согласованность противоречий и строение плоскости решены в единой композиции, плоскостной и потенциально объемной. И спустя почти столетие яркая и масштабная роспись стены остается для большинства горожан странной и непонятной, и эти супрематические «конфетти», пусть и уже привычные глазу, совершенно чужды профанному представлению, а в конце 1910-х гг. лекции К. Малевича воспринимались отнюдь не открытием и не истиной: «И что же – в том, что говорил точно, отвечая на вопросы, и было мое падение, шум негодования, разочарование. Мне кричали, что не нужно говорить о том, что непонятно, мы пришли узнать кубизм, мы пришли узнать истину, – и женщины говорили, какая у него прическа» [6, с. 113].

М. Лерман отмечает: «Мы, оставшиеся в живых ученики училища, считаем те годы, несмотря на все материальные трудности, периодом духовного ренессанса.

<...> Витебск <...> стал в то время центром культуры Белоруссии. <...> С приходом Малевича училище получило новый дополнительный мощный импульс» [7, с. 199].

17 декабря 1919 года отмечался юбилей Комитета по борьбе с безработицей, для которого К. Малевич и Л. Лисицкий создали эскизы панно, сцены и здания.

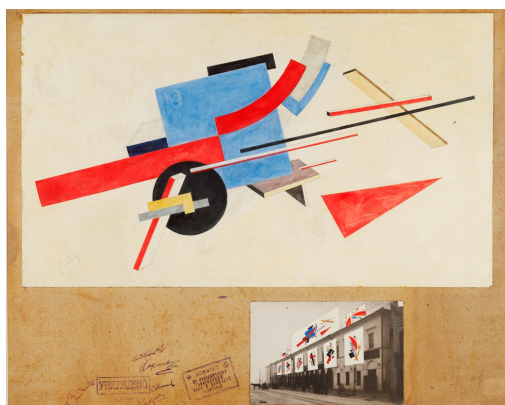
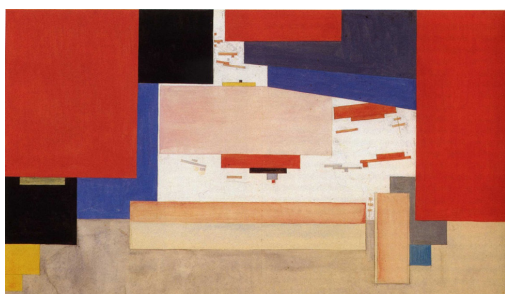
В ноябре–декабре К. Малевич создает и принцип росписи «Смерть обоям». Инспирированы ли эти задания одно другим, неизвестно. Однако эскиз занавеса, несомненно, сопряжен в своей «мудрости» о строении прямой, кривой, плоскости и согласовании противоречий со строгим минимализмом росписи.

Спустя полгода, уже после основания УНОВИСа и большой работы в училище, Казимир Малевич пишет:

«Уже шестой месяц, как я покинул столицу, думал отдохнуть, но оказалось, что работы очень много, конечно своей, я веду всё училище и уже слухи идут из других городов о привлечении меня для новой науки Искусства Живописного, но по мере возрастания слушателей, я сильно изменяюсь и уже само учение о Живописи нового отходит внутри меня, я захожу в дали других учений и сижу с утра и учусь сам у себя, хожу, смотрю и думаю <...> вижу опыт чистый и безответный» [6, с. 127];

«Я в Витебске сижу за писанием книги. Супрематизм идет дальше, а я составляю философию» [6, с. 128];

«<...> все Миры со всем могуществом исчезают в бесконечном человека мозга, покажется, что весь их бег невероятный, всё небо, всё усилие бежит ко мне, чтобы образовать равновесие в моем мозге. <...> или все сложившиеся миры возникли от соединений элементов, т.е. с расплывенного моего существа <...> все колоссы мировые с невероятными цифрами измерений помещаются в моем небольшом черепе <...> я вынул бесконечность



пространства из своего мозга, из такого маленького помещения <...> в черепе нарисованы все пути и установлены цифры расписания колоссальных расстояний <...>. Так окно мое сегодня превратилось в телескоп исследования звезд» [6, с. 131–132].

Философские размышления К. Малевича в Витебске в моменты написания книги «Супрематизм как беспредметность, или Живописная сущность», завершённой в начале марта 1921 года, соотносились с его собственными астрономическими исследованиями (М. Бахтин вспоминал: «Он, кроме того, занимался астрономией, <...>. У него был небольшой телескоп <...> И вот он по ночам занимался созерцанием звездного неба и так далее, притом занимался им вот в таком <...> с хлебниковским проникновением во Вселенную» [7, с. 201]).

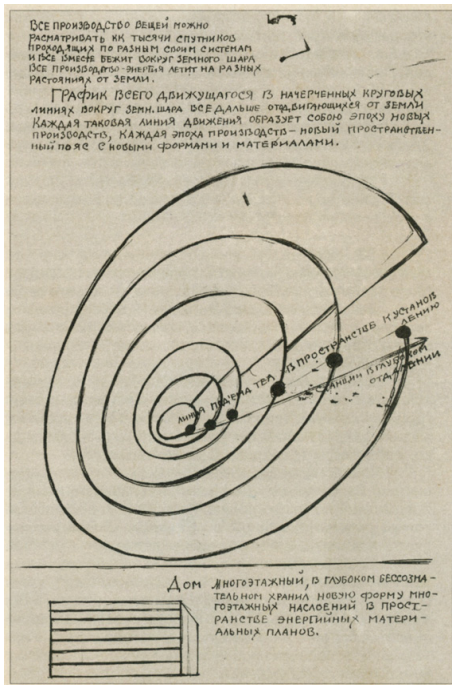
О значении витебского периода Казимира Малевича свидетельствует множество изданных исследований. Отметим главное – это был целостный художественно-ментальный проект, задуманный и осуществлённый:

- Здесь уже в конце 1919 года будет напечатан в литографической мастерской труд «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» с двумя эпиграфами: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях» и

«Я иду

У – эл – эль – ул – эл – те – ка

Новый мой путь»



К. Малевич. «График всего движущегося...»
(Эскиз планетарной системы).
Начало 1920-х годов



К. МАЛЕВИЧ СУПРЕМАТИЗМ 34 РИСУНКА



УНОВИС
ВИТЕБСК 1920

Титульный лист работы К. Малевича «Супрематизм. 34 рисунка»

эволюции изобразительного искусства от импрессионизма до супрематизма: над Теорией прибавочного элемента К. Малевич начал работать в Витебске), внедренной в апреле 1920 года в училище.

➤ Новый тип обучения был связан также с системой деятельности УНОВИСа (творческого объединения, партии в искусстве, «Утвердителей нового искусства») – коллективное творчество. УНОВИС стал объединением супрематистов, которые претворили в жизнь идеи К. Малевича, воплотили их, объективизировали, доказали.

Знаменитая фотография (5 июня 1920 г.) из витебской газеты «Известия» за 6 июня 1920 года, изображающая членов УНОВИСа, где было замечено: «Художественная экскурсия. Вчера выехала в Москву экскурсия из учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек, во главе со своими руководителями. Экскурсия примет участие в художественной конференции в Москве, а также посетит все музеи и осмотрит художественные достопримечательности столицы». Товарный вагон, в котором отправились витебляне в Москву, был оформлен по проекту Суетина – его украшал Черный квадрат, эмблема УНОВИСа.

➤ В конце 1920 года выйдет «Супрематизм. 34 рисунка».

➤ Брошюра «Бог не скинут. Искусство, Церковь, Фабрика» в 1922 году.

➤ Статьи: «К вопросу изобразительного искусства», «О партии в искусстве», «Уновис». Трактаты: «Устав Государственной Творческой Артели», «О необходимости коммуны экономистов-супрематистов», «Супрематизм как уновисское доказательство» и др.

➤ Написан философский труд «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» (февраль 1922 года).

➤ В Витебске он использовал свой педагогический метод, новую систему художественного образования, универсальную, подобную периодической системе элементов (22 таблицы, разработанные К. Малевичем, с описанием и анализом



- В Витебске К. Малевич выступал с публичными лекциями и чтением своих стихов.

Художник

*Представляю себе миры неисчерпаемых форм невидимых
Из невидимого мне – состоит бесконечный мир
буду говорить о себе ибо не знаю как представляет
мир каждое в природе.*

*Среди мне подобных каждый представляет мир
по-своему, а множество приемлет уже готовое.
Художник цвета художник звука и художник объема
есть те люди, которые открывают скрытый мир и
перевоплощают его в реальное*

*Тайна остается раскрытой реальности, и каждая
реальность бесконечно разнообразна и многостороння*

*Человек был раскрыт художником, и через многие
Века дошел до совершенства.*

*Художник открывает мир,
И являет его человеку <...> [8, с. 108].*

- Участвовал в создании витебского варианта футуристической оперы «Победа над Солнцем» и постановки «Война и Мир» В. Маяковского.

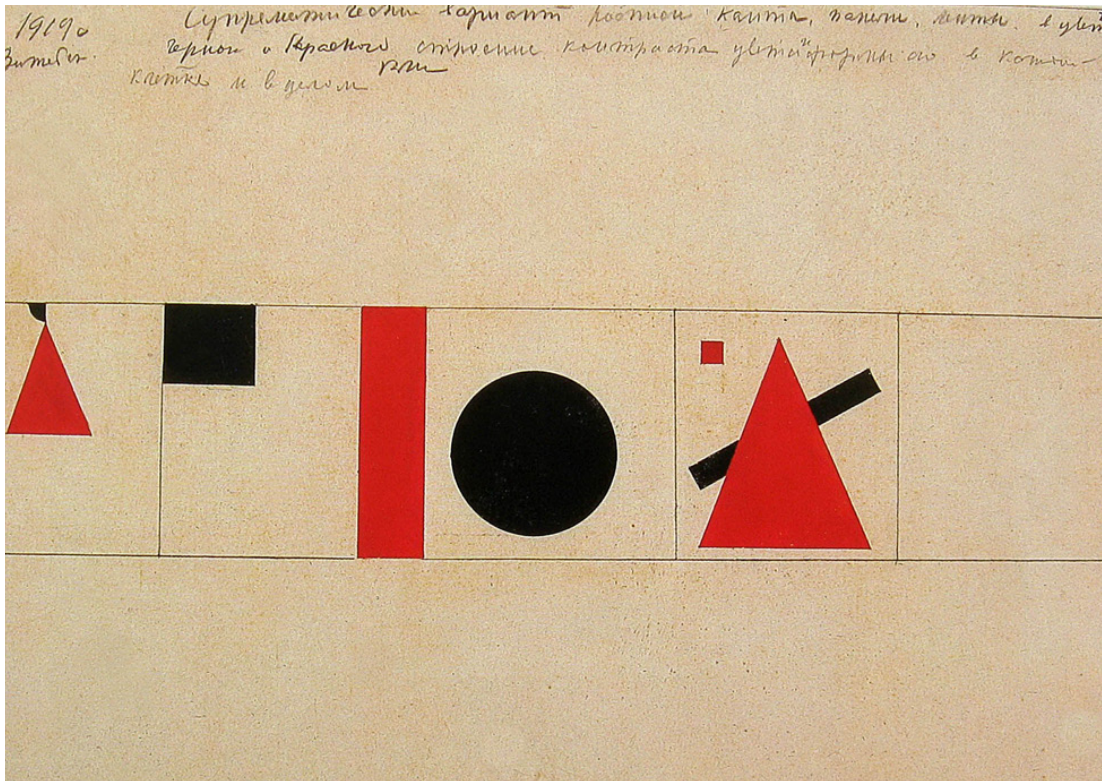
- «Сам же удалился в новую для меня область мысли и как могу буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа» [9, с. 135].

- Цветопись витебских трибун Малевича связана с его работами в агитмассовом искусстве, она была принципиальной, заключая в себе цветоформулы как общие принципы зарождающейся новой полихромии. Проекты трибун сопровождали «цветные таблицы»: «Супрематические вариации и пропорции цветных форм для стенной покраски дома, ячейки, книги, плаката, трибуны. 1919-й год. Витебск. К. Малевич».

- В Витебске в 1921 году К. Малевич был впервые арестован: из телеграммы А. Цшохера, председателя губернского союза работников искусства: «ЦЕКАСорабиса СЛАВИНСКОМУ, Москва, Леонтьевский, 4 “5 Августа арестован профессор Художественных мастерских известный художник Супрематист МАЛЕВИЧ ТЧК Губрабис просит принять срочные меры выяснению положения и освобождению МАЛЕВИЧА в виду болезненного состояния на паруки союза”» [10].

Особенно насыщенными надеждами и событиями были первые месяцы, проведенные К. Малевичем в Витебске. Это было время планов и первоначальных осуществлений. Роспись стены, проект которой выполнен в этот период, проявляет смыслы именно этого времени, сопряжения статики и движения, энергии и напряжения, торжества формы, цвета и мысли.

По воспоминаниям И. Ключа, «Малевич обладал большим темпераментом и огромной силой воли; он был также тонким политиком в жизни художественной, но материального благополучия создать себе не мог до самой смерти, так как мыслил совершенно самостоятельно, не любил ходить по тому пути, по которому



1919. Витебск. Супрематический вариант росписи Канда, панели, ленты в цвете черного и красного или строение контраста цвета и формы его в каждой клетке и в целом

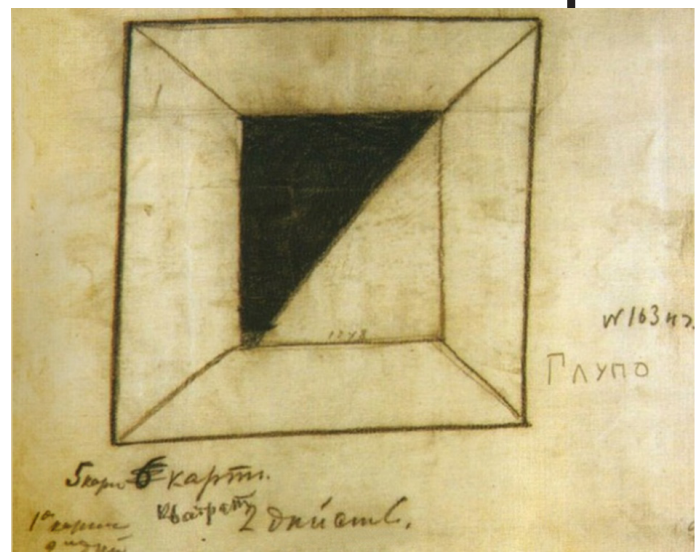
большинство ходит, преклоняться перед тем, перед чем большинство преклоняется. Он всегда неудержимо стремился вперед, к новому, еще неизведанному» [7, с. 69].

**«ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ»:
ФОРМА, ЦВЕТ, МЫСЛЬ**

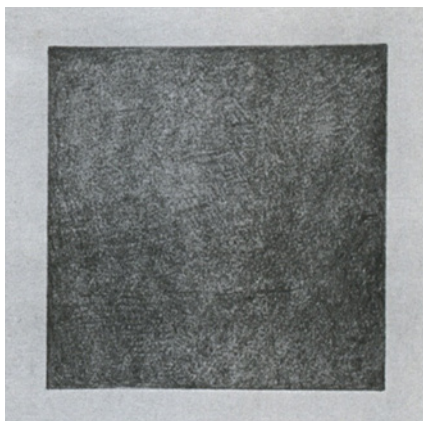
В эскизе Казимира Малевича «Смерть обоям» в нижней левой части росписи располагается Черный квадрат, имеющий здесь значение, как и смысл произведения К. Малевича «Черный квадрат», изначального импульса всех других цвето-форм проекта, перво-формы, изначального цвета, а также точки поглощения.

Идея Черного квадрата появляется в 1913 году в постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем» на занавесе, разрываемом двумя Будетлянскими силачами.

Самый первый из написанных «Черный супрематический квадрат» представлен



Из оформления футуристической оперы «Победа над Солнцем». 1913



67. Основной супрематический элемент.
Квадрат. 1913

*Из иллюстраций (№ 67)
к труду К. Малевича
«Мир как беспредметность»
Идея нашла свое завершение позже*

на «Последней футуристической выставке “0,10”» в декабре 1915 года в Художественном бюро Н. Добычиной.

Супрематический проект Казимира Малевича состоял из 39 работ, занимал отдельный зал, в «красном углу» которого помещался «Черный квадрат». В экспозиции находились также «Черный круг» и «Черный крест». Все три концептуальные работы представляли собой единую архетипическую модель и единство изначальных элементов всей супрематической системы художественного мышления.

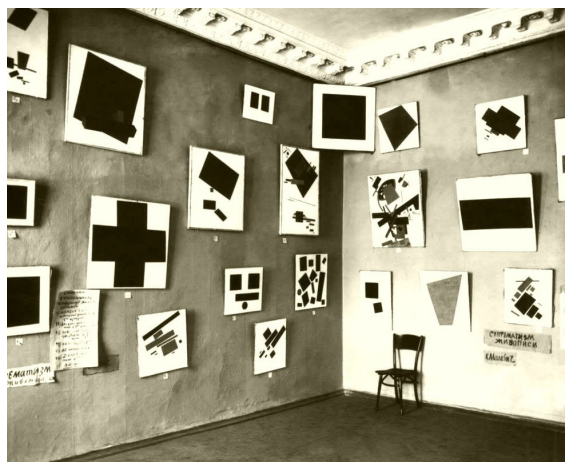
В книге «Современная живопись» И. Пуни подчеркивал: «Эмбрионом живописи, исходной точкой этой беспредметной, всё начавшей сначала живописи, для Малевича явился квадрат, закрашенная плоскость квадрата» [7, с. 170]. А. Бенуа в статье «Выставка “Современной русской живописи”» отрицал черный квадрат вме-

сте с рельефами В. Татлина и вообще говорил, что к декабрю 1916 года это было уже не новым [7, с. 525]. Однако спорить об этом будут еще целое столетие.

■ «Черный квадрат» – первоначальный в культуре символ вечности, путешествующий во времени и пространстве через всё цивилизационное мышление, не художественное, внеэстетическое, однако с содержанием экономии формы и цвета, на чем будет настаивать, но с художественной точки зрения, и Малевич.

■ «Черный квадрат» – элементарная единица, но, вернее, бозон, содержащий в определенном квантовом состоянии неограниченное количество одинаковых частиц. Прежде всего, содержащий весь Супрематизм. Но на первоначальном уровне содержащий черный круг и черный крест, являющие с черным квадратом единство и взаимообращенность формы: квадрат, вращающийся вокруг центральной точки пересечения диагонали, дает круг, крест содержит в себе четыре (пять) квадрата.

■ «Черный квадрат» – контраст черного и белого как проявление двоичной классификации в культуре, как противостояние левое–правое, верх–низ, земля–небо и пр., но и как дуальность одновременно (одновременность и взаимодополнительность, взаимоподдержание), но и как контрапункт (столкновение двух



«Последняя футуристическая выставка “0,10”»
в декабре 1915 года
в Художественном бюро Н. Добычиной



«Черный квадрат». 1915. ГТГ

энергетических сил, вызывающее превосходящее состояние, нечто принципиально новое).

■ «Черный квадрат» – отсутствие и одновременно присутствие цвета. Вместе с энергией, он испускает весь спектр супрематических колеров. И тут же готов вобрать их в себя. Черный есть отрицание цвета, но и одновременно наличие окрашенной в черное плоскости.

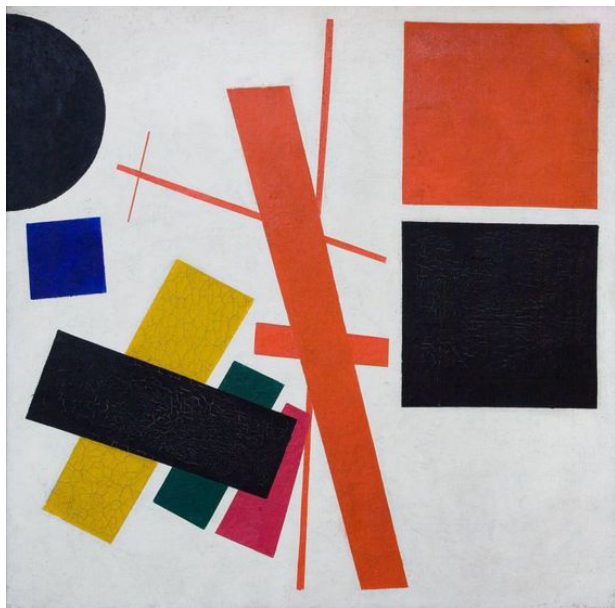
■ «Черный квадрат» – эмбрион не только всех форм, но и цвета.

■ «Черный квадрат» заключает в себе статику и движение в пространстве и времени. Он статичен, но потенциален. И благодаря этой потенциальности содержит движение.

■ «Черный квадрат» открывает энергию отношений в Супрематизме. Супрематизм в этом смысле представляет собой исследование притяжения/отталкивания взвешенных в плоскости форм/идей.



Второй вариант картины «Черный квадрат» включен в триптих, в составе которого присутствуют «Черный круг» и «Черный крест»



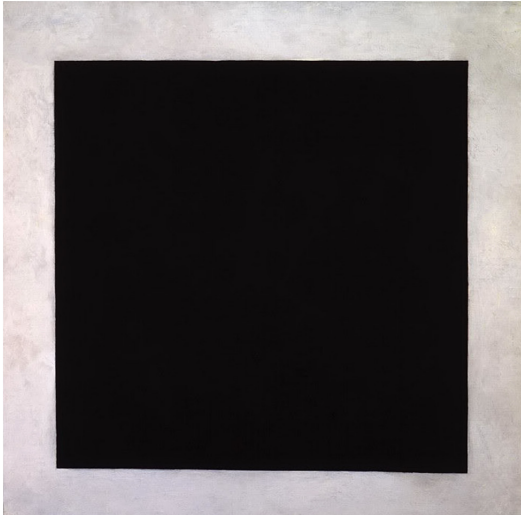
*К. Малевич. Супрематизм.
Беспредметная композиция. 1915*

■ «Черный квадрат» сродни черной дыре как предполагаемому выходу/входу в другую вселенную. Пройдя сквозь него, художники ощущают и понимают не только свойства абсолютной беспредметности, но и возможности трансформаций беспредметности.

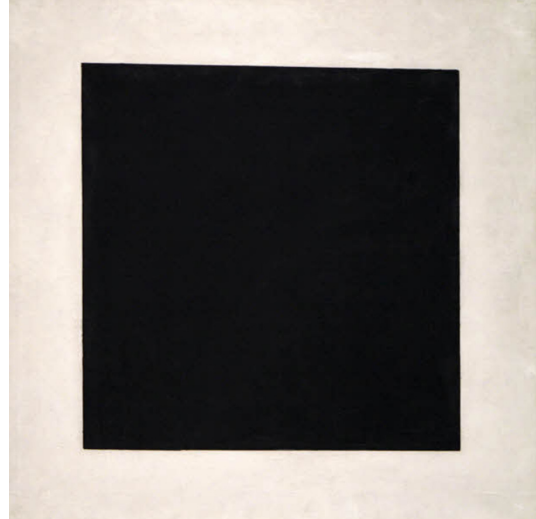
■ «Черный квадрат» – это духовное путешествие, Путь. К. Малевич сам осознавал свою жизнь как инициацию, по этапам, сходным с архаическим ритуалом, к жертвоприношению (принятию мучительной смерти) и пиру/признанию¹. «Черный квадрат» в этом смысле есть момент перехода, отрицание традиции, традиционного мышления, традиционного сообщества и традиционного поведения – через одиночество к выходу в свободное, насквозь интеллектуальное пространство/время.

■ «Черный квадрат» – произведение, представляющее собой перпендикуляр по отношению к линейному развитию искусства. Согласно Мерабу Мамардашвили мы имеем дело с некими объектами, которые можно назвать вечно длящимися

¹ Читаем у А. Ахматовой в «Поэме без героя»: «А твоей двусмысленной славе, / Двадцать лет лежавшей в канаве, / Я еще не так послужу, / Мы с тобой еще попируем / И я царским моим поцелуем / Злую полночь твою награжу» (Ахматова, А. Сочинения: в 2 т. / А. Ахматова. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – Т. 1. – С. 341).



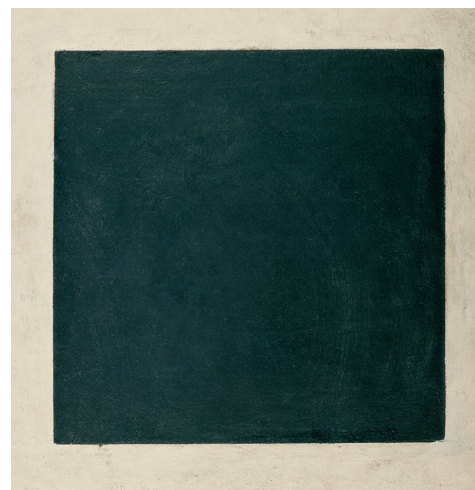
«Черный квадрат». Около 1923 г. (106 x 106 см).
Работа выполнена совместно с А. Лепорской,
К. Рождественским, Н. Суетиным. ГРМ



«Черный квадрат». 1929 (79,5 x 79,5 см).
Повторяет первый
«Черный квадрат». ГТГ

объектами или актами. Это – другой срез, отличный от длительности и времени. Это то, что не случилось, а случается вечно. В нашей духовной жизни такого рода события не случившиеся, а вечно случающиеся. Это – события, которые вечно событийствуют. Это – говоримая, но не сказанная до конца фраза. И мы внутри нее. Вечность – не после этой жизни, не после времени, это – вертикальный разрез по отношению к последовательной горизонтали нашей жизни. Мы всё время движемся вперед, и нам кажется, что вечность где-то после или параллельно. Но это не так. Обретенное время – это время внутри вечно длящегося. И в этом вертикальном срезе – живая и полная жизнь, более реальная, чем наша обыденная жизнь. И это – точка некоего абсолютного Я [11]. «Черный квадрат» является именно такого рода вертикалью, по отношению к длящемуся. И свойства этого произведения определяются не просто радикальностью художественного высказывания, а духовностью вечно бытия.

■ «Черный квадрат» – это предел, за которым начинается *другое* искусство, неклассическое, исключаящее деление на объект изображения и субъект художника, разрывающее плоскость, уничтожающее предметные и причинные связи, отрицающее пространство и останавливающее время. Искусство с такими новыми



«Черный квадрат». 1932 (53,5 x 53,5 см).
Был найден в 1990-е гг.
Государственный Эрмитаж

установлениями больше не обращено к чувству, к эмоциям и не оперирует образами. Оно адресуется к интеллекту, разуму. Оно инспирирует движение разума. Более того, «Черный квадрат» побуждает человека к рефлексии.

■ «Черный квадрат» – живая, прозрачная плоскость, сквозь которую традиционное изображение, всегда находящееся за ней, в воображаемом объеме картины, или распластанное на другой стороне этой плоскости, может вывалиться на *эту сторону*, на сторону наблюдателя, зрителя (в виде контррельефов, материальных подборов, инсталляций, перформансов и т.д.). Он есть граница двух миров в искусстве.

Четыре варианта «Черного квадрата», созданные К. Малевичем, отличаются друг от друга, так же, как и композиции, в которых присутствует изображение этого концепта Супрематизма.

Казимир Малевич считал это произведение лучшим своим произведением. Вариант 1923 года висел на стене у гроба Малевича, был нарисован на крышке этого гроба. На холсте, покрывающем его тело, был нашит черный квадрат. На капоте грузовика, везущего гроб с телом художника, был прикреплен черный квадрат, так же, как и на вагоне поезда, везущего покойного в Москву. Над захороненным в Подмоскovie прахом был возведен белый куб с черным квадратом. Место захоронения было утрачено, прах ушел к праху, а Казимир Малевич через черный квадрат вышел в вертикаль вечности.

ИСТОРИЯ РОСПИСИ СТЕНЫ

История эскиза Казимира Малевича «Принцип росписи стены (смерть обоям). 1919. Витебск» получила свое продолжение в 1992 году.

Она была воссоздана на пустой стене дома на углу ул. Правды, 10 и ул. Ленина, 18. Сейчас в этом здании располагается Витебский областной центр гигиены, эпидемиологии и общественного здоровья. Это здание является историко-культурным памятником конца XIX – начала XX века и охраняется государством. В 1890 году в этом доме жил известный русский писатель Г.И. Успенский. Во время Великой Отечественной войны здесь с июля 1941 по август 1942 года находилась основная явка подпольной группы медицинских работников города Витебска.

Из интервью художника Николая Дундина автору монографии: «Идея росписи стены – это была часть большой идеи художественного решения всей улицы Правды. Я вспоминаю сейчас это туманное утро, 5 часов утра, мы поставили стол напротив УНОВИСа... завели патефон Чукина, открыли бутылку шампанского... Мы шли и уже говорили о росписи стены, которая была первым элементом всей структуры улицы. Помимо стены должна была быть галерея “Стена”, в здании Ленкоранского полка намечались многочисленные мастерские художников.



Перспектива улицы Марка Шагала (бывшей улицы Правды) со стороны улицы Ленина



Здание на ул. Ленина, 16. Здесь находится галерея Николая Дундина «Стена». Мастерские художников в доме 14 (бывшие мастерские А. Малеев, В. Чукина, В. Счастливого, Ю. и Т. Руденко, И. Казака, Н. Дундина, А. Вышки)

Улица должна была быть булыжной, справа фонтан, дома представляли собой архитектурный ансамбль цвета-света-музыки.

Мы собрались у меня в мастерской за неделю, все стали писать эскизы для стены, а потом кто-то сказал: что мы мучаемся, когда у Малевича есть эскиз, который практически “садится” на эту стену. Замешали краски, всё это стояло у меня в мастерской, лестницы. Досужев предложил нацепить эти буквы на рубашки, мы сделали эти рисунки. За день до начала росписи я прогрунтовал стену малярной щеткой, чтобы ложилась краска. Валера Счастливый предложил сделать еще и выставку “Квадрата”. По поводу росписи всё было замешано. Все знали работу со стенами, и мы на едином дыхании всё это сделали. Приехала еще и пожарная машина. Работа была сделана часа за четыре. Всё было очень торжественно и красиво. Солнечный день был. Малеев доверили исполнять “Черный квадрат”.

Он долго и красиво расчерчивал его. И там же он исполнял песню “Витебск 20-х” на стихи Валерия Чукина. Идет огромная толпа, смотрит... Потом схлынуло торжество, тишина наступила. И я выхожу... Тихо, никого нет, и роспись звучит, и звук этот не пропадал».

Из интервью художника Александра Слепова автору монографии: «Я помню, как мы искали цитату Малевича, нашли и все были не против поместить эту цитату на стену. Я помню, как трепетно Досужев относился к цвету. Я говорю: Саша, это не имеет принципиального значения. Нет, говорит, ты понимаешь, надо обязательно найти цветовое соотношение. И он, помню, забалтывал эти цвета, проверял. Я как-то со стороны наблюдал, как всё это делалось, заваривалась эта кухня вся. Потом раздали майки, я свою майку потом потерял, а осталась у меня майка Малеев. Помню, было солнце, много народу, и я стоял внизу, намотав чалму, мне особо цвет не доверяли, я скульптор. Потом вечером обсуждение было бурное».



Художники объединения «Квадрат» во время акции. Фото из личного архива автора монографии. – Т.К.

Из интервью художника Виктора Шилко: «Ну что долго рассказывать? Решили, встали, пошли и сделали!».

Из письма художника Валерия Счастливого автору монографии: «На фоне всесоюзной суеты “перестройки” роспись стены в Витебске по проекту Казимира Малевича <...> является знаковым событием возвращения к искусству без идеологии и страха. “Квадрату” можно было ничего больше не делать. Главное сказано. Витебск вновь обрел имидж одного из центров современного искусства. <...> было чувство ответственности и обязанности достойно выполнить задуманное. <...> У всех на спине была соответствующая буква (идея Досужева). Собирались зеваки. И мы, “квадратные” терпеливо красили стену. Пришла пора. Так было надо. И это удовлетворение от своевременного действия живо и сегодня. И сегодня с удовольствием вспоминаю. Благодарен судьбе за участие в достойном деле».

Из интервью художника Александра Малеева автору монографии: «Я увидел эскиз, который не относится к экстерьеру, но сама его конфигурация напоминает то место, возле которого всё время ходил Малевич. Хотелось что-то реализовать за них, стертых временем. Мы решили сделать акцию. Дань уважения той культуре. Делали мы это в форме акции-действия, это было наше произведение. Малевич создал роспись стены интерьера, это была его идея. А мы делали произведение “Квадрата” на основе произведения Малевича. Мы были определенно одеты».



*Начало акции творческого объединения «Квадрат»:
роспись стены «Смерть обоям», 1992.
Автор серии фото во время акции Игорь Барсуков*



Во время акции «Роспись стены». 1992. Фото И. Барсукова



Во время акции: А. Досужев, Н. Дундин и В. Счастный



Во время акции: А. Малей пишет Черный квадрат

7 букв. Мы делали это в определенной последовательности. Материалы: гуашь с клеем ПВА. Делали добросовестно. Сложно было попасть в полоску, ту самую, что выглядит на эскизе как длинный прямоугольник. Она ведь на разных источниках разного цвета. Считаю, что мы удачно ее сделали. Потом роспись стала поистине народной. Она отстояла год, не меняясь. Но в течение года она таяла и трансформировалась в красивую живопись и постепенно затухала».

На фото изображены художники-члены творческого объединения «Квадрат», стоящие лицом к пустой белой стене и готовящиеся к работе. Это – самое начало акции. Этот творческий акт – начало – представлял собой момент причащения, мгновение перед движением, предельное сосредоточение и – как это бывает на театральных тренингах – взаимодействие энергии в цепи. Они не берутся за руки, замыкая эту цепь, но каждый из них готов к общему, соборному действию и действию.

Буквы на спине каждого из них таковы: К – Николай Дундин, В – Валерий Чукин, А – Александр Досужев, Д – Александр Малей, Р – Валерий Счастный, А – Виктор Шилко, Т – Александр Слепов – К В А Д Р А Т.

По замечанию А. Малей, «вполне уместно, когда спустя десятилетия новое объединение витебских художников реализует супрематическую концепцию мастера. В силу того что художественная жизнь в начале века была прервана насильственно, роспись стены не могла быть просто работой. Нужно было действие, которое подчеркивало бы, что об ушедших художниках и созданной ими



Во время акции: А. Досужев



Во время акции.
Угол дома на ул. Правды, 10 и ул. Ленина, 18

культуре помнят». Указывая на недолговечность материалов, которыми выполнялась роспись, Александр Малей подчеркнул: «<...> для фундаментального выполнения росписи требовался профессиональный подход к делу, т.е. подготовка штукатурки, хорошие краски, городской заказ и т.д. На всё это требовалось время. Вторая причина чисто художественная: уновисцы расписывали город к Октябрьским и Первомайским праздникам также недолговечными материалами. Мы старались пойти их путем. Был праздник (это был первый фестиваль «Славянский базар», он начался 17 июля 1992 года. – Т.К.) <...>» [12, с. 139–140].

В 1998 году роспись стены «Смерть обоям» вступила в новый этап своего существования. Это уже была другая роспись и решение других художественных задач несмотря на то, что члены творческого объединения «КВАДРАТ» снова сделали ее в виде акции. Из интервью А. Малей: «Я сделал новый эскиз в 1998 году. Этот эскиз предполагал новую роспись на углу. Со стороны Правды роспись была не видна. Я добавил круг, несколько скромных элементов. Были те же костюмы. Я чуть не подрался с рабочими: я поставил задачу сбить старую штукатурку, но они сбили только кое-где. Через несколько лет она опять стала осыпаться».

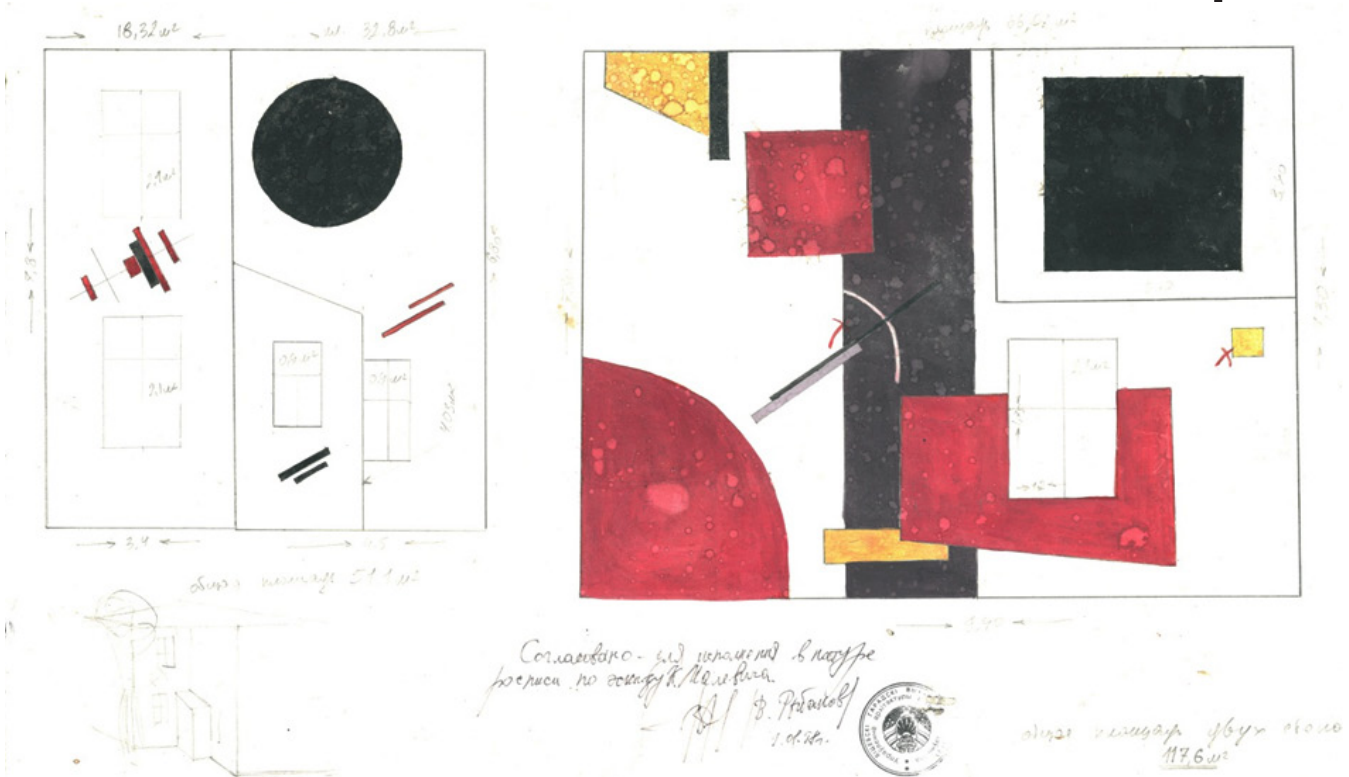
В эскизе творческого объединения «Квадрат» принципиальным является всё тот же смысловой центр – Черный квадрат, который перемещен в верхний правый угол. Стрела так же остается вторым композиционным центром. В сравнении с эскизом К. Малевича исчезает круговое движение. Главным предстает настойчивое соотношение цвето-форм по двум диагоналям, одна из которых создает почти зеркальную симметрию, а другая – асимметрию.



Роспись стены. 1992.
Автор трансформации палимпсеста
фотохудожник Павел Браншеттер

Данная композиция представляет собой горизонтальное раздвижение малевичских цвето-форм. Поэтому роспись укрупняет и делает их господствующими над белой плоскостью. Черный и красный наиболее активны, энергетичны. Благодаря этому укрупнению и энергии главных колеров возникает другой, в сравнении с эскизом К. Малевича, принцип композиционной целостности: она статична, ее динамичность уходит внутрь в латентное состояние, цветовые массы весят

больше, внутренняя сила малевичского эскиза в росписи на стене начинает выпирать. Это предопределено не только увеличением масштаба элементов при перенесении изображения с эскиза в роспись, но и самой формой стены под росписью. Черный квадрат вдавлен, а правая нижняя часть эскиза располагается на изломанной части стены. Перепады плоскости реальной стены дома задают собственную динамику, связанную с игрой сталкивающихся плоскостей



Эскиз росписи стены, выполненный А. Малеем. 1998.
Из личного архива автора монографии. – Т.К.



Фото Павла Бранштетера

и игрой природного света. Новая целостность всей композиции зависит также от ракурса восприятия росписи в зависимости от движения наблюдателя.

По словам А. Малеев, художников тогда «интересовал не сам Супрематизм и его пластический язык, а сопричастность с УНОВИСом и Малевичем и сам процесс».

В течение шести лет роспись превращалась в обрывки художественной фразы. Это было подобно медленному исчезновению «Тайной вечера» – фрески Леонардо да Винчи в трапезной доминиканского монастыря Санта-Мария-делле-Грацие в Милане, написанной по сухой стене темперой на слое смолы, габса и мастики.

Некоторые исследователи ощущали исчезновение леонардова изображения как угасание волнообразного импульса, заданного во фреске: «В «Тайной вечере» мысль Христа о предательстве будет возмущать тела и души апостолов до тех пор, пока «живет» импульс, истекавший из центрального персонажа фрески. Этот импульс может быть упразднен только какой-либо внешней силой, он исчезнет лишь в случае полного разрушения красочной поверхности картины, форм и фона ее переднего плана. Христос связывает своих учеников между собой мысленным импульсом. Но ведь это он, Леонардо, силой своего гения создал и Иисуса Христа, и апостолов, и помещение трапезной, где все они разместились, выступая по отношению к любому элементу картины в качестве демиурга. Следовательно, только он один вправе распорядиться своими героями так, как считает необходимым. Считаю, что эксперимент художника с красочной поверхностью «Тайной вечера» был не ошибкой, как думает большинство исследователей, а точно выверенным расчетом. Для бытия Леонардо отпустил своей работе столько времени, сколько она будет разрушаться. Духовный импульс, заложенный художником в произведение, имеет начало, но имеет и конец» [13, с. 56–57].

Нечто похожее случилось с росписью стены «Смерть обоям». В 1992 году это было одно из последних коллективных действий «Квадрата» перед распадом объединения. И в этом смысле

она стала тем самым энергетическим импульсом, который был послан в пространство/время Витебска современными художниками. Результат действия угасал, рассыпался на фрагменты, но не исчез совсем.

В 2004 году была предпринята попытка восстановления утрачиваемого изображения. В истории росписи появляется маляр Таня, которая масляными красками жестко, по контуру, с собственными понятиями о колорите и «художественных» задачах подновляла фрагменты, организуя их в новый образ. Александр Малей определял результат этого труда как фарс [12, с. 141].

Цвето-формы приобрели вампирски бьющий колорит. Красный четверть-круг, правый прямоугольник с включенным в него окном и верхний квадрат над ними сделались венозно-кровавыми, полоса (длинный вертикальный прямоугольник) отливала яркой бирюзой. Роспись блестела и переливалась на солнце, масляные краски поверх предыдущих горели, надрывая и разрывая пространство вокруг. Вскоре и они стали осыпаться...

И все же, преодолевая зигзаг собственного перевоплощения, роспись оставалась живой. Этот этап ее существования можно было бы считать анекдотом, однако именно в этот момент возник тот самый оттенок смысла, который вероятно далек от художественного и погружен в профанность, в обыденность, словно когда все поминают «Черный квадрат», говоря, что его «любой нарисует». Нечто схожее возникает и в судьбе росписи.

На наш взгляд, в этой связи уместно упомянуть высказывание Александры Шатских в программе «Культурная революция» о том, что «Черный квадрат» содержит в себе несколько уровней смыслов: от предельно примитивного, обращенного к профанному зрителю, до интеллектуально-зашифрованного, взывающего глубинного декодирования [14]. Так же и с росписью «Смерть обоям»: с ней соприкоснулась кисть художников, для которых данный акт представлялся сакральным, художественно-нравственным, ритуальным; и с ней же работала маляр Таня, с самым серьезным отношением к своему делу, обыденному, привычному, но лишенному всякой художественности и обрядовости.

В 2010 году возникла новая идея восстановления росписи стены. Андрей Духовников, директор музея «Центр современного искусства», вспоминает: «Я не горел особенным желанием. Но работать начали. Приходил Малей, даже помогал мешать



Фото А. Духовникова



Фото А. Духовникова

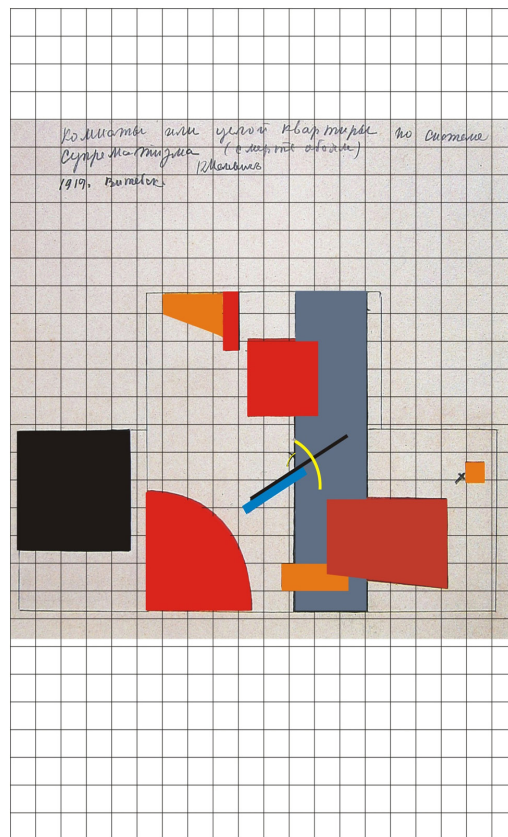
исследователя Н.М. Тарабукина, это – диагональ победы, «ибо она знаменует собой преодоление препятствий, напряжение, завоевание» [13, с. 39]. Произведения, построенные по диагонали слева направо вверх, чаще всего изображают события, где главные герои одерживают верх над своими противниками (см. «Явление Христа народу» А. Иванова: движени-
 е руки Иоанна Крестителя).

краски. Решали вопрос с красками. Краски дал Капарол с очень большим запасом. Они тогда пригласили и своего технолога, который посмотрел стенку и сказал, что обязательно нужна пропитка, чтобы краска хорошо держалась. Краски были лучшие. Мы взяли фасадную капароловскую краску, туда подмешивали грунтовку как связующее и туда уже добавляли цвета. Скажу честно, что мы не смогли добиться красного и бегали покупать акриловую краску, пигмент добавляли. Я сделал эскиз.

Тоже думал, какой лучше: «квадратовский» восстанавливать или делать малевичский. Я в компьютере взял эскиз Малевича и наложил на стенку и удивился, что идеально попадает. Квадрат справа сверху я, конечно, забрал у «Квадрата» (это была идея «Квадрата»). Досужев тогда сказал, что у них вообще не было никаких вышек, а только стремянки» (из интервью А. Духовникова автору монографии. – Т.К.).

«Черный квадрат» занял то место, которое определили для него художники творческого объединения «Квадрат» в 1990-е гг. На эскизе Казимира Малевича он расположен внизу слева и представляет собой начальный импульс, из которого возникает и разворачивается вся композиция. В росписи творческого объединения «Квадрат» он главенствует над всем изображением, завершает логику действия всех цвето-форм.

«Черный квадрат» на стене расположен на одной из диагоналей, а именно на диагонали слева направо вверх. На это движение указывает и двойная стрела в центре композиции (фигура, схожая с арбалетом с острием стрелы, направленным слева снизу направо вверх). По замечанию



Чертеж А. Духовникова

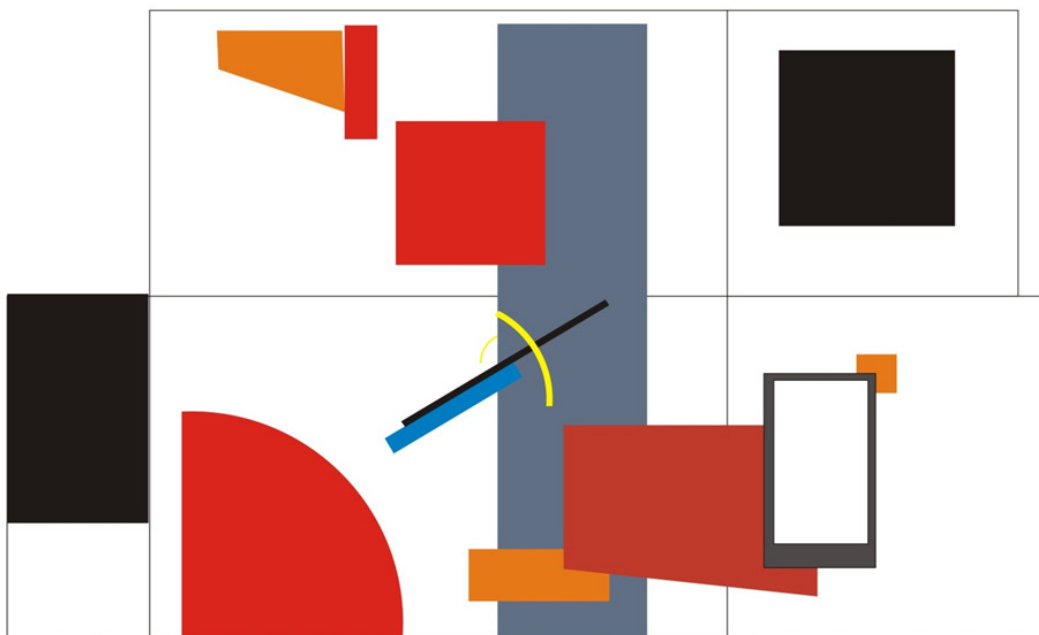


Фото А. Духовникова



Фото А. Духовникова

Интуитивно перемещая черный квадрат из левого нижнего угла малевичской росписи в правый верхний, художники творческого объединения «Квадрат» руководствовались двумя соображениями: первое – именно «углубление» в стене (конструктивистский прием) является наиболее логичным для «Черного квадрата» и по размерам наиболее приемлемым для него; второе (латентное, скрытое и для самих авторов идеи) – данное местоположение усиливало «победный» смысл «Черного квадрата».

«Там, где этот квадрат большой, все боялись туда лезть, – продолжает Андрей Духовников. – Вася Долгий красил тот квадрат, он единственный, кто не побоялся туда лезть. Меня раздражали подсветки на стене, но никто не собирался их снимать. И мы решили, ладно, ничего страшного, будет как-то подсвечиваться. И мы низ сделали до этой подсветки, и нам нужна была вышка, чтобы делать сверху, над подсветкой. Вышка приехала, и рисунок мы сделали (Васю поднимали, и он сделал рисунок). Мы утром пришли, сидели, ждали-ждали, а вышка не приехала. И так всё и осталось, и сделали вид, что так и должно быть. И никто не обратил внимания. Это был 2010 год. Работали Вася Долгий, Лена Чукова» (из интервью А. Духовникова автору монографии. – Т.К.).

В этой росписи есть свои особенности, композиционная и колористическая. В ней были созданы два «Черных квадрата». Автор этой идеи художник-дизайнер Александр Вышка вспоминает:

«Черный квадрат был справа в росписи творческого объединения “Квадрат”. А на малевичском эскизе черный находится слева. На стене слева была пустоватая часть. И появилась эта идея: сделать черный квадрат и слева. Пришлось пойти на маленькую хитрость: мы его завернули, положили на угол. Потом возник вопрос: получается два квадрата вместо одного? Я говорю: два квадрата никогда не видны вместе на этой стене. Вы смотрите, и все время появляется только один. И такая мистика Малевича появилась: плавающий черный квадрат, который к центральной композиции пристраивается то с правой, то с левой стороны. Это – сказ о двух квадратах. И эти два квадрата работают на один образ. Они оба первые и оба единственные. Но композиция воспринимается всегда только с одним квадратом» (из интервью А. Вышки автору монографии. – Т.К.).

В варианте росписи 2010 года отсечена вся верхняя часть малевичского и «квадратовского» эскизов. В ней не было элементов Супрематизма, созданных в варианте 1998 года. Красный четверть-круг не доходил до края стены с нижней левой стороны росписи, оставляя на стене узкое белое пространство. Полоса (длинный вертикальный прямоугольник) теперь была окрашена в светлый серый колер. Роспись приобрела матовый благородный вид со спокойной гаммой цвета.

В ноябре 2010 года в историю росписи вошла еще одна деталь: возле нее была проведена историко-культурная акция в исполнении театра «Колесо» и членов творческого объединения «Квадрат». Акция произвела впечатление революционного действия на жильцов квартала, которые вызвали ОМОН, явившийся как настоящие Будетлянские силачи. Всё здесь было к месту. Времени и смыслу.

В «Витебске властвовала “Директория новаторов – пространство от Марка до Казимира”. Молодые люди в буденовках, девушки в кожанках и красных платках арестовывали всех, кто не принимал проуны (проекты утверждения нового), которые разработал ровно 120 лет назад художник-авангардист, один из представителей знаменитого УНОВИСа Эль Лисицкий. “Директория новаторства” длилась целый день. Вечером в “кинобудке” в доме на улице Правды показывали фильмы о жизни и творчестве художников, прославивших Витебск. А на лестничных пролетах



Участники акции 2010 года (театр «Колесо»).
Фото А. Духовникова



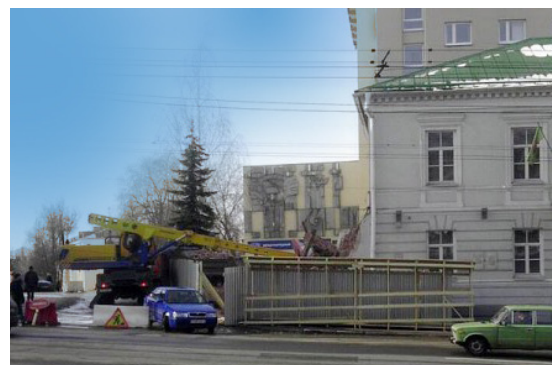
*Художники Валерий Чукин
и Александр Малей
среди участников акции 2010 года
(театр «Колесо»).*
Фото А. Духовникова

здания артисты молодежного театра «Колесо» читали письма Малевича, Лисицкого, Чашника, написанные из города, ставшего в начале прошлого века столицей мирового авангарда» [15].

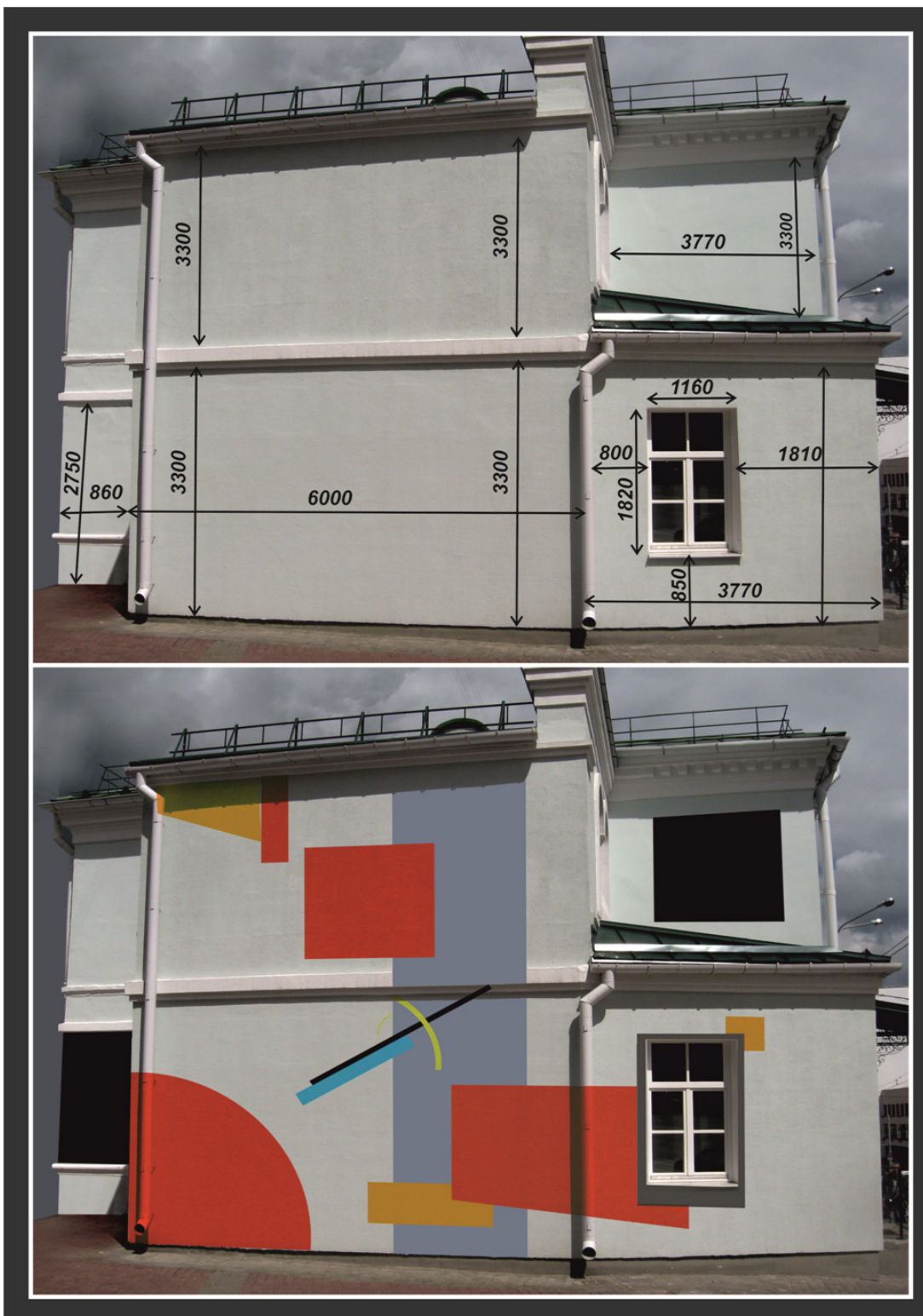
Акция проходила в ноябре – месяце, чрезвычайно творчески важном для Казимира Малевича в его витебском периоде. И данная акция акцентировала и подчеркивала значение этого момента. Смысл ее состоял в сопряжении возрожденной росписи с тем духовным следом, который оставил К. Малевич в Витебске.

Материальный след и этого варианта росписи «Смерть обоям» исчез во времени так же, как предыдущие. В марте 2013 года была обнаружена трещина в фундаменте этой части углового дома, и вся она была снесена, вместе с росписью. В том же году угол дома был восстановлен в прежнем виде.

Последний по времени этап начался в 2014 году по инициативе Андрея Духовникова: «Я пришел в фирму, которая торговала капароловской краской, комбинат «Витьба» оплатил. Председатель Первомайского райисполкома Орлов тогда попросил «Витьбу» нам помочь. Всё прогрунтовали. Кинули клич, пришло из технологички (ВГТУ. – Т.К.) очень много людей, все стали ходить, рисовать, но пошел дождь, говорят: завтра придем, и на следующий день никто не пришел. Пришел только Кирилл Дёмчев. Были еще Полина Сухова, Степан Дроздов, Илья Гурко, Антон Левадний, Лера Молотникова... В 2014-м всё делали кистями. Думали сначала оставить фон такого же цвета, как цвет самой стены. Потом поняли: нет, фон должен быть именно белым. И сейчас, благодаря тому, что писали и его кистями, видна фактура» (из интервью А. Духовникова автору монографии. – Т.К.).



Разрушение части дома на улице Ленина, 18 с росписью «Смерть обоям». 2013



Создание росписи консультировал А. Малей. Полоса (длинный вертикальный прямоугольник) серая. Нижний узкий горизонтальный и верхний слева многоугольники (лимонно-желтые в росписи 1992 и 1998 гг. и ярко-желтые на эскизе



Фото А. Духовникова

К. Малевича) – в росписи 2014 года приобрели охристый оттенок, как и маленький квадрат справа над окном, который в сравнении с предыдущим эскизом сдвинулся от верхнего края стены к окну. У красного прямоугольника (на росписи «Квадрата» он полностью захватывал окно) сделалась остроскошенной нижняя сторона, и эта трансформированная форма едва вписалась в окно. Черный узкий прямоугольник (на эскизе «Квадрата» вверху слева) в современной росписи превратился в красную фигуру. Крошечный крест (на малевичском эскизе и на росписи 1998 года, упирающийся в левую сторону крайне правого маленького желтого квадрата) в последнем варианте взлетел чуть изогнутой стрелочкой над ним в виде изящного завитка. В росписи «Квадрата» два полукружия-углубления над окном слева от большого черного квадрата окрашены в бледно-желтый цвет, рифмующийся с остальными фигурами того же колера. В 2004-м они остались неокрашенными, равно как и в росписи 2010 года. В стене 2014 года полукружия не соприкасаются друг с другом и остаются исключенными из композиции, т.к. после капитального ремонта дома эти самые полукружия над верхним окном прорезаны в стене и застеклены. Кроме того, в данном варианте появляется новый архитектурный элемент: узкий горизонтальный выступ-полоса, из-за которого роспись представляется «разрезанной», что, впрочем, не нарушает ее целостности (благодаря абсолютной симметрии 3300 на 3300 серой длинной вертикальной полосы, объединяющей композицию).



Художники, восстановившие роспись:
Степан Дроздов, Кирилл Дёмчев, Илья Гурко
(на фото слева).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эскиз Казимира Малевича «Смерть обоям» был создан в Витебске в 1919 г., в самом начале его витебского периода, того этапа творчества великого художника, который вошел в историю искусства благодаря многочисленным творческим актам (философские труды, астрономические исследования, теоретические работы, воплощение принципов трансцендентализма в искусстве, апробация педагогического метода, украшение города к праздникам, организация творческого объединения УНОВИС – Утвердители нового искусства; выведение Су-

прематизма в объем и утилитарную среду, т.е. осуществление дизайнерских проектов; подвиг объективизации предельного субъективизма живописца). В череде многообразных художественных проектов данный эскиз оказался неосуществленным и как будто незаметным.

Однако именно этому проекту была уготована в конце XX – начале XXI века интересная и насыщенная жизнь. Именно «Принцип росписи стены (смерть обоям). 1919. Витебск» оказался материализованным памятником/знаком в честь Казимира Малевича. На стене дома в центре Витебска с 1992 года поэтапно: 1998, 2004, 2010, 2014 гг. – осуществлялись новые варианты эскиза трудами разных групп витебских художников (от мастеров творческого объединения «КВАДРАТ» до студентов художественных факультетов вузов города). Импульсы живописцев, закладываемые в каждый из новых вариантов, растворялись с определенной и строго упорядоченной последовательностью, унося с собой в бесконечность и саму роспись. И с такой же последовательностью возникал здесь же новый яркий импульс (6 – 6 – 6 – 4).

В композиции проекта К. Малевича использован вариант самого известного малевического произведения – «Черный квадрат». На эскизе он расположен слева снизу как сжатая, выстреливающая точка/начало. В различных вариантах реальной росписи стены черный квадрат трансформирован в главенствующий, превалирующий, победный элемент композиции справа сверху.

В качестве лирического постскриптума необходимо обозначить факт личной биографии Казимира Малевича, чрезвычайно важный для него, – рождение в Витебске в 1920 году дочери, которую он назвал Уной в честь УНОВИСа. Семья К. Малевича в это время жила в доме на ул. Бухаринской, 10 (ул. Газеты «Правда», а с 28 марта 2016 г. ул. Марка Шагала). Если имя Казимира Малевича будет присвоено улице рядом, витебский период Казимира Малевича и история росписи сомкнут свою «вольтову дугу», обретя единство импульса, энергии, нравственности и их воплощения.



К. Малевич с дочерью Уной

ЛИТЕРАТУРА

1. Кароткая адрасна-даведачная кніга (гор. Віцебск). – Мінск, 1935.
2. Госархив Витебской области (ГАВО). – Ф. 322. Оп. 6. Д. 26. Л. 316.
3. ГАВО. – Ф. 322. Оп. 7. Д. 115. Л. 145.
4. Казимир Малевич. Каталог выставки. 1988. – Л., 1988. – 280 с.
5. УНОВИС № 1. Витебск. 1920. Приложение к факсимильному изданию: публикация, подготовка текстов, вступ. ст. и коммент. Т. Горячевой. – М., 2003. – С. 52.
6. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 584 с.
7. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – 680 с.
8. Казимир Малевич. Поэзия. – М., 2000. – 176 с.
9. Сарабьянов, Д.В. Казимир Малевич. Теория и живопись / Д.В. Сарабьянов, А.С. Шатских. – М., 1993. – 414 с.
10. ГАВО. – Ф. 101. Оп. 1. Д. 39. Л. 114.
11. Мамардашвили, М. О вечности [Электронный ресурс] / М. Мамардашвили. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=uhG4rmkV3lc>. – Дата доступа: 18.10.2016.
12. Малей, А.В. Витебский «Квадрат»: художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987–2000 гг.) / А.В. Малей. – Минск: Экономпресс, 2015. – 332 с.
13. Цит. по: Жуковский, В.И. История изобразительного искусства: Философские обоснования / В.И. Жуковский. – Красноярск, 1990. – 132 с.
14. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=gEK9pY0iBD8>.
15. Пастернак, Т. Директория новаторов на улице «Правды» / Т. Пастернак // Народное слово. – 2010. – 25 нояб.

ГЛАВА 3

КУЛЬТОВАЯ УЛИЦА МАРКА ШАГАЛА В ВИТЕБСКЕ: РОСПИСИ ПО КАРТИНАМ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

В предыдущей главе мы подробно проанализировали первую роспись на углу улиц Марка Шагала и Ленина, имеющую долгую историю создания, восстановления, нового создания. «Принцип росписи стены (смерть обоям)» открывает панораму улицы. В июне 2016 года на торцах домов по четной стороне улицы были сделаны новые росписи по особой развернутой программе.

ФОРМУЛА-СХЕМА T – S – D – T КАК МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ОСНОВА СИМФОНИИ РОСПИСЕЙ

Эскиз Казимира Малевича, сделанный в Витебске в конце 1919 года и переданный в 1930-м в фонд Русского музея, послужил основой для создания в 1992 году первого варианта монументальной росписи на стене дома, который углом выходит на центральную улицу Витебска и открывает со стороны этой улицы панораму улицы Марка Шагала.

Эта роспись на доме № 10 не просто открывает панораму улицы, не только привлекает внимание всех проходящих, привыкших и не привыкших к ней, к ее яркому знаковому шифру, к громко звучащим крас-



*Роспись «Смерть обоям»
на углу улиц Марка Шагала и Ленина.
Фото А. Духовникова*

ным геометрическим фигурам и к Черному квадрату. Она начинает теперь настоящую драматургическую ситуацию, делая путешественника участником разворачивающегося визуального действия. Роспись соотносится с колокольным звоном, который задает смысл, интонацию, тональность и цветовую партитуру всей постепенно набирающей силу симфонии супрематических росписей.

Четыре созданные и ныне существующие росписи возникают перед зрителем как единство, сплавленные между собой так, что образуют своеобразный космос, и подобный сплав достигается с помощью основной идеи К. Малевича и авторов выбора именно этих его работ.

В основе целостной картины строя в последовательности росписей на торцах домов четной стороны находится формула-схема **T – S – D – T**, благодаря которой предстает гармония этой общей супрематической целостности. Всё пространство, образованное росписями, подчиняется музыкальному ритму. **T – S – D – T** (тоника, субдоминанта, доминанта, тоника) – это основные опорные аккорды/созвучия (или супрематические картины) тональности музыкального произведения и живописного произведения. Тоника служит обострению кульминации, являясь своеобразным фоном, характеристикой настроения всей серии росписей. Субдоминанта предвосхищает кульминацию. Доминанта – это доминирующее, главное пятно, смысловая вершина серии. И, наконец, разрешение напряженности несет в себе примирение, обобщение контраста-конфликта предыдущих элементов, ведет к гармонии и единению.

Данная формула предстает как основа создания вербальной модели серии росписей на улице, а также выступает базой для определения общей картины решений в визуальном облике улицы. Эта модель предстает в таком виде: основание – тоника, т.е. устойчивый фундамент; боковые грани, поднимающиеся вверх – субдоминанта, постепенно готовящая кульминацию; вершина – доминанта произведения, пик. Потом постепенно вниз к тонике и растворяется в ней. Данную формулу-модель мы рассматриваем в следующем контексте: завязка, развитие событий, кульминация, разрешение конфликта [1, с. 77].

ТОНИКА – T – РОСПИСЬ НА ДОМЕ № 10

Основание, устойчивый фундамент – роспись «Смерть обоям», строящаяся на взаимодействии белой плоскости с цвето-формами и представляющая собой гармонию, цельность и изящество: «Эта цветная таблица изображающая пропорции цветов и их отношений с ведением элемента динамического в середине. К. Малевич» [ГРМ. Поступление 1930 от автора] [2, с. 267].

В росписи два композиционных центра: смысловой – это черный квадрат и «стрела» в середине композиции, обозначающая стремление от красного четверть-круга вправо вверх.

Из дневника автора монографии: «19 мая. Все остальные росписи надо сделать аккуратно и тактично, чтобы “супрематические конфетти” (С. Эйзенштейн) не превратились в аляповатость и наглость по отношению к самому Малевичу и его идеям, чтобы Супрематизм Малевича не превратился в свою противоположность. И чтобы новые росписи не уничтожили угловую, начальную роспись, уже историческую». Роспись «Смерть обоям» создает и обостряет напряжение, возрастающее по ходу движения.

СУБДОМИНАНТА – S – РОСПИСЬ НА ДОМЕ № 8



К. Малевич. «Супремус № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916»

«Супремус № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916» (из Русского музея) – это субдоминанта, предвосхищающая кульминацию всей серии, всей симфонии.

Идея появления росписей принадлежит дизайнеру Александру Вышке (возникла 21 апреля 2016 года). По его проекту на торцах домов со стороны улицы Ленина должны располагаться работы Казимира Малевича, а со стороны улицы Калинина – работы Марка Шагала. В июне 2016 года был произведен первый этап создания произведений молодыми художниками. Это – Кирилл Дёмчев, Антон Левадный, Полина Балашова, Настя Лисьева и Наташа Троценко.

Было несколько вариантов работ Казимира Малевича, предложенных Александром Вышкой. Но автор монографии и художник

Андрей Духовников, директор музея современного искусства, остановили свой выбор на других – тех, что представлены сейчас на улице, так как они наиболее четко вписываются в архитектуру домов и – главное – в концепцию музыкальной гармонии **T – S – D – T**.

Роспись «Супремус № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916», последняя по времени выполнения, на доме № 8, развивает визуальный смысл первой, «Смерть обоям». Она специально создана не на самой видной, сразу бросающейся в глаза части торца этого дома, то есть она не является очевидной, сразу обнаруживающейся со стороны улицы Ленина. Это представлялось принципиальным: блестящая, везде цитируемая работа Казимира Малевича обязательно должна была присутствовать в симфонии росписей, но не должна была соперничать с первой, с росписью «Смерть обоям», ставшей культовой в облике города.

В ходе движения наблюдателя она возникает неожиданно, вдруг, даже тревожно, удивительным акцентом, манящим, психологически развивающим драматические мотивы всей симфонии. Мы повернули изображение по оси, положив усеченную серповидную фигуру не справа, как в работе К. Малевича, а слева и завернув часть изображения за угол дома, чтобы эта его часть оказалась на стене со двора.

Супрематизм Казимира Малевича возник, был раскрыт и разработан в короткий период: инкубационный – с июля 1913 по декабрь 1915 года; черный, красный и белый периоды завершились в 1918 году. Как писал сам



В ходе работы над росписью. Фото К. Дёмчева



*В ходе работы над росписью.
Фото К. Дёмчева*

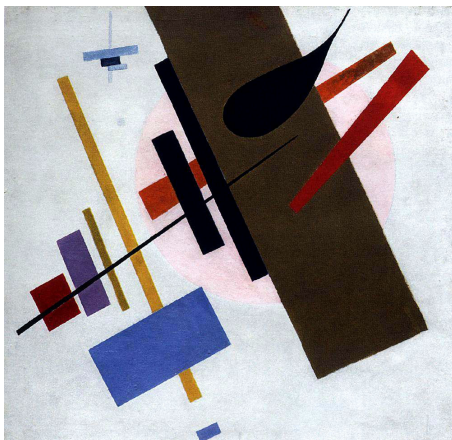
художник в издании 1920 года «Супрематизм. 34 рисунка», «периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покая» [3, с. 185].

Супрематизм как первенство, как главенство начал на первых порах для К. Малевича приоритет цветового начала, а уже позже, к 1920-м годам, он связывал его больше всего с пространством. Это очевидно в связи с возросшим интересом художника к новым возможностям созданного им направления, с выходом Супрематизма в объем (открытиями Л. Лисицким ПРОУНов и созданием К. Малевичем архитектонов) и в утилитарную среду, а также с выходом Супрематизма на философский уровень. Пространство здесь проявляется, как видим, в разных значениях: в художественно-изобразительной трехмерности; в дизайне и организации предметно-пространственной среды и в самом высшем – в ментальности, на уровне мировоззрения.

Композиционные достоинства «Супремуса № 58», отмеченные Д. Сарабьяновым как продуманные и безошибочно выверенные, и целостность как гармония и равновесие [4, с. 127] теряются при переводе его на плоскость стены. «Запятая» темно-серого цвета трансформируется в форму полукружия и из фона превращается в основную геометрическую фигуру, удерживающую всю целостность композиции, организующую всю ее и центрирующую все ее геометрические элементы. Соответственно утрачивается и соотношение площади холста с рамой. Но возникает и обостряется малевичское сопоставление бесконечного пространства и фигур. Плоскость стены читается как не имеющая границ, а роспись – как расширяющаяся и пульсирующая часть круга. Действительно, серое полукружия психологически воспринимается как уже дополненный, заверченный круг, а геометрические взаимопересекающиеся фигуры ярко-черных, молочно-белых и желтых больших и малых, коротких и длинных вытянутых прямоугольников – как механизм крестообразного движения и предельной уравновешенности одновременно. Ломаный крест, образованный большим черным и белым прямоугольниками, готов резко развернуть всю композицию против часовой стрелки, обрушить ее влево вниз.

Композиция ломает и предполагаемую последовательность восприятия всей серии росписей. Линейность движения исчезает из-за того, что «Супремус № 58» удален с основной линии движения. И наблюдатель останавливается во времени, он вынужден свернуть с улицы и обойти дом № 8 кругом. В пространстве супрематических смыслов эта работа – одна из наиболее изящных, гармоничных и тонких у К. Малевича. Именно в ней он достигает синкретичности законов вселенной с ее беспредельностью и математической продуманностью мельчайших деталей. И именно эта работа, увлекая путешественника своей визуальной красотой, приближает его к постижению следующей, небольшой и концентрированной, как рефлекс, росписи.

ДОМИНАНТА – D – РОСПИСЬ НА ДОМЕ № 6



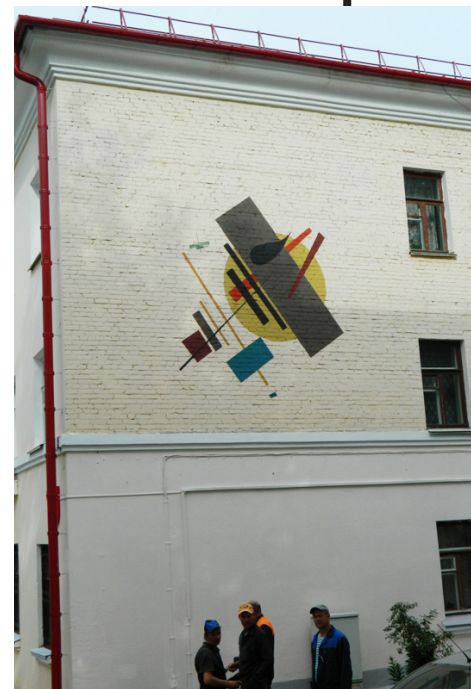
К. Малевич.
«Супрематизм 11. 1917»

«Супрематизм 11. 1917» – это доминанта, доминирующий, главный элемент всей симфонии, смысловая ее вершина. Небольшая по размеру в сопоставлении с фоном стены, она еще и сознательно фактурна, так как стена не оштукатурена, и поэтому возникает игра света, цвета и впечатление от колебания фона и фигур росписи. К серому, черному и желтому цвету, главным в «Супремусе № 58», здесь прибавляется голубой и коричневый акценты, а также ярко-красный в тонкой линии/стреле между желтым центральным кругом и серым наклонным прямоугольником. Вся композиция вторит движению в «Супремусе № 58», словно продолжая его направление против часовой стрелки, падая влево более тяжелой массой фигур на легкие, плавающие, тонкими нитями/линиями скрепленные между собой нижние слева прямоугольники. Композиция-мельница подвижна, динамика ее подчеркнута летящей черной запятой в центре, из-за которой она и получила рабочее прозвище «Капля».

Из дневника автора монографии: «17 июня. Дом № 6 почти завершен. Роспись очень тактичная, темноватая по колориту. Маленькая, как эмблема. Красиво. Леса еще стоят».

Наложение друг на друга цветowych плоскостей разного масштаба предполагает выдвигание, выпирание передних навстречу зрителю. Этот эффект усиливается при попадании утренних солнечных лучей (торцы расположены с восточной стороны) на стену благодаря мозаичности кирпичной кладки, от этого и сама роспись напоминает мозаику, объединяя плоскость с объемом. Молочный цвет стены сохраняет при

Роспись на доме № 6. Фото К. Дёмчева

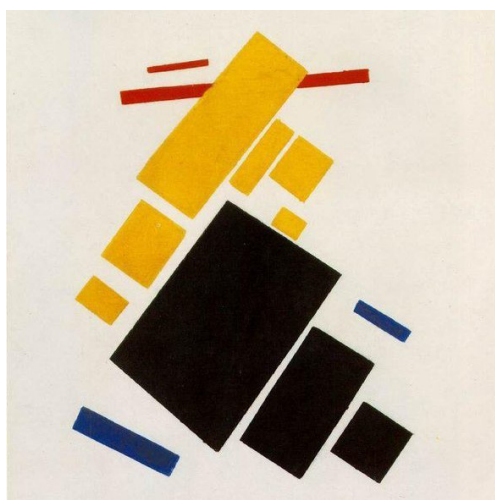


Роспись на доме № 6.
Фото К. Дёмчева

этом ощущение натурального холста, и таким образом возникает многогранность впечатления от росписи. Она свивает воедино объем/плоскость/движение/равновесие/точку – концентрат. А сознательно выбранный небольшой ее масштаб как бы еще и свивает роспись, устремляя ее к собственному центру, внутрь, вглубь себя самой.

Путешественник-наблюдатель снова остановлен и удержан. Роспись заставляет его вглядываться, внимательно рассматривать ее. Она не обрушивается на зрителя, а втягивает его внимание в себя. Ее малый в сравнении с другими размер уподобляет роспись рефлексу на большом полотне, который сосредотачивает кульминацию, главный смысловой пик – доминанту.

ТОНИКА 2 – Т – ТОНИКА – РОСПИСЬ НА ДОМЕ № 4



*К. Малевич.
«Супрематическая живопись.
Летающий аэроплан. 1915»*

«Супрематическая живопись. Летающий аэроплан. 1915» – это разрешение напряженности. Оно несет в себе примирение, обобщение контраста/конфликта предыдущих элементов, ведет к гармонии и единению.

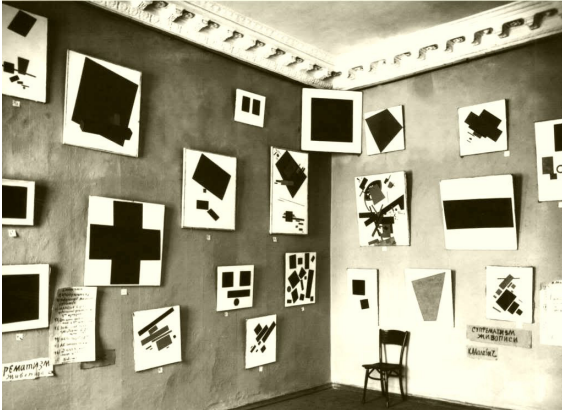
Из дневника автора монографии: «9 июня. С утра работала в архиве. Потом, в 12 часов – на улицу Бухаринскую. В доме № 4 ребята уже сделали роспись по работе Малевича. За два дня. Классно! Очень красиво. Ребята счастливы, что участвуют в росписях. В 14–15 часов снимали леса». По-разному между собой мы называли эту культовую улицу. Если по-прежнему – Правды, то она длинная, и какая именно ее часть имеется в виду в разговоре, не всегда ясно. К ее новому имени еще не совсем привыкли. Бухаринская ушла в уже далекое прошлое, но всё еще актуальна, т.к. училище Шагала связано именно с этим историческим названием улицы.

Первая из созданных в 2016 году, эта роспись является последним аккордом в симфонии малевических росписей на улице. «Летающий аэроплан» – один из холстов, представляющих Супрематизм в экспозиции К. Малевича на «Последней футуристической выставке “0,10”» в Петрограде в декабре 1915 года.

Как отмечает Д. Сарабьянов, вплоть до середины 1920-х гг. у Малевича нарастала утопическая вера в возможность мирового переустройства с большим значением в этом Супрематизма: «В представлении художника супрематизм, являясь формой объективного познания окружающего мира, как бы на правах науки способен постичь существо мира, освоить вселенную, раскрыв перед человечеством новые возможности организации общества, устройства человеческой жизни. Он сулил открытие новых источников энергии, изобретение разного рода аппаратов, передвигающихся без мотора в космическом пространстве» [4, с. 145].



*Роспись на доме № 4.
Фото К. Дёмчева*



*«Летающий аэроплан»
в нижнем правом углу на фото*

«Летающий аэроплан» представляет собой плоскостную проекцию, тень, падающую на землю от летящего над землей аэроплана, и одновременно сам аэроплан, видимый в небе с земли, и в то же время это – архетип аэроплана, его проект в ментальной сфере, а также некий энергийный конструкт, движимый одной только мыслью.

«Супрематическая живопись. Летающий аэроплан» – работа первого, начального этапа малевичского Супрематизма. В нем прослеживается совершенная

чистота взаимодействия разномасштабных геометрических фигур – прямоугольников черного и желтого цвета, отграниченных композиционно голубыми и красными плотными линейными отрезками справа, слева и сверху. Цветовые соотношения четкие, изначально ясные и совершенные, как азбука. В работе К. Малевича композиция центрирована и сконцентрирована внутри холста, она не выходит из пределов этого обозначенного центра. В росписи же она масштабна, расширена, овладевает отведенной ей плоскостью стены, зрительно увеличивая саму эту плоскость. Черный и желтый (с лимонным настойчивым оттенком!) противопоставлены, контрастны, равно как контрастны с желтым красные горизонтальные верхние линии-ленты, и голубые, поддерживающие с двух сторон напряженный черный. Черный удерживает всю композицию, создавая ее энергию и экономию.

«Летающий аэроплан» важен в понимании малевичской идеи взлета: «Ключи Супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение “отрыва от шара земли”. <...> Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильного ощущения пространства, меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя. Когда исчезает опора, тогда сильнее пространство. <...> Удивительно, чем спокойнее вид плоскости на холсте, тем сильнее пропускается ток динамики самого движения» [5, с. 89].

В серии росписей «Летающий аэроплан» обладает качествами взаимообратимости. Он самостоятелен и воздействует прямо, активно, напряженно, как и начальная роспись «Смерть обоям». Он не втягивает зрителя в себя, не погружает его внутрь, а как бы летит навстречу, «обрушивается» сверху, как восклицательный знак. И в то же время он подчиняется общему композиционному принципу. Главный цвет первого супрематического малевичского этапа – черный – завершает всю симфонию росписей улицы: от Черного квадрата «Смерти обоям» до центрального Черных прямоугольников «Летающего аэроплана». Тоника встречается с Тоникой и смыкает семантику всего цикла росписей в пространстве и во времени.

Роспись во дворе Дома (отреставрированного Витебского народного художественного училища) является логическим завершением данной части проекта и отличается нелинейностью восприятия. В 1910–1920-е гг. на этом месте располагался сад Художественно-практического института (40 деревьев на площади 600 кв. м) [6].



К. Малевич. 1915

Фотография молодого 36-летнего Казимира Малевича, сделанная в период его наивысшего сосредоточения, начала триумфа главной художественной концепции, выбрана автором идеи росписи этой стены А. Духовниковым неслучайно. Усугубленный реализм портрета позволил подчеркнуть твердость, харизматичность и художественную избранность Казимира Севериновича Малевича. Перстом он указывает на дом, в котором размещались школа, его мастерская, на окна его личного кабинета, в котором концентрировалась его философская мысль. Молодые художники, исполнители росписи – Глеб Каштанов и Ян Кузьмин – с наибольшей тщательностью выписали глаза Малевича, бархатные, вдумчивые, необычайно выразительные. Действительно, они смотрят прямо на зрителя, в самую глубину, в самую суть зрительского «я». На фото, которое послужило моделью для росписи, Малевич едва заметно улыбается и как бы задает вопрос. А на самой росписи утверждает, наста-

ивая на своей мысли, задерживает дыхание перед тем, как высказать ее вслух.

Роспись выполнена в основных цветах Супрематизма – красном, белом и черном. Красный является главенствующим, хоть и занимает плоскость меньшую, чем белый. Красный здесь порожден отсветом огня, пламенеющего слева, за спиной Малевича. Багрец заливает дальше, выходящее за границы плоскости пространство, а волосы и левая часть лица не упрятаны в тень, как на фотографии, а озарены пламенем. Парадоксально то, что тень и огонь совмещены, как страдание и радость, сведенные в искусстве и жизни Малевича воедино. Красный рефлекс на манжете рукава только подчеркивает эту позицию, рука словно вырастает из земли и устремляет мысль в небо и к краснопламенеющим строкам «Искусство не имеет ни будущего, ни прошлого, следовательно, оно вечно сегодняшнее», радикальным, как само искусство Казимира Малевича.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Четыре росписи – «Смерть обоям», «Супремус № 58», «Супрематизм 11» и «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан» – представляют собой развивающееся единство и соединяются в целостную композицию. Восприятие этого единства/целостности нелинейно во времени и в пространстве. Движение начинается с первой росписи на четной стороне улицы – «Смерть обоям», в истории которой существует несколько этапов создания. Роспись является самой масштабной по размерам, эскиз ее был написан К. Малевичем в Витебске в 1919 году, поэтому она принципиальна в качестве начального аккорда симфонии цвета/формы/композиции.

Движение/раскрытие трех росписей, созданных в июне 2016 года, происходит постепенно. Они не видны со стороны улицы Ленина и открываются наблюдателю, расширяя его зрение и сознание, тактично вовлекая его в силу отношений,



Художники Глеб Каштанов и Ян Кузьмин у своей росписи



А. Духовников и Т. Котович на фоне росписи

где, говоря словами Казимира Малевича, «начали исчезать образы, исчез признак изображения предметов, иллюстрация идеологий, отражение быта, – словом, изображения “как таковости” явлений жизни, и выдвинулась новая задача – выражения ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования» [7, с. 311].

Нелинейность движения и восприятия определена не только расположением росписей и их неожиданным возникновением в пространстве улицы, но и их масштабами, соотношениями друг с другом.

Проект еще не завершен, т.к. он не осуществлен целиком в его первоначальном общем замысле, а его нынешний контекст симфоничен только в определенных рамках по формуле

T – S – D – T.

Формула дает возможность установить распределение этих росписей в эстетическом пространстве улицы, понять организацию этого общего пространства как целостность, где отдельные и, на первый взгляд, разрозненные художественные предложения предстают не как случайные и обособленные явления, а как взаимосвязанность всех сегментов по их внутреннему смыслу.

Со временем появится новый контекст: будут созданы росписи по работам Марка Шагала на противоположных торцах тех же домов и росписи по работам Казимира Малевича на нечетной стороне улицы. Новый контекст проявит новые закономерности, которые позволят найти новую формулу взаимодействия форм и цвета, смыслов более общего проекта.

ЛИТЕРАТУРА

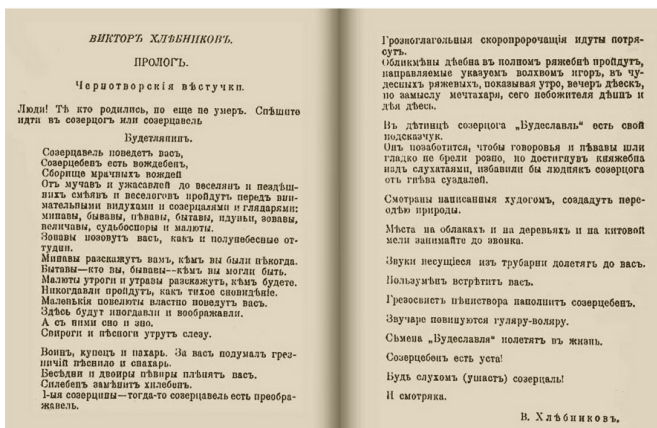
1. Визер, В.В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве / В.В. Визер. – СПб.: Питер, 2006. – 192 с.
2. Казимир Малевич. Каталог выставки. 1988. – Л., 1988. – 280 с.
3. Малевич, К Супрематизм. 34 рисунка / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 185–207.
4. Сарабьянов, Д. Казимир Малевич: Живопись. Теория / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – М.: Искусство, 1993. – 414 с.
5. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 584 с.
6. ГАВО. – Ф. 67. Оп. 1. Д. 476. Л. 117.
7. Малевич, К. Форма, цвет и ощущение / К. Малевич // Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 311–321.

ГЛАВА 4

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: ИСТОРИЯ И ВИТЕБСКИЕ СМЫСЛЫ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ

В июле (18–19–20) 1913 года в финском местечке Уусикиркко состоялся Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов), в котором приняли 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 подчеркивал: «В “первых футуристических боях” вожди еще не определились; только Хлебников выделился рано и тогда же был провозглашен “королем поэтов”, прочие шли сомкнутым строем, имели случайных соседей и крепко стояли “на глыбе слова «мы»” среди моря свиста и негодования» [1, с. 147]. Все харизматичные участники, Алексей Кручёных, Михаил Матюшин и Казимир Малевич, были значительными личностями в искусстве, однако именно В. Хлебников был пророком с его «досками судьбы» и выверенными математическими формулами. Спустя время он высчитает формулу супрематических работ Малевича, как он называл их «теневых чертежей», и обозначит ее годом, так как их числовое кратное – 365 [2]. Строфы стихов Хлебникова не расшифровывались линейно и сразу, так как 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 В. Хлебникова: «Бесшумный, молчаливый, как тень, мыслитель чисел, динамическим молчанием расколол ядро судьбы и рока, чтобы достать доску исчисленных событий человеку, тем



*Велимир Хлебников.
Пролог к футуристической опере
«Победа над Солнцем»*

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» [2, 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”» [4, 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, причем каждая имеет собственную окраску визуального облика. В первой картине белое с черным – стены белые, пол черный. 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 – зеленые 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».

самым освободить пытался волю из власти рока и судьбы, власть передав над колесом ее, ему по праву. <...> Изменив прошлое, получил числа расстояний в пространстве событий, вычисляя ими орбиту движений человека. <...> Альфа футуризма был, есть и будет – Маринетти. Альфа замного был, есть и будет Кручёных, произведший от слова “будет” – “будетляне” <...>. Велимир Хлебников был одной из комет, вовлеченной землею в свою систему событий ума, чисел, языка» [3, с. 519, 521].

В третьей картине – черные стены и пол. В ней действуют только Похоронщики, и состоит она только из их короткой арии. Четвертая картина не выявлена 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 поет гимн тьме и черным 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» [5, 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 перевернуто с ног на голову.

Есть еще один очень важный элемент во всем, что происходит в «Победе...» и что принципиально важным оказалось в визуальном облике первого спектакля. Это – отсутствие личности и личностного начала в сюжете, в смыслах, в сущностных переплетениях событий (в данном случае фрагментов событий, обрывков событий). Спортсмены, Хор, Несущие солнце, Новые, Похоронщики – это масса. И они на самом деле персонажи будущей цивилизации, свержающей 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. Но дело здесь не в нарративе. Впервые в театре семантика произведения заключается не в том, *что* происходит, и не в том, *что* говорится на сцене, а в самом художественном языке. Именно в новизне художественного языка сошлись все компоненты спектакля. Пролог как мост в заумь, сама заумь в тексте пьесы, декорации и музыка: «Очевидно, что заумная поэзия не указывает ни на какие действительные или воображаемые факты; в этом смысле заумь – явление в искусстве уникальное (в этот ряд можно включить только родственные футуризму явления, как дадаизм или супрематизм – Малевич называл “дыр бул щил” супрематизмом в поэзии, – или более поздние эксперименты: литература абсурда и т.д.» [6, 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 [6, с. 37]. Чрезвычайно существенным в этом контексте являет-

ся 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 той 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» [4, с. 23]. Из данного манифестирования ясным становится движение от прежней логики построения произведения. Движение осуществляется путем опровержения и отрицания прежней системы как принципиально устаревшей, новому времени не адекватной, мешающей и невозможной более в искусстве. В одном из писем К. 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» [2, 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 взлета империи, на которую весь двадцатый век будут ориентировать экономические достижения 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 сугробах невских тонул».

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

На рубеже веков, в 1903 г. А. Чехов в «Вишневом саде» воспроизводит звук лопнувшей струны, который пугает героев, нарушает тихий неземной прелести вечер, и они замирают в предчувствии беды. Этот короткий и как бы случайный звук становится символом всего того, что в скором времени случится в истории частной и общей. Первое десятилетие XX века было спокойным, благополучным и *внешне* устойчивым. И оно было десятилетием ненасилия. И всё же едва слышимый звук лопнувшей струны существовал как признак начинающейся неравновесности среди благополучия всей системы. А ровно через десять лет «Победа над Солнцем» уже визуализирует свержение, обрыв и разрушение.

На подходе к точке бифуркации присутствовали серьезные по накалу эстетические блоки неустойчивости и неравновесности – эпатажные акции, дискуссии, скандальные выступления, алогизм в искусстве, тяготение к беспредметности – все те сегменты, которые провоцировали не только хаос, но и вектор выхода на новый уровень системы. В этом контексте можно определить «Победу над Солнцем»

как элемент единого с предыдущими и 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 Черный 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 толчки необычайного голоса Малевича и нежно певшая скрипка дорогого Матюшина <...> Художник Малевич много работал над костюмами и декорациями к моей опере» [7, с. 113]. Густой, как золото, воздух и тут же – предельный алогизм текста: «Кюлн 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» [5, 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 художественный

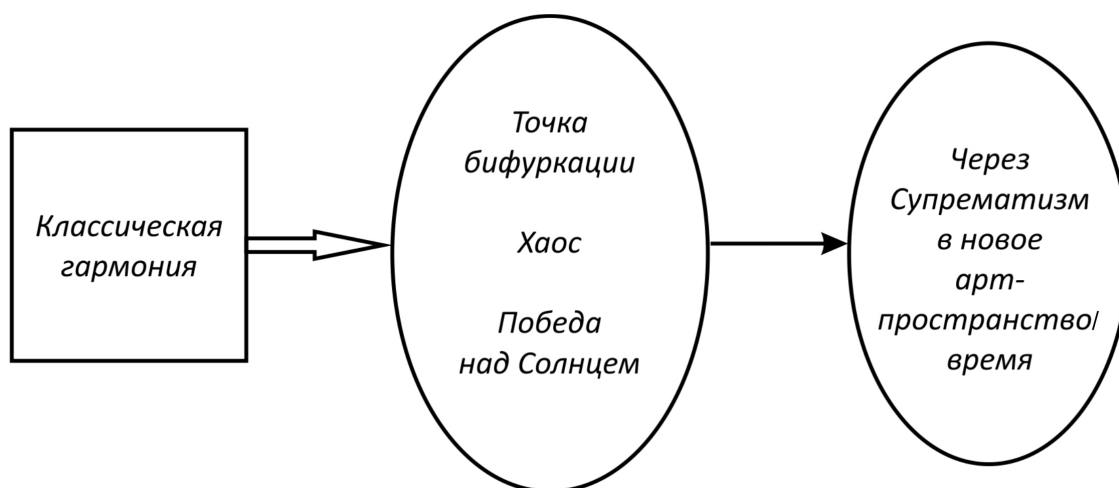
центр и двигают искусство в кардинальный слом, в пространство хаоса. Локально они находятся в чудном месте – на даче в Усикирко (топос) и в самой середине лета (хронос), за год до начала срыва в войну. Но уже над этим локусом благополучия, поверх него и внутри него возникает текст, равный хаосу. Звук и визуальный облик хаоса и внутреннее человеческое ощущение хаоса Анна Ахматова выразила метафорой: «Словно в зеркале страшной ночи / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек». Наиболее мощно в сценическом искусстве это выразилось в футуристической опере «Победа над Солнцем»: там были пред-



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

ставлены 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” (актеры) напоминали движущиеся машины. Костюмы, по рисункам Малевича же, были построены кубистически: картон и проволока. Это меняло анатомию человека – артисты двигались, скрепленные и направляемые ритмом художника и режиссера. Основная тема пьесы – защита техники, в частности – авиации. Победа техники над космическими силами и над биологизмом. Вот что говорили о главной идее оперы ее оформители, мои соавторы – композитор Матюшин и художник Малевич сотруднику петербургской газеты “День”: “Смысл ее – ниспровержение одной из больших художественных ценностей – солнца в данном случае... Существуют в сознании людей и определенные, установленные человеческой мыслью связи между ними. Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и солнце – эта бывшая ценность – их поэтому стесняет и им хочется ее ниспровергнуть. Процесс ниспровержения солнца и является сюжетом оперы. Ее должны выражать действующие лица оперы словами и звуками”» [7, 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 ис-

чезает, срывается. Пространство как будто существует, но его на самом деле нет. Его границы не просто условны или прозрачны, они призрачны. Пространство является знаком, и оно присутствует само по себе, вне обозначаемого, в отрыве от обозначаемого.

2) Хронос – времени нет. Оно еще более призрачно, чем пространство. Нет хронологии, всё действие можно легко перестроить и начать с любого фрагмента. Нет времени объективного, т.е. времени событий, и нет времени субъективного, т.е. психологического времени персонажей. Нет внешнего и внутреннего времени.

3) Разрушены причинно-следственные связи, нет сюжетных линий, выключены объект-субъектные и субъект-субъектные отношения, т.е. полностью изменена метрика пространства: из $3 + 1$ (хронотопа привычной реальности и классического искусства, в том числе как отражения данного типа реальности) – в $3 + n$.

4) Хронотоп представляет собой систему закрытую и открытую, и строится она из осколков.

5) Осуществляется сколочность на сцене с помощью скачущего ритма, рваного метра, рваного же текста. Всё коротко и резко, как пощечина (ср.: «Пощечина общественному вкусу»). Полностью 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 ее в сценической практике.

7) Постановка не отличается определенной стилистической особенностью. В ней сосуществуют кубофутуристические костюмы, плоскостность занавеса, пустой куб, алогизм текста, четвертитоновая музыка. Эти показатели представляют собой устойчивые частицы, неизменные и зафиксированные при любом изменении структуры. Всё это – отдельные локальные хронотопы, и рассогласование их, на внешний взгляд, в спектакле абсолютное, но только в случае, когда мы рассматриваем всю систему в момент статичности.

8) Но система обретает настоящую действительную сущность только в динамике. Бенедикт Лившиц подчеркивал, что аппаратура в «Луна-парке» позволила К. Малевичу поразить зрителей, т.к. лучи прожекторов и создали специфический эффект: «В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве» [8].

9) Именно световая партитура, сталкивая разнородные после кромсания части предметов, создавала зрелище первородного хаоса: «Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич тогда уже пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелятами, кубом и шаром и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять 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 [8]. Именно свет в «Победе над Солнцем» является узлом, связывающим локальные хронотопы произведения.

11) В подобном динамическом проявлении спектакль представляет собой столкновение противоположных элементов, которые прошивают друг друга: одно направление – алогизм текста и четвертитоновая 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 световых 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. Сороко для систем подобного типа: «Конкретная система есть аналог белого шума – совокупности разночастотных, наложенных друг на друга излучений» [9, 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 слома сложившихся структур.

На уровне драматургическом авторы «Победы над Солнцем» отказываются от традиционных сценических схем: от любых любовных линий, от внутренних конфликтов героя, от внешнего конфликта героя и среды, – от аристотелева типа построения сценического произведения. И полное отсутствие аристотелева катарсиса. И даже насмешка над катарсисом в финале: «Мир погибнет, а нам нет конца!», а ведь перед этой фразой происходил абсолютный хаос, и Силачи, выражающие эту окончательную сентенцию, сами рождают хаос и им порождены.

На визуальном уровне разрываются последовательность и логика восприятия реального мира. Они подсознательно блокируются с помощью Черного квадрата. Не случайно К. Малевич будет вновь и вновь возвращаться к Черному квадрату и воспроизводить его. В 1923 году в статье «Супрематическое зеркало» [4, с. 273] он обоснует «0» (а Черный квадрат – это нуль формы) как беспредметность, как границу, которая может рассматриваться как рубеж асимметрии мира.

15) В «Победе над Солнцем» заявлен комбинаторно-сочетательный принцип, удерживающий произведение в рамках реальной сценической площадки и в рамках реальной продолжительности спектакля. Он позволяет соединить и в тот же момент разъединить разнородные сценические способы актуализации действия: цирковое представление, театральный фарс, площадной театр, театр миниатюр, скетчи-зарисовки, монтаж аттракционов, плакатные действия и тамтамарески (в будущем приемы ТЕРЕВСАТА и ТРАМА), кукольный театр и анимацию.

16) Таким образом, пространство/время спектакля дискретно, порционно. Это – квантовое пространство/время.

17) И Супрематизм, вышедший из «Победы над Солнцем», будет структурироваться как квантовое пространство/время. Точно подмечал В. Шкловский, что картины К. Малевича «скорее заданы, чем сделаны. Они не организованы с расчетом на непрерывность (выделено нами. – Т.К.) восприятия» [10, с. 105].

Структура спектакля «Победа над Солнцем» представляет собой следующее:
– у первой «Победы...» не было режиссера, профессионального режиссера как автора спектакля. Он шел в этом смысле по наитию, по некоей «живой нитке», импровизационно и как получалось. Его креаторы не имели постановочно-сценического опыта;

- этот спектакль стал первым опытом «театра художника»;
- при этом они все-таки добились синтеза:

- звук-текст
- музыкальный ряд
- костюмная партитура
- световая симфония

Всё – в едином ритме: не дополняя, не поддерживая друг друга, не в параллелях, а сопрягаясь в решетку. Пронизывая друг друга нелинейно, что и дало фейерверк трактовок впоследствии. Нелинейность и «петли сквозь решетку» позволили касаться обнаженных нервов партитур этого произведения.

Спектакль показывали на сцене «Луна-парка» в Санкт-Петербурге. До этого момента в истории театрального места на ул. Офицерской, 39 уже была своя слава. С конца 1906 по начало 1909 г. здесь действовал Драмтеатр В.Ф. Комиссаржевской, где главным режиссером был Вс. Мейерхольд. 30 декабря 1906 года здесь состоялась премьера его скандального «Балаганчика». В 1909 г. Ф.Ф. Комиссаржевский совместно с Н.Н. Евреиновым организовал на базе театра «Веселый театр для пожилых детей», спектакли которого пользовались успехом. «Луна-парк» был открыт в мае 1912 года. Даже в годы Первой мировой войны он продолжал работать, за исключением короткого периода с августа 1915 до весны 1916 г., когда его территорию занимала военно-автомобильная рота. В апреле 1918 года «Луна-парк» перешел в ведение совета рабочих и солдатских депутатов. И в том же году Вс. Мейерхольд организовал здесь Рабочий театр 2-го Коломенского района и поставил «Ткачей» Г. Гауптмана, «Нору» Г. Ибсена

и «Жоржа Дандена» Ж.-Б. Мольера. Но спектакли посещались плохо, и театр существовал недолго, во время гражданской войны его закрыли, а само здание обветшало и разрушилось. В 1933 г. его разобрали. Постепенно «Луна-парк» пришел в запустение, и все его сооружения уничтожили, а на месте сада был устроен Институт физкультуры имени П.Ф. Лесгафта.

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?) заявление 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 актера. А случай (явно злонамеренный) был такой: по ходу пьесы один актер стреляет в другого из ружья, полагается – холостой выстрел, но враги наши, бывшие в дирекции театра, вложили в ружье крепкий пыж, и только благодаря тому, что костюм был сделан из толстого прочного картона и проволочного каркаса, – актер отделался небольшим ушибом. Тут же кстати сообщу, что тот же враждебный директор

(А. Фокин), когда после премьеры публика усиленно вызывала “автора”, закричал из ложи: “Его увезли в сумасшедший дом!”. Преодолеть все эти провокации уже было победой над врагами нового искусства» [7, 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 молодежи” – верх бессмыслицы и наглости. Одно полотно изображало нечто вроде жупела лубочной геенны огненной. На декорации фигурировали изуродованные фантазией футуристов утробные младенцы, обнаженные, кривобокие, бесформенные, неестественного сложения женщины, дикого вида мужчины, перемешанные с домами, лодками, фонарями и



М. Матюшин, А. Кручёных, К. Малевич

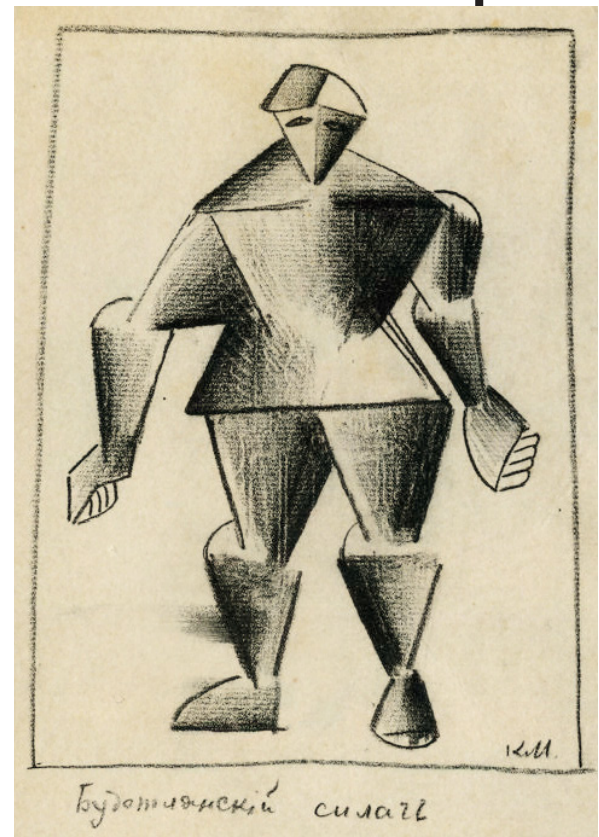
пр. Наудачу выбранные из словаря и бранные слова были составлены так, что они в общем давали словесную дичь, бессмыслицу» («Свет», 4 декабря 1913 г.).

Победа над Солнцем – это была победа многоголосья над завершенным единством. Мир как будто выворачивался наизнанку, и Солнце оказывалось внутри – и персонажи оперы выкрикивали: «Солнце внутри нас!!!!». В финале разворачивалась трагедия конца света. Стоял декабрь, последняя мирная зима, и никто не знал еще, что футуристическая опера предчувствует и пророчит те новые технологии, которые буквально через год будут опробованы газовыми атаками в окопах Первой мировой войны.

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 пойдет, то и больше» [2, 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 ее развития на момент распада. Для реализации движения от точки распада системы к новой структурной гармонии нужен был харизматичный человек, усилиями которого старая гармония рухнула бы. По словам И. Клыуна, страстный и темпераментный Малевич, «от природы бунтарь, не мог мириться с застоєм 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 <...>» [11, с. 75]. Именно такого темперамента человек подходил на роль ключевой фигуры в точке бифуркации. Он же оказался провозвестником и аналитиком новой системы на ее весьма перспективном уровне.

Идея «Черного квадрата» появилась в постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем» на занавесе, разрываемом двумя Будетлянскими силачами. Из множества предложенных геометрических фигур К. Малевич выделил именно квадрат как подсознательно избранный главный принцип новой гармонии, той самой, о которой художник так много писал в своих письмах. Квадрат – внутренняя пропорция четверицы, проявленная



Из оформления футуристической оперы «Победа над Солнцем». 1913

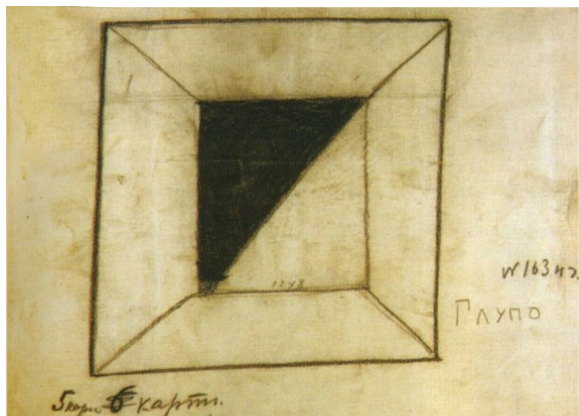
в законе колебания струны, и первое проявление закона кратных отношений. И черный как изначальный и завершающий принцип цветовой гаммы.

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 черный квадрат зародыш всех возможностей принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи, в опере он обозначил начало победы. Все многое поставленное

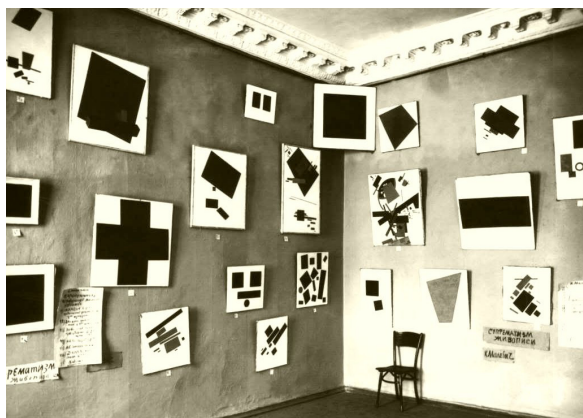
мною в 1913 году в Вашей опере «Победа над Солнцем» принесло мне массу нового, но только никто не заметил. По поводу этого у меня набирается материал, который бы следовало где-либо напечатать» [2, с. 67].

В представлении «Победы над Солнцем» 1913 года мы обнаруживаем, **как** в наглядном хаосе визуализируется и осуществляется строгий порядок: из лавинообразного процесса выкристаллизовывается закономерность и определяются параметры сосуществования в едином темпомире структур, различных по качеству и характеристикам. Мы вправе рассматривать этот спектакль как промежуточное состояние, еще неустоявшееся, но в котором уже прозревается **новое восприятие порядка**.

В **театральном** искусстве XX века «Победа над Солнцем» ключевой роли не сыграла, и, учитывая ее 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 режиссеров Ежи Гротовского, Еуженио Барбы (в их отходе от чистого сценического показа в антропологию) или в духовных поисках Анатолия Васильева. Этим также характеризуется нелинейность ситуации с «Победой над Солнцем».



Из оформления футуристической оперы
«Победа над Солнцем». 1913

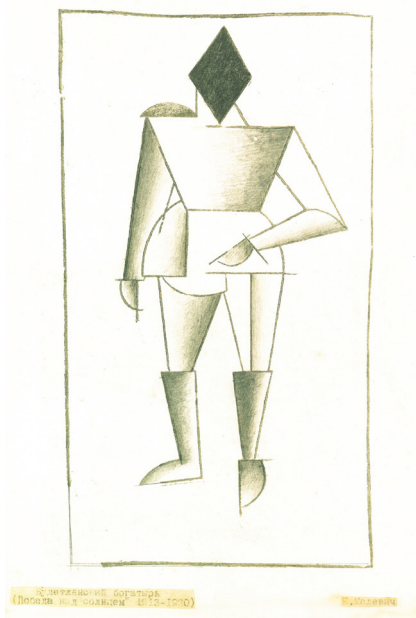


Самый первый из написанных
«Черный супрематический квадрат»
был создан до 27 мая 1915 года
и представлен на «Последней футуристической
выставке "0,10"» в декабре 1915 года
в Художественном бюро Н. Добычиной

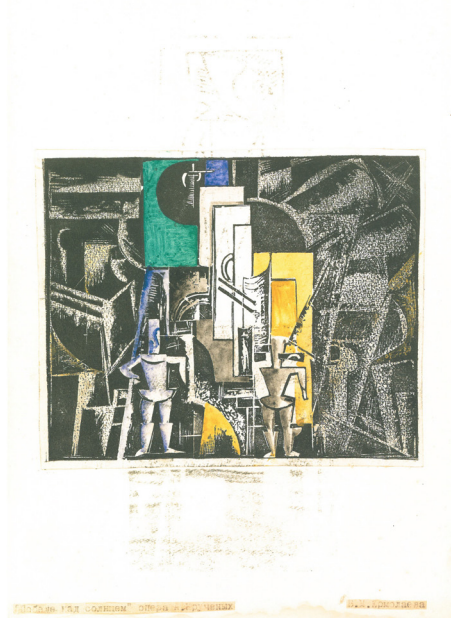
ВИТЕБСКОЕ ВЕТВЛЕНИЕ В НЕЛИНЕЙНОСТИ

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 ее ученики, звуковым сопровождением был закулисный шум. Сам К. Малевич также участвовал в создании витебского варианта футуристической оперы «Победа над Солнцем» и сделал эскиз костюма витебского Будетлянского силача, которого А. Шатских называет провозвестником будущего, очеловеченного Черного квадрата [12, с. 46]. Но и витебская попытка радикализации сценического искусства оказалась непонятой и скандальной [13].



К. Малевич. Будетлянский богатырь.
«Победа над Солнцем». 1920



Эскиз В.М. Ермолаевой к витебской постановке
«Победы над Солнцем»

Супрематический балет представлял собой выявление основных форм: «элементов движения, его развертывания из центра в порядке следования многих фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращение по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом». По мысли Нины Коган, направляемой К. Малевичем, основным содержанием балета был порядок развития самого движения форм: «Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат» [14].

Актер, несший перед собой большой черный квадрат на плоскости, был центром сценической композиции, объединяющим началом и финалом всего пере-

движения других плоскостей в сценическом пространстве. Актеры, несшие круг, и актеры, несшие красный квадрат, вместе с теми, что уже образовали линию пересечения, образовывали крест. А потом появлялись еще десять актеров, которые располагались на планшете сцены дугой, пересекающей этот крест.

Круг при этом оставался в центре креста на протяжении всего передвижения/сложения/раскручивания, но поскольку главным композиционным и смысловым центром был не он, а квадрат, то красный круг распадался, а красный квадрат выдвигался. Вся композиция завершалась торжеством черного квадрата – главного стержня, из которого формы возникали и в который они уходили. Он является визуальным смыслом произведения, а также семантикой первоэлементов балета как сценического произведения – пластики, движения и сведения их к нулю формы.

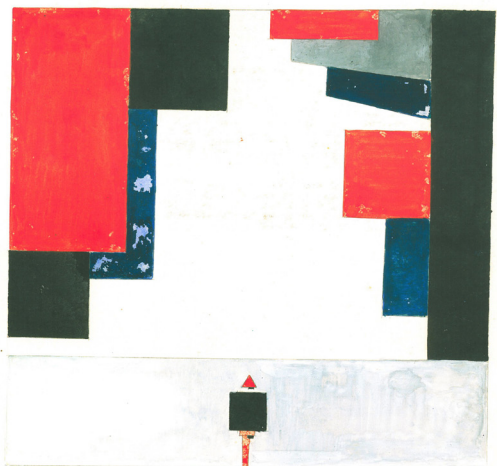
В основе концепции этого произведения находилась пространственная структура, выраженная через перестроение геометрических фигур. Линия и геометрические фигуры существовали на сцене по определенным законам. У них не было чувственного содержания, не было цвета (красный и черный – только знаки), не было объема и музыкального соответствия, не имело значения тело актера, и даже терял значение ритм. Супрематический балет не имел ничего общего с какой бы то ни было образностью или символикой.

Происходящее на сцене повторяло концепцию «Победы над Солнцем», заявленную еще в хронотопе первого представления 1913 года, где плоскостность возникала не на плоскости холста, а внутри объема сценической коробки. И, развиваясь внутри пустого объема, плоскостность Супрематизма вызывала ощущение

движения ДНК-структур. Вместе с тем очевидно и то, что хаотическое движение первой «Победы...» приобрело в Супрематическом балете строгую закономерность.

«Победа над Солнцем» и Супрематический балет, показанные совместно единожды, представляли собой целостное действие, развивающееся друг в друге. К этому времени концепция Супрематизма уже обрела свою целостность и художественное проявление в работах К. Малевича, объединения Супремус, сподвижников и единомышленников.

К моменту витебского спектакля, как и всех витебских художественных поисков К. Малевича, актуальным становится выход Супрематизма в объем, в реальное пространство, в арт-среду и вообще в проект глобальной среды. Предварительным этапом этой суперидеи стало празднование годовщины Комитета по борьбе с безработицей в декабре 1919 года (работа над оформлением здания, зрительного зала, занавеса и всего заседания как единого комплекса в супрематическом духе). Затем в феврале 1920 года – в виде субстрата объемного и динамического Супрематизма с включением фигур-плоскостей и фигур-тел (актеров). Затем в течение после-



Эскиз Супрематического балета
Нины Коган

дующих витебских малевичско-уновисских лет – это было оформление города, акции, действия и другие сценические произведения, выход в дизайн и развоплощение искусства путем поглощения среды искусством.

Амплитуда представляет собой песочные часы: от оформления празднования Комитета к «Победе...»/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.

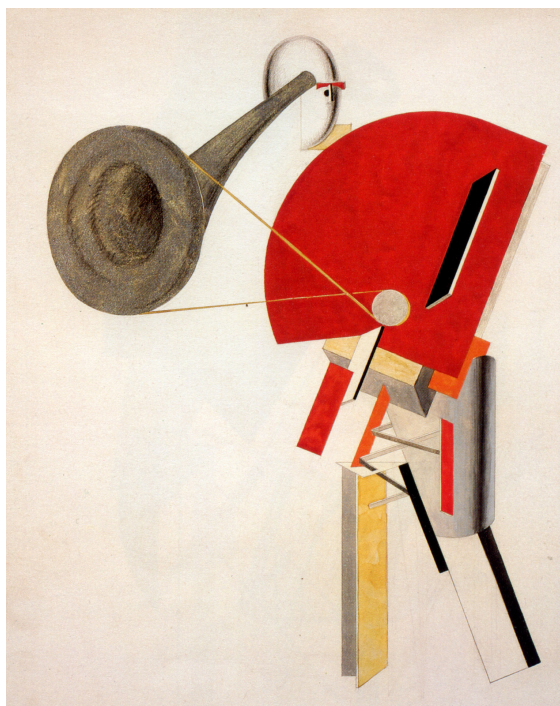
Авторы ставили себе иную цель, чем в 1913 году. Функциональность акции определялась задачами культурного и художественного просветительства, расширения пространства вовлеченности в новые художественные ценности и, наконец, агитационно-пропагандистскими планами. И, безусловно, именно проблемой выхода Супрематизма в дизайн-среду. Это был настойчивый акт утверждения собственной позиции в искусстве и собственного художественного вкуса. Супрематизм должен был распространиться вширь, завоевывая сектора обыденности, повседневности, провинциального быта.

Однако в Витебске не успели просеять и тем более за два с небольшим года изменить профанное жизненное пространство, превратив его в эстетически облагороженную сферу. Но на уровне проекта, плана и вектора развития витебские арт-пространственные эксперименты и открытия оказались актуальными и перспективными в культуре XX века в целом. Витебские импульсы и потенциальности все-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 свое полное разрешение. В театре все роды искусства должны идти в полной взаимной гармонии, обостряя и контрастируя друг друга и одновременно сливаясь в единую цельную систему, должны дать нам мир новых чистых неизведанных нами до сих пор ощущений, образов, представлений. Все эти элементы театра должны подчиняться законам темпа, ритма, скорости, степени и динамики света и цвета, то нюансируя, то резко контрастируя. Стороны изобразительного искусства могут быть в театре доведены до необыкновенной силы и выразительности, когда уже изображение способно будет освободиться от закрепленного места на полотне, как в живописи, а наоборот, когда приобретает возможность двигаться в ритме и темпе и окрашиваться благодаря свету» [16, с. 22]. Л. Зуперман подчеркивал роль света



Обложка для папки фигурин. Эскиз.
Оформление оперы «Победа над Солнцем».
Текст А.Е. Кручёных,
музыка М.В. Матюшина



«Чтец». Фигурина.
Оформление оперы «Победа над Солнцем».
Текст А.Е. Кручёных,
музыка М.В. Матюшина

в театральном спектакле как метода удалять или приближать форму, уничтожать ее, как способа усиливать цвет и движение. Важным указанием сценических новшеств была техника движения механизмов на площадке.

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 фигуринки двигались бы по сцене в определенном порядке. В этом смысле проект должен был осуществиться как развитие кубофутуристических идей оперы и супрематических идей балета.

В 1920–1921 гг. Л. Лисицкий разработывал проект «Победы над Солнцем» в виде полного освобождения от актерского тела как субъекта сценического произведения и как объекта сценического произведения. Можно было бы адресоваться как к источнику к идее Э.-Г. Крэга о сюрмарионетке, однако в крэговской театральной концепции актер продолжал активно действовать на сцене, выражая волю режиссера. В проекте Л. Лисицкого человеческое присутствие исключалось полностью.

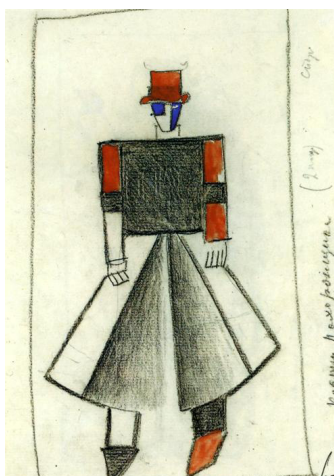
Эскизы Л. Лисицкого, увы, никогда не воплощенные на сцене, в идее своей доводили до логического конца заявленный в 1913 году принцип дисгармонии и асимметрии. В десяти фигуринах Л. Лисицкий исполнил начатое К. Малевичем в совершенстве формы. *Полагаем, что это произведение 1923 года является апогеем 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.

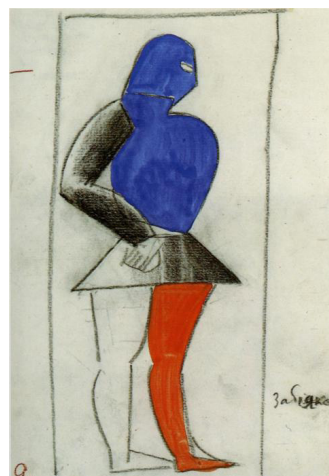
Следующий за Супрематическим балетом шаг представлял собой уже не движение тела с несомой



Толстяк



Похоронщик



Забияка

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 объемные проекции, и в этом усматривается развитие принципа движения, асимметрии и неравновесности фигурин, развивающих эти позиции на плоскости. В сценических условиях две концепции, видимо, были бы совмещены. И в этом проявились новое созвездие смыслов и еще одна витебская нераздельность.

В статье Л. Зупермана подчеркивалось, 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 молодежи (театр назвали «Черный квадрат», что тогда было чрезвычайно радикально) под руководством режиссера 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 мертвое, но уснувшее и растревоженное юными голосами» [17, 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 котором был выполнен культовый «Черный квадрат», обозначающий и материю и дыру – как черная плоскость и как черный провал. Для режиссера принципиальной была визуальность спек-



Реконструкция костюмов по эскизам К. Малевича
к опере «Победа над Солнцем».
Инсталляция Г. Губановой (Москва)
в Музее театра, музыки и кино Литвы (Вильнюс)
к 100-летию Театра футуристов. 29 января 2013 г.

такля, поэтому акцент делался на иллюзорности происходящего на сцене, на сдвиге сознания и воображения. Она подчеркивала, что призрачная игра плоскости, дыры и объема самой сцены, в которой происходит действие, а также объема пустого куба, состоящего только из веревочных граней, внутри которого действуют персонажи, создавала именно такое психологическое состояние. В то же самое время именно куб, которому Г. Губанова задала изначально искажение как в прямой перспективе, жестко организовывал и удерживал всю визуальную структуру как целостность: он концентрировал действие и искривлял его, создавая эффект виртуальности.

Время в такой сценической ситуации меняется. Благодаря вывернутому странству и оно смещается, так как, попадая в состояние нескольких перспектив – 1) нарисованной, 2) пустым кубом сконструированной и 3) реальной, сценической – сознание зрителя *одномоментно* рассеивается и концентрируется. Этому же эффекту способствовали разная степень жесткости костюмов, разномасштабность фигур и то, что одна часть персонажей имела объемные 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 вручную раскрашенную ткань с цветом на рисунках, сочетание цветов, возможности 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 соотнесенность 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 Пярта 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 объемно-плоскостном топосе, – зрелище, дополняемое пазлами текстовыми

с наложенными музыкальными пазлами, создающими параллельные ряды, которые давали своеобразный зеркальный эффект.

В черном кабинете большой сцены Чтец начинал зрелище, приближаясь к высокому кубу, на передней плоскости которого находился занавес, еще скрывающий внутренность за сталкивающимися фрагментами изображений на белом холсте. Силачи выходили из зрительного зала, в полтора человеческого роста, пританцовывая, они поднимались на сцену, расхаживали перед занавесом, как бы становясь его частью. Режиссер задает 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 не понятном языке; размахивали руками; удивлялись; плакали; совершали странные действия...

В 1988 году устоявшийся мир рушился, перестройка социально-политической системы актуализировала пьесу, делала ее острой и трагической. Фарс выявлял не фейерверчно-световое наступление хаоса, как это было в 1913 году, а 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 ее пылью, но и с жаждой нового. Всё происходящее в кубе было похоже на аквариум, а люди и предметы в нем – на большемерных кукол-фантомов, которые выглядели карикатурами и усугубленными чудовищами.

В 1988-м «Победа над Солнцем» была представлена 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» [18, 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* замутненности сознания. Если К. Малевич и единомышленники восставали против современной им невыносимо застойной художественной среды, то в конце 1980-х в «Победе...» очевидным стало желание вырваться из социальной духоты, 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 оглушенность и оглушительность вдруг превратились в гулкую опустошенность, даже как будто удивленность 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 катаклизма, 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 «Черный 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 зажженным камином в большой комнате старой петербургской квартиры в доме, выстроенном в 1912 году, в доме, на углу которого когда-то ежевечерне расставалась веселая 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, дочерью известного в прошлом актера Игоря Губанова. Мы выясняем, что бабка ее жила в Витебске... Я дотрагиваюсь до желтоватого бязевого занавеса с черным 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. Режиссер, она сделалась 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 все 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 актеров, 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 серьезный 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 нее 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 идет, идет – а ничего не происходит!... Я дотрагиваюсь до единственного находящегося в губановской комнате костюма из “Победы...”, до этой серой в полтора человеческого роста “брони”, и он смешно дергается, двигая гигантскими неуклюжими “руками” и “ногами”. Будетлянский силач. Один. Как эскиз Малевича к спектаклю в Витебске... Наваждение какое-то... “Я когда-то, думая о еще 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, четкая система координат – куб, позволяющий мышлению воспринимать систему плоскости и объема в некоей организованности. И сцена и персонажи приобрели строгую взаимосвязь как некие образы-плоскости. Разрушение логики пространства с помощью разности перспектив обеспечило определенный ракурс и рассудочного, и психологического восприятия спектакля. Смещение высчитано. “Очень трудно было приладить на живого актера геометрические формы, – рассуждает Г. Губанова, – скорректировать нарушение пропорций человеческого тела, заложенное в эскизе, так, чтобы не нарушить очертания эскизов, но и предоставить актеру 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 черного бархата... Мы увидели замысел Малевича воплощенным”. ...Мы сидим у ярко пылающего камина. Пламя колышет и растворяет воздух, он мерцает и устремляется куда-то. Пламя поглощает наши с Галей слова и даже мысли... Исчезает “трехмерная кинетическая взаимодействующая целостность”... “Победа над Солнцем” – жизнь и история. Мышление XXI века принесет новое понимание пространства, и произойдет прыжок, который явит иную целостность мира. “Серебряная нить”, нематериальный субстрат, она прошла через мое сердце, соединив для меня годы, людей, города, улицы, спектакли, на мгновение дав понять у старого петербургского камина единство всего».

КОНТЕНТ-АНАЛИЗ ПРОЕКТОВ «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ» В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

■ ФИЛЬМЫ

Анимационный фильм-реконструкция «Победы над Солнцем» создан Александром Павленко в 2010 году. Четкий музыкально-шумовой ритм Николая Форрегера движет появление и исчезновение фрагментов эскизов К. Малевича на экране. Один за другим возникают изображения декораций, а на их фоне выпрыгивают из-за кадра с разных сторон персонажи,двигающиеся, удваивающиеся, лишаящиеся голов и рук/ног, бегущие справа налево и обратно. Название прыгает на скомканном листе в кадре, переворачивается, рассыпается и стекает. В конце всё заслоняет Черный квадрат. А в финале появляется фотография Ка-

зимира Малевича с лукавством в глазах, как бы загадывающего нам всем загадку. В трех минутах экранного времени автор заключил ту самую идею, к которой стремились создатели первой «Победы...», где должно было возникнуть зрелище подвижное, странное, в общем механистическое и безлюдное, плоскостное, с броскими словечками (здесь они возникают во весь экран), короткое, бьющее, острое, концептуально-сжатое. Созданное А. Павленко произведение представляет собой одновременно краткий пересказ оперы, аннотацию, ролик для социальных сетей, или интернет-заключение к большой череде глубоких проникновений в суть художественного явления всех постановок «Победы...».

Анимационный фильм **«Победа над Солнцем»** Евгения Залманова (проект Русского музея 2010 года) – похожая и более полная версия оперы. И здесь действуют только ожившие эскизы малевичских костюмов, но на фоне объемных декораций. И звучит кручёныховский текст на фоне музыки Дж. Пуччинни и Дж. Верди, и это противостояние алогического стиха и классической музыки обостряет восприятие в момент контрапункта и вместе с тем делает анимационное действие величественным, подвигая его к финалу с документальными кадрами движущихся машин и механизмов.

Документальный фильм **«Победа над Солнцем»** Русского музея (научный руководитель – Е. Петрова, художественный руководитель Й. Киблицкий), созданный в 2013 году, – исторический экскурс в начало XX века с его техническим переломом, с новыми словами и терминами, с невиданными ранее приспособлениями, с появлением телефона и автомобиля, радио и парохода, с возникновением новых быстроменяющихся стилей в искусстве. Фрагменты газет накладываются на фотографии и репродукции художников, старые кинокадры на видеоинтервью современных исследователей авангарда. Цитаты сплетаются с рукописными текстами. И на экране возникает палимпсест, где один текст просматривается сквозь другой и третий, предвосхищая объемный и многомерный экранный образ «Победы над Солнцем». Мирослышание и цветовидение Михаила Матюшина сталкивалось и пережегалось с обложками книг заумиста Алексея Кручёных, чертежи Казимира Малевича – с фотографиями «Союза молодежи» – всё это на фоне кинокадров старой заснеженной Москвы. А потом неожиданно и как бы сначала вскользь – выдержки из письма К. Малевича о театре и о спектакле. И реальный пейзаж в Усукиррско: сосны, березы, дорога, голубое небо... Это подано как бы глазами Алексея Кручёных с его словами: «Воздух густой, как золото...». Потом кадры тогдашних театральных представлений перебиваются красными гигантскими буквами текста декларации съезда баячей с отрицанием старых форм. Очень важными в фильме являются слова М. Матюшина: «Дело в том, что студенты, исполнявшие роли, и хор просили им объяснить содержание оперы. За словесными сдвигами они не видели смысла и не хотели исполнять, не понимая. Я объяснил, что опера имеет глубокое внутреннее содержание, что Нерон и Калигула в одном лице – фигура вечного эсте-та, не видящего “живое”, а ищущего везде “красивое” (искусство для искусства), что путешественник по всем векам – это смелый искатель, поэт, художник-прозорливец, и что вся “Победа над солнцем” есть победа над старым романтизмом, над привычным понятием о солнце как “красоте”» [19, с. 121].

Этот фильм о «Победе...» представляет собой следующую за аннотацией ступень, с глубоким объяснением контекста, исторического, социального, художественного,

индивидуально-артистического; с выявлением места и сути футуристической оперы «Победа над Солнцем» и последствий ее создания для развития искусства авангарда. В череде явлений по поводу 100-летия оперы этот фильм является не просто просветительской и культурологической акцией, а и современным художественным текстом, соотнесенным с хронотопом «Победы над Солнцем» 1913 года: в динамике кадра, в многомерности кадра и всего текста, в столкновении плоскостей-фрагментов в границах кадра, в отказе от повествовательности, в сочетании графичности и цветовой гаммы, в синкретизме статики и движения, в нелинейности изложения материала. Важным видится месседж фильма: он не только информативен и насыщен фактами, он представляется путеводной нитью в лабиринте пространства/времени всего корпуса художественных акций «Победы над Солнцем».

«**Victory over the Sun**» – лазерное шоу футуристической студии Shella Lionheart и Alias Gloria Берлина. В калейдоскопе чуть размытых, разреженных форм возникают женские лица, игра тел и удвоенных/утроенных солнечных корон, острых пучков лучей из одной нижней точки, звезды над головой у певицы, жречески вскинутых рук, всё заслоняющего тумана, распускающихся стеклянных розовых цветов, египетских глаз, падающих возле высокой стены фигур, вспыхивающего высокого фонтана, мускулистых мужских тел. Возникает ощущение бездонной ночи, в которой щупальца перекрестных лучей пронизывают тьму и выхватывают из нее какие-то случайно попадающиеся предметы и тела. Это ощущение зеркально умножается в пространстве, повторяется во времени, погружая зрителя в пучину странного сна. Стереометрическая живопись, о которой писал Б. Лившиц в связи с первой «Победой...», здесь обнажается как организующий принцип. Звук женского голоса, словно зовущего издалека или вдаль, подчиняется ритму светового лазера. Затмение без конца повторяется, черный диск с короной кружит и кружит в пространстве, мечется и мечется по огромной стене и, наконец, как бы стекает по ней и вдруг резко срывается вниз. Пятиминутное зрелище, сконцентрированное в своем откровенном сюрреализме, возникает из визуальных образов малевичской «Победы...» (хотя к Супрематизму К. Малевича никакого отношения не имеет), ведь режиссер Игорь Терентьев подчеркивал, что ее можно увидеть либо на сцене, либо во сне – такой иррациональной она представлялась в 1913 году. Именно этот иррационализм срывающихся форм обнажили немецкие авторы: глубокий трагический сон с затмением/исчезновением материи в недрах подсознания, полным растворением пространства и времени в рассеивающейся и густой пустоте.

В «**Победе над Солнцем**» (трехминутном фильме), созданной в июле 2011 года в Лиме (Перу) при содействии Института Гёте, основой становится черный круг, наложенный на черный квадрат, выражающие космическое внеземное пространство с помощью плоскости. Супрематические фигуры К. Малевича соотносятся с безмерностью черного пространства космоса и голоса Бога. Реальный космический корабль на околоземной орбите, голоса на радиосвязи, Земля, уходящая вдаль, и – сияющее Солнце в черной бездне бесконечности. И возникающая монтажно с этими кадрами черно-плоскостная композиция Казимира Малевича. Это – короткий всплеск отрыва от земного притяжения, полет: «земля будет брошена как дом изъеденный шашлями», абсолютная визуальная

соотнесенность малевичской виртуальности с реальностью черного космоса.

Голос за кадром: «Иногда мне кажется, что всё было сном. Я проснулся спустя 2400 лет и увидел большую пустыню. В пустыни появлялись существа из разных времен, они не покидали меня на протяжении 3-х дней. Во сне голоса говорили об опере, которая называется “Победа над солнцем”. Эта опера не представляет ничего особенного. Она больше похожа на новую реальность, в которой черные флаги отражают большое черное солнце, и все становится темным.

– Откуда Вы знаете, что это была опера?

– Потому что там было сборище мрачных дирижеров.

– Кто-нибудь говорил о Боге?

– Бог общался с нами посредством электричества. <...> Вокруг всё было в электричестве, там была война. Земля – сильнейшая планета и только солнце было противником ее интересов. Я видел, как солнце истекает кровью, сражаясь до конца, но не может победить. Я начал видеть повсюду темные круги, также исчезли горы, там были люди с двумя лицами и другие боги, которые пели из пустыни. Боги почти исчезли, стали машинами и начали править миром. Люди лишь подчинялись их приказам. <...> “Победа над Солнцем”. Увертюра». Монолог от имени Путешественника во времени, переданный по каналам связи, случайно перехваченный в эфире, – сюжет этого фильма.

Интонация фильма, его настроение, его ритм, его медленно разворачивающаяся панорама напоминают космическую одиссею Стэнли Кубрика со сбойшим компьютером (в нашем случае это произносится от имени Владислава, князя Суздаля). Что-то необъяснимо тревожное и необычное присутствует в этом варианте «Победы...». Полное отсутствие человека, даже его фрагментов (пусть перерезанного фарамы, как в первой постановке), даже места его присутствия (потому что изображение – это только то, что мы видим из иллюминатора). Голос в одной тональности только добавляет этому всему отсутствию. Техника – и корабль, и обшивка другого корабля, и черный круг в углу экрана – освобождена совершенно, живая сама по себе.

В фильме не говорится о Супрематизме, нет текстов «Победы...» и нет никакой художественной подоплеки, но он концептуален в своей документальности выхода предмета (космического корабля) в беспредметность. В структуре фильма – в диалоге, в самом видео, в интонации (ср. фильм Кристофера Нолана «Интерстеллар») – содержится идея петли времени (сомкнутость разновременных по нашим понятиям точек в едином континууме).

■ ПОСТАНОВКИ

В 1980 году в музее искусств Лос-Анжелеса в содружестве с Калифорнийским институтом искусств была произведена реконструкция оперы **«Победа над Солнцем»** под руководством Роберта Бенедетти.

Благочинные Чтецы в черных фраках и белых цилиндрах зазывали увидеть зрелище, опровергающее старые формы в искусстве. В глубокой темноте на сцене появлялись огромные Будетлянские силачи. Неповоротливые, кубистические, с большими руками и маленькими головами, они разрывали большой театральный занавес, за которым открывался белый, с трех сторон закрытый куб, вплотную приближенный к авансцене и кажущийся детским картонным ящиком в сравнении с рослыми силачами перед ним. Розоватые солнечные оттенки скользили по костюмам Силачей.

Слева в полутьме с раскрашенным геометрическими фигурами лицом пианист

играл матюшинскую музыку, под которую Силачи, неуклюже и грозно поворачиваясь вокруг своей оси, пели кручёныховские тексты: «Задернем пыльным покрывалом / Заколотим в бетонный дом!». «Кюлн сурн дер», – высоким голосом вошедший Нерон прерывал поход Силачей, а среди арии Нерона, взыскующего почтения к традиции, въезжал Путешественник верхом на движущемся механизме, чей звук жужжал поверх поющего голоса: «Не верь старой мере!». Шершавость текста, его едва улавливаемый смысл был скрыт высокопарностью интонаций, синхронностью движений и, конечно, костюмами, вызывающими ощущение каменных глыб с пористой поверхностью, которая была раскрашена разными по цвету строгими пятнами, при поворотах меняющими характер персонажа, делающими его еще более угрожающим.

Все персонажи были печальны, в их голосах была слышна интонация безнадежности, и хоть они громки, звучны и оперно декларативны, ноты грусти звучали в них и набирали силу. С появлением Некогого Злонамеренного действие обрело даже некий детективный сюжет. Прыжки Забияки должны были бы разрушить все эти более-менее нащупанные связи и должны были бы свергнуть их в абсурд, в алогизм, однако и эти забиякины абсурдные ужимки укладывались в общую концепцию этого зрелища, всё более пронизанного внутренним драматизмом: «Враги наступайте из решетки щелей / Вызывайте меня на поединок».

Персонажи этого спектакля не оставались на сцене в одиночестве или в паре, их всегда было много. Они двигались вокруг поющего центрального героя по дугам, кругам и диагоналям, руководимые какой-то жесткой, четко регулирующей их движения силой. И это согласованное общее движение было заряжено всё нарастающим маршевым ритмом, который задавал Некий Злонамеренный. И всё сильнее звучала милитаристская и тоталитарная тема: «Идите улиц миллионы! / Для себя неожиданно сонные стали драться! / И такую пыль подняли / Будто брали Порт-Артур / Колесница победная едет». Сценические перестроения вписывались в изображение куба на заднем занавесе и словно выдвигались из него: «Нам теперь всё нипочем / солнце лежит в ногах зарезанное». Менялось освещение: из розовато-утреннего оно становилось всё более мрачным, сине-сиреневым, отчего отблески на костюмах темнели, постепенно делая их каменеющими и более объемными.

Хореографическая композиция из Силачей и Спортсменов повторяла линии ребер куба. Она таким образом продолжала, удлиняла куб, выдвигая его из глубины сцены на зрительный зал, и как бы стремилась обрушиться на зал и словно тащила за собой декорацию. Фигуры располагались в шахматном порядке, вторя друг другу в позах и жестах, перемежаясь в четком ритме: «Скрылось солнце / Тьма обступила». Вошедшие им на смену Похоронщики двигались иначе, в чем-то сродни суффийским дервишам, медленно вращаясь с приподнятыми и согнутыми в локтях руками. В таком круговом замедленном движении их кубистические с острыми и прямоугольными абрисами костюмы словно скручивали всё изображение, напоминая кубофутуристические малевичские композиции.

А Несущие солнце возвращали действию четкий, зловеще парадный ритм. Этому помогало и некое подобие мгновенной молнии, освещающей зал, созданной двумя небольшими зеркалами: «Солнце железного века умерло!», – докладывал один из них, как на отчетном собрании. Ровным строем со сверкаю-

щими зеркалами, они двигались на зрителей, заслоняя собой всё пространство.

В картине «Десятый стран» появлялись фантазмагорические персонажи, блуждающие по сцене, как просто цветовые пятна – «Пестрый глаз». Новые и Трусливые вступали в диалог о том, что исчезло всё вокруг. И сами они блистали яркими скользкими поверхностями частей своих костюмов, усиливая беспредметность персонажа под названием «Пестрый глаз». От чрезвычайной легкости наступивших перемен всё словно взлетало на каждой фразе. Чтец и Толстяк кружились как в невесомости, потеряв всякое притяжение, и в этой абсолютной легкости вдруг струился дым, и – уже нельзя двинуть ни рукой, ни ногой, и все дороги перепутались, и пространство смыкалось окончательно. Неожиданно появившийся Старожил предлагал Толстяку выход, но это было совершенно абсурдное предложение. И вообще вся сцена была исполнена в духе театра абсурда. Этот абсурд набирал обороты, действие всё более усложнялось, дробилось, слова рассыпались на простые звуки. Нарастал бешеный ритм всеобщего распада. В этот апокалиптический дымный мир врывались Силачи, обрывая спектакль: «Мир погибнет! / А нам нет конца!».

Это сценическое произведение замыкало круг, в начальной точке которого состоялась малевичско-кручёныховская «Победа над Солнцем». Пророчества, звучавшие в канун Первой мировой войны и революции, предсказания бурь и хаоса, социальных катаклизмов и артистических новаций, отторжение человеческого и торжества механистического, утверждение голого рационализма и тоталитаризма, – всё то, что потом пронзало сознание и коллективное действие в течение 70 лет, обрело свое логическое, четко сконструированное арт-завершение в «Победе над Солнцем» Р. Бенедетти.

В спектакле лос-анжелесских артистов отсутствует даже намек на хаос и синергетическое состояние первой «Победы...», здесь всё приобрело уравновешенность, совершенную красоту, статичность завершенной формы, супрематическую ясность и математическую выразительность. И именно поэтому всё действие выглядит зловещим как результат и материализация прежних пророчеств. Все темы, когда-то только заявленные, предчувствованные, предугадываемые, были опробованы и расшифрованы в искусстве XX века. Все направления и стили – уличные действия, массовые парады, модерн-балет, театр экзистенциализма, театр абсурда, театр художника, наконец, постмодернистские перформансы и хэппенинги – всё это зарифмовано в американской реконструкции «Победы над Солнцем» и отчеканено в движении, отлито в помощь кручёныховского текста. Американцы воспроизвели «Победу...» в серьезной точности и сдвинули ее к крайней трагичности. Они услышали в ней громовые раскаты и голос одинокого человека, раскатами заглушаемый, и воплотили это как античную трагедию. Авторы первой «Победы над Солнцем» этого не предполагали и вообще поглумились бы, скорее всего, над такой трактовкой своей идеи, самый их пафос был направлен в прямо противоположную сторону. Однако опыт XX века, поглумившись над самим человеком и его надеждами, проведя человека сквозь хаос, выявил самый абсурд человеческих одиноких усилий. И Будетлянский силач действительно оказался ментальным монстром.

Одна из реконструкций **«Победы над Солнцем»** создана в 1993 году в Вене композитором и режиссером Дитером Кауфманном в содружестве с кинорежиссером Клаусом Карлбауэром, композитором Сергеем Дрезниным и шоу-дизайнером Эрикой Раймер. В октябре того же года премьера спектакля состоялась в Москве в Театре на Таганке.

Эпиграфом к представлению служил видеоряд с эскизами костюмов К. Малевича. В начале действия слова Чтеца, начинающего зрелище, дополняются видеопроекцией космической субстанции с Солнцем в центре системы и окружающими его планетами. В это изображение вклинивается движущаяся панорама городов: огромные колеса идущего поезда, красные крыши маленьких домиков и купола церквей, разбегающиеся рельсы и горящее над ними солнце, наполовину скрываемое черным полукругом. Что-то при этом грохочет на сцене, падает и разбивается, а интонации Чтеца звучат почти сказочно. Появившийся именно здесь черный круг, как образ солнечного затмения, дополняется потоком солнечного ветра и огненным смерчем. Ритм движения всё убыстряющегося поезда достигает апогея, и в этот момент занавес, на котором и показывалось изображение, разрывается и на сцене появляются Будетлянские силачи.

В этом спектакле костюмы остаются костюмами, не превращаясь в персонажей, лица актеров видны, открыты и руки свободны. Костюм не самостоятелен и не первенствует, как этого добивался в своем произведении К. Малевич. Дизайнерская проекция венского спектакля приближает зрелище к кукольному, даже игрушечному. Персонажи подобны объемным мягким автоматам, части которых выкрашены пестро, но не ярко; контрастно, но не слишком. Это было похоже на респектабельное цирковое представление, где всё нарочито, но не выходит за рамки вкуса и художественного приличия. Нерон в спектакле удвоен: у одного актера согнута в локте правая рука, у другого – левая. Костюм Нерона плоскостной, малевичское его изображение помещено на спине сзади у первого и на груди спереди у второго как вырезанный из гофрированного картона полукруг.

Путешественник во времени вообще одет в современный дорожный плащ и шляпу, словно переносит действие в современность и, контрастируя с происходящим, подчеркивает всем своим видом его кукольную нереальность и смещенность сознания.

В центре сцены за разорванным занавесом находится пианино («рояль в кустах») – такая важная для стилистики спектакля деталь: всё здесь вопиюще нарочито, серьезно цирково и поэтому откровенно-наглядно. Через некоторое время пианино вновь скрывается за занавесом, словно задерживается мягкой ширмой, и на ней появляются кинокадры скачущих всадников, мятущейся толпы, стреляющих орудий, бурь и катаклизмов. Этот маленький экран расположен в центре сценической установки, а сама установка представляет собой площадку верхнего над экраном уровня и спускающиеся от нее две лестницы направо и налево, на которых и действуют персонажи оперы. Будетлянские силачи присутствуют на протяжении всего действия как свидетели. Они же появляются на кадрах, в современном дворе, и тем самым стягивают разные нити смыслов.

Всё смешивается: кино и история, клоунада и действительность, рекламные трюки переодетых агентов с улицы и театральное представление, фрагменты матюшинской музыки и классические мелодии. В этих сталкивающихся блоках спектакля возникает и откровенная пародия, и постоянная игра с прямыми цитатами из К. Малевича, С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова. В этом вольном жонглировании «аттракционами» ощущается абсолютная свобода – и в проявлении сценического действия (как бы импровизация), и в его восприятии.

Произведение принципиально не завершено, действие не имеет сюжета и причинно-следственных связей. Его пространство/время представляет собой

деконструкцию. Здесь нет центрального события, а всё происходящее неопределенно и в самом себе, и в своем развитии. Всё это – некая часовая изменчивость, текучесть с кратковременными вспышками.

Несомненно, в «Победе над Солнцем» 1913 года с ее симфонией света, с помощью которой создавалась «люциферическая» бездна, предвиделись и предчувствовались пути к постмодернизму. Ж. Делёз позже назовет это явление «хаосмос» как состояние неограниченных возможностей. Именно этот замеченный в 1913 году только Б. Лившицем хаос («хаосмос»), этот непрограммируемый и тогда не предвещавший основного направления в искусстве смысл окажется актуальным в последней четверти XX века, благодаря чему опера «Победа над Солнцем» станет действительно востребованным произведением. Не как памятник модернизму, К. Малевичу и К°, а как остросовременный художественный материал в хаосмос-контексте.

Через 80 лет после первой «Победы...» это обнаружено в спектакле венского музыкального театра. Философ постмодернизма Ж. Бодрийяр утверждал необратимость технического прогресса, высвободившего стихию иррационального в человеке. Это напрямую соотносится с визуальной стороной «Победы над Солнцем», фактически провозгласившей конец искусства.

В действительности К. Малевич вышел из кризиса собственным путем и через жесткую организацию материала, бессознательного и беспредметного, но энергетически связанного. В спектакле венского театра пути выхода от точки бифуркации «Победы над Солнцем» – принципиально иные. Здесь малевичская идея тотальности и выхода за пределы самосознания («Бог не скинут») отменяется, а попутно опровергается и сам миф «Победы над Солнцем» методом его расщепления и дробления. Малевичский протест против эклектики здесь устраняется, и именно *китчевый* дискурс целиком определяет хронотоп новой «Победы...». Более того, венская «Победа...» демонстрирует способ и путь, на котором предыдущая, 1913 года, постановка теряет свое историко-художественное значение и превращается в другой знак, уже не имеющий связи с изначальным. Подтверждением тому являются трансформации костюмов, гримы и фрагменты действия, развоплощение всех персонажей, погружающие новую «Победу...» в бессмысленный калейдоскоп и в некое даже предчувствование трэша.

«Победа над Солнцем» в ноябре 1997 года в Российском академическом молодежном театре (постановка Александра Пономарева, музыка Стефана Андрусенко, сценография А. Тюпкина, костюмы А. Кислицыной и А. Колейчук с Чет-Нечет Театром) начинается с выхода Чтеца (Чтица в черном длинном платье с красным платком на голове, которая собралась было читать традиционный текст из папки и поэтому несколько удивлена тому, что ей на самом деле поручено). Молодые актрисы подхватывают слова, перебрасываются ими, как в шутовском балагане.

В спектакле заняты Н. Чернявская, В. Зотова, И. Жорж, И. Автух, Е. Галибина, О. Зима, И. Ильин, А. Минаев, А. Мясников, Е. Редько.

Изначально заданный ритм, темп, состояние и настроение развивают четверо актеров в серо-белых борцовских халатах с широкими рукавами и белыми же квадратами, переходящими в геометрический орнамент, – Будетлянские силачи-скоморохи. Двое из них становятся Нероном-Калигулой, свиваясь в схватке, борясь и потом безмерно удивляясь собственному замысловатому единству. Путешествен-

ник во времени, огромного роста, с какой-то немыслимой лестничной конструкцией, в наполеоновской шляпе с кисточкой от шторы и летчицких очках, не успевает завершить свой монолог, как на сцену врываются другие Будетлянские силачи, нацепившие длинные бороды, и проносятся, хватаясь друг за друга. Путешественник все же пламенно утверждает: «Я буду ездить по всем векам, я был в тридцать пятом, там сила без насилий и бунтовщики воюют с солнцем...», и звучит это в его устах радостно, торжественно и призывно.

Некий Злонамеренный с зелеными усами тоже изъездил всё, но только его речь печальна: «В подземном темно...». Некий Злонамеренный тоже имеет двойника (со шляпой на голове, похожей на подушку), и этот вступает в диалог с Путешественником, с такой хитренькой, ползущей интонацией: «Ты что ж, неужели в самом деле полетишь?». Забияка и Неприятель вбегают с рупорами, перевязанные, инвалидно-костыльные: «Или вы думаете – крючок опаснее ваты?». Силачи находятся внутри эпизода. Собственно это именно они провозглашают действие, разыгрывают его, перевоплощаются в разные ипостаси.

Алогичный текст совершенно согласуется со скоморошьей манерой интонаций, действия и движения. Скоморошья манера согласуется с цирковыми вставками и игровыми спортивными фрагментами. Фокусы и культуристские выпады – с биомеханикой. Раскрывающаяся лестничная конструкция, которую оставил на сцене Путешественник, цитирует знаменитую сценическую установку Л. Поповой к «Великодушному рогоносцу» Вс. Мейерхольда. То ли космический, то ли океанский лайнер, со штурвалом, веревками, мачтами и переходами разных уровней. Стального цвета костюмы с элементами техники (у кого-то кусок изогнутой трубы, у кого-то с прозрачным крылом) цитируют прозодежду в спектаклях Вс. Мейерхольда.

В спектакле, который начинался в манере как бы даже детского театра с таким как бы растолковыванием совсем неясных фраз и специфическими детско-подростковыми театральными интонациями, к концу первого дейма возникает мощный футуристический социальный и космический пафос.

В наступившей после победы над солнцем полутемноте проявляются пирамидообразные серебристые фигуры, торжественно шествующие вокруг конструкции, словно новые жрецы или плакальщицы. Остановив шествие на авансцене, они начинают дикий танец: фигуры изламываются, приобретая очертания огромных птиц с огромными клювами. Прошли и исчезли. И адское пекло разверзлось под установкой, поглотив силачей. И корабельные склянки прозвонили. И вдруг печально зазвучала «Дубинушка»: «...но одна из тех песен в память врезалась мне...».

Во втором дейме на планшете сцены лежит огромный черный квадрат, на котором четыре Пестрых глаза в прозрачных плащах с кисточками на концах канатов (ослиными хвостами?) создают абстрактное произведение. Подобно макбетовским ведьмам, они колдуют над этим изображением. В эпизоде «Десятый стран» на пустой сцене – множество деталей и конструкций в духе контррельефов В. Татлина, а в костюмах – реалистические телогрейки, пальто с меховыми воротниками, варежки на резинке, портянки, цилиндры. Всё вместе это вызывает ощущение сталкерской зоны стругацких/тарковского. Тем более, что и над сценой возникает специфический длящийся режущий звук. Он и потом будет поддерживаться кличами и пляской «ведьм». Язык спектакля становится всё бо-

лее сложным, многовекторным, его эпизоды приобретают многослойные вербальные и визуальные смыслы. Кручёныховский текст всё более обретает хармсовское, а затем и булгаковское звучание.

При всей сложности режиссерских метафор в двухчасовом замысловатом зрелище очевидно жесткое следование сюжету от наивных надежд к провозглашенным победам и социальным разочарованиям с обрушением во тьму. Пространство/ время постановки в этом смысле вполне реалистично (пусть и гипертрофировано), последовательно в чередѣ событий, логично, его причинно-следственные связи не нарушаются. Однако главный прием в построении спектакля сосредоточен в персонажах, в их индивидуальной алогичности.

Здесь есть один герой – Будетлянский силач, как если бы он был помещен в многогранную зеркальную пирамиду и увидел сам себя многоликим и многотелым. Это – бесконечное множество одного и один в бесчисленности, что и создает фантазмагорическое ирреально-реальное пространство.

Его нельзя назвать собственно игровым, хотя, на первый взгляд, оно таковым представляется. Его нельзя определить как палимпсестное, хотя и такое определение применимо к нему. Режиссер использует технологию деконструкции только в качестве инструментария.

В ядре своем спектакль обладает жесткой структурой, выстроен по законам математики В. Хлебникова (в 1986 и 1992 годах А. Пономарев прошел через опыт работы с хлебниковскими текстами в постановке «Настоящее» и «Зангези»). «Победа над Солнцем» у А. Пономарева представляет собой несколько уровней конструкции: 1) витражные, фейерверкные, лепные, контррельефные, коллажные приемы крепления эпизодов и их невероятная динамичность создают четкие переходы от внятной последовательности к авангардному контрапункту футуристических и дадаистских смыслов/бессмыслов и к интеллектуальным рядам этого сценического целиком обэриутского кроссворда; 2) из визуальной материальности пространства и его четкого построения к длительности чистого сознания, ментального состояния (исходный постулат Р. Декарта и вывод А. Бергсона).

В 1999 году спектакль получил премию «Золотая маска» в номинации «Новация».

Лондонская постановка **«Победы над Солнцем»** 2014 года (авторы – режиссер и сценограф Иоханнес Биррингер, Мишель Даньѐ, с саундтрэком Оливера Дойла) представляет собой синхронию «Победы...» и Супрематического балета.

На черном блестящем планшете сцены человек в комбинезоне с громкоговорителем зазывает народ. В то же самое время персонаж в белом комбинезоне с желтым квадратом на спине и шлеме из спиц, с переносной рацией на груди медленно и сосредоточенно движется в упражнениях *ци*. На заднике сверкает желтое солнце, рядом на планшете красный шарообразный сосуд. Другая фигура в белом же комбинезоне, но с красным квадратом на спине медленно приближается к сосуду и ритмично с протяжными паузами стучит по этому сосуду длинными белыми палочками. Третья фигура в белом комбинезоне и с черным квадратом на спине поднимает красный сосуд и закрывает им лицо. Вдруг всё погружается в темноту, которая разрывается вспышками электричества: это персонаж в черном при единственной включенной лампочке замыкает оголенными проводами цепь, пытаясь провести ток сквозь собственное тело. Разряды молний освещают белый занавес, провода дрожат и красными змейками обвивают тело. И всё снова погружается во тьму.

В полумраке едва светится часть пространства, в которой появляется и медленно передвигается в состоянии *ци* фигура в черном комбинезоне с белым большим квадратом на груди. В правой части сцены странный персонаж в черном же, с каким-то черным гигантским клювом, закрывающим всё лицо, заводит старую пластинку, царапая ее этим клювом, на старом граммофоне с ярко-красным жерлом. Рядом стоят белые телескопы, повернутые в разные стороны. Человек в военной шинели дико кричит, стараясь заглушить шипящий звук пластинки. Кажется, что по его лицу и по серой шинели стекают кровавые капли. А страшное существо с черным клювом, подползая, оттаскивает от него стойку микрофона. Человек в военной шинели на секунду прерывается, оглядывается, но снова начинает кричать. Черная танцовщица продолжает свой геометрический медленный танец. Блестящее, будто лакированное, чудовище с клювом медленно же передвигаясь между ними, пытается снова оттащить стойку микрофона.

В сценическую композицию добавляется еще одна фигура в черном. В руках она держит мяч с глазом. Останавливается и долго стучит мячом о пол. Фигура с белым квадратом продолжает свой танец на одной линии. Лакированный черный с черной лопатой движется по другой и в другую сторону, параллельно. Кажется, что именно от стука мяча возникает всё усиливающийся и убыстряющийся бьющий гул.

Во второй части спектакля в темном пространстве сцены при замысловатых льюще-тянущихся почти космических звуках возникают светящиеся точки-шарики. Их движущийся узор соответствует жестам танцовщицы, на руках и спине которой эти светящиеся лампочки располагаются: при приближении они еле-еле освещают ее лицо и фигуру: черное в черном на черном.

Наконец, на белом заднем занавесе появляются перекрестные лучи и кажется, что они уже пронизывают целиком всё пространство сцены и обнаруживающего в нем человека в прозрачном широком балахоне,двигающегося как гимнаст с прозрачным же светящимся шаром в руках. И звук раздается похожий на треск электрических разрядов. И лучи-прожектора всё еще прорезают пространство. И синие электрические рефлексы отблесками светятся на шаре и балахоне.

Вспышки солнца обрывают это движение, и опять появляется лакированное черное чудовище, издающее лающе-мяукающие звуки. Теперь оно пытается замкнуть электрическую цепь, и на экране задника начинают стекать и переплетаются всплески красок, создающие подобие вниз летящего фейерверка и вверх растущих кристаллов одновременно.

А в черном мареве вдруг обнаруживается вполне малевичский персонаж – Авиатор, видимо, случайно залетевший в этот жутковатый «Десятый стран», на эту совершенно чужую планету, находит старый, давно, наверное, затерянный приемник, встряхивает его, слышит слова на разных языках. Но и он пропадает во тьме.

А на белом заднике возникает малевичская супрематическая композиция «Смерть обоям», которая начинает медленно поворачиваться вокруг своего центра.

А на сцене – танцовщица в красном платье с черной широкой полосой на юбке и черными манжетами. А за ней – танцовщица в черном фраке и черных очках и танцовщица в черном комбинезоне с красными квадратами. Движения

всех троих разнонаправлены, но синхронны, автоматичны, четки и марионеточны. Действие/танец кажется бесконечным, пока лакированное чудовище не заводит граммофон и четкий почти метрономный звук не прерывается шипящим шорохом старой пластинки. Фигура в прозрачном балахоне, всё это время сидевшая скрючившись на авансцене, вздрагивает, разгибается и начинает камлание над своим прозрачным шаром, лежащим на белом квадрате.

Лондонский спектакль завораживает, заманивает, в нем шаманское переплетено с техногенным, телесное с супрематическим, объемное с плоскостным. Жестко расчерченное пространство насыщено вращающимся внутри себя самого временем. Живые плотские фигуры лишены плоти. Жизнь в этих «десятих странах» лишена жизни. Но она же полна изящества, четкого ритма и невероятной геометрической красоты. Даже лакированное мутировавшее существо неясных очертаний притягивает своей странной, изысканной, почти кружевной формой.

Спектакль создан по законам театра современной хореографии, где четкая дансе-структура соединяется с контактной импровизацией, с видеопроекциями, задающими движению дополнительные семантические объемы. И первую часть, и вторую, совершенно самостоятельные, друг другу не подчиненные, можно по отдельности представлять на фестивалях современной хореографии (например, на IFMC в Витебске это было бы весьма уместно и логично).

Спектакль сочетает в себе модернистские начала, строгие и четкие, с постмодернистскими перформативными действиями. Организующим началом здесь является медитация. Постмодернистская деконструкция прорывает сочиненную структуру произведения криками, всплесками, скачками и резкими жестами, но тут же всё опять и опять погружается в глубокое созерцание, в магическую замкнутость и цикличность действия.

Оказывается, и такого рода смыслы можно вывести на поверхность из нели-

нейности первоначальной «Победы над Солнцем». В лондонской супрематической «Победе...» звучит явный отголосок интонаций Рея Брэдбери, его грустно апокалиптического эха, но и оно находит свою аналогию в грозных раскатах «Победы....» 1913 года.

«Победа над Солнцем» в Нижнем Новгороде – проект Ксении Ануфриевой. 17 сентября 2015 года концертное исполнение оперы состоялось в рамках фестиваля Вазари. Участники проекта: А. Батрашева, А. Чистяков, В. Бурцев, М. Булошников, Л. Харламов.



Владислав Бурцев (баритон), Алексей Чистяков (тенор), Лев Харламов (чтец), Марк Булошников (фортепиано)

Чтец (артист театра Зоопарк Лев Харламов), стоя за пюпитром, начинает действие текстом пролога Велимира Хлебникова так выразительно, так актерски настойчиво, что слова, действительно, воспринимаются подчеркнута алогично, не обычно, не привычно. Как музыка, как текст на чужом языке, и от того воспринимается только сама интонация, самый звук, его качество, его знак. Лев Харламов произносит и слова Силачей. Певцы А. Чистяков и В. Бурцев подхватывают, поют арии Силачей и остальных персонажей оперы.

Самым главным в этом концертном исполнении является четвертитоновая музыка, полностью восстановленная авторская партитура М. Матюшина.

Усугубленная живым звуком, не имеющая визуализации, подчеркивающая ритм «Победы...». В чтении/пении/спектакле делается акцент на ритмо-звуке. Он же заставляет *видеть* через посредство себя. Актерский речитатив не столько подчеркивает естественную речь, сколько, наоборот, противоречит ей, так как утрачивает декламационную структуру, эмоцию и драматическую составляющую. Это очень близко к сухому речитативу и тоже зависит от текста, но алогичного и без знаков препинания. От речитатива исполнители переходят к пению и наоборот. Звуковых эффектов (грохота, шума и т.д.) в этом прочтении не было, хотя, по замечаниям историков, звуковой ряд первой «Победы...» во многом опирался на них.

Из письма Л. Харламова автору монографии: «Очень рад, что Вас заинтересовал этот наш концертный вариант фрагментов из “Победы над солнцем”. Он создан был ради Матюшина, поэтому там звучит вся сохранившаяся музыка. Текст Кручёных звучит, так сказать, в объеме необходимости. То есть то, что связано с музыкой плюс несколько фрагментов для изложения (поддержания внятности) сюжета. Плюс полностью звучит хлебниковский пролог. Работать с текстом Хлебникова было проще, чем с текстом Кручёных. Особенно со стихотворными фрагментами. Но сюжет помогает пониманию текста. Как и стиль эпохи. Как ни странно, когда я это исполняю, у меня перед глазами возникает отнюдь не Малевич, но Дейнека. Так примерно и читаю. Есть фрагменты, где я придерживаюсь авторского прочтения. Согласно сохранившейся записи. Проект делался на один раз, но мы исполнили его уже трижды: два в Нижнем и один в ГМИИ им. Пушкина, в рихтеровском зале».

Для М. Матюшина важны были элементы структуры музыкального звука, как для А. Кручёных – элементы слова. Поэтому он, утверждая ультрахроматику, приветствовал, вслед за Н. Кульбиным, четвертитоновую музыку, разделяя каждый полутон (из 12) пополам (24). В статье «Свободная музыка» Н. Кульбин отмечал: «Художник свободной музыки и подобно соловью не ограничен тонами и полутонами. Он использует также четверть, одну восьмую тона и музыку со свободным выбором тонов. <...> Преимущества свободной музыки: неведомое ранее наслаждение созвучиями. Новая гармония с новыми аккордами. Новые диссонансы с новыми решениями. Новые мелодии. Необычайно расширяется выбор возможных аккордов и мелодий. <...> Вибрирование этих звуков, как правило, действует возбуждающе. В таких процессах большую роль играют удар различной силы, интерференция звуков, подобная интерференции света» [20, с. 547–548].

В новой музыке по-новому рассматривались все музыкальные категории (звук, звуковысотная система, континуум), что инспирировалось идеями высвобождения звука (как у А. Кручёных идея высвобождения звука из слова).

Как слову возвращалось первоначальное звучание через букву, рык, тон и пр., так звук при помощи деформации также приобретал близкое природе начало (например, шум окружающего) + разложение на элементы (собственно ультрахроматизм) + некая важная мыслительная составляющая процесса. Преобразование музыки согласовывалось с идеями трансформации всей среды в совокупности за счет неожиданных сочетаний, аккордов, мелодий. Вообще это звучание соотносилось с проникновением за границы обыденной осязаемости/видимости/слышимости, оно осмыслялось как проводник за границы трехмерности. Всё это находилось и в русле экспериментов М. Матюшина с расширенным зрением.

Из письма Ксении Ануфриевой автору монографии: «В 2015 году к открытию нового выставочного пространства Волго-Вятского филиала Государственного центра современного искусства в Арсенале (Нижегородский кремль) была создана выставка “Музей великих надежд”.

Возникла неожиданная возможность впервые сделать аудиореконструкцию “Победы над Солнцем”. Как музыковед я еще со студенческих времен знала о том, что Матюшин – мой земляк. Однако в научной литературе была лишь информация о “Победе...” как об историческом событии, а музыкальные оценки давались лишь по нескольким небольшим фрагментам нотного текста. О публикации всех фрагментов сохранившегося нотного текста я узнала за пару лет до выставки “Музей великих надежд” от композитора Владимира Мартынова. Этот текст был восстановлен и издан Музеем органической культуры (г. Коломна). И когда возникла тема выставки, я поехала в Коломну, где сотрудники музея великодушно подарили мне их монументальное энциклопедическое издание о Матюшине, в котором были ноты. А благодаря выставочному проекту аудиореконструкцию удалось записать еще и на CD. В буклете к нему я не могла не сделать краткий анализ музыки, в котором постаралась вписать музыку Матюшина в контекст эпохи. Она не только пародирует позднеромантическую оперную манеру (на что обычно указывают), но и направлена в будущее (а не просто пытается эпатировать). Речь о том, что в музыке “Победы над Солнцем” можно услышать те тенденции времени, которые реализуются у Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича».

Полностью исполненная опера современна, актуальна, соотносима в звучании с замечательными образцами философской новой музыки XX века.

Этот материал также представляет собой реконструкцию, однако исключительно с ракурса вербального и музыкального текстов, в которых знак был не менее акцентирован, чем это было в первом варианте «Победы...», и не менее акцентирован, чем это происходило в сценографии и костюмах первоначального спектакля. Это – единственная постановка, в которой, при точном следовании партитуре спектакля, воспроизводится не малевичский контент, а кручёныховский и матюшинский, т.е. оперный.

«Победа над Солнцем» – проект Государственного Эрмитажа, Мариинского театра, Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербургской филармонии и симфонической капеллы «Таврическая» п/у М. Голикова в рамках международного фестиваля «От авангарда до наших дней»

в 2013 году. Зрелище, вплотную соприкасающееся с античной трагедией. Это – почти античная стена атриума, как стена сцены с проемами арок (5), это оркестра и амфитеатр.

Пролог спектакля – это фрагмент партитуры М. Матюшина из оперы «Победа над Солнцем», исполняемый И. Рогалевым столь же экспрессивно, скачуще-ритмично и темпераментно, как сама эта раскалывающая пространство музыка. Временную структуру спектакля по тексту А. Кручёных создали отдельные музыкальные фрагменты, написанные в разной стилистике несколькими композиторами: И. Воробьевым, А. Таноновым, Д. Мазитовой, С. Полозовым, Л. Резетдиновым, А. Зобниным, Э. Лебедзе и Игорем Рогалевым как главой всей музыкальной системы и ее организатором.

Фигура Чтеца в темном длинном балахоне с накинутым на голову капюшоном в темноте начинает хлебниковское: «Люди! Те, кто родились, но еще не умерли. Спешите идти в созерцог или созерца-вель... Сборище мрачных вождей, от мучав и ужасавлей до веселян и нездешних смеяв и веселогов пройдут перед внимательными видухами и созерцалями и глядарями...». Звучит как антитеза или продолжение слов Константина Треплева, жаждущего другого опыта («Нужны новые формы! Новые формы нужны...») на сцене: «Люди! Львы, орлы и куропатки... Общая мировая душа – это я... я...», – это предчувствование превратилось в чернотворские вестушки. Эта фигура в моцартовском черном словно сгущает всё пространство, глаголит и медленно, как жрец, совершивший обряд, исчезает в проеме арки.

Две девушки в черных трэсах выходят на площадку, их под барабанный бой одевают в белые медхалаты: «Все хорошо...» – «что хорошо начинается...». Следом из арок пятеро в халатах же присоединяются, выстраиваясь на авансцене в ровную линию: «а конца не будет!». Они все – бюджетлянские силачи современности, санитары, а музыкальная тема напоминает фрагменты И. Стравинского в кликаньи весны в «Весне священной». Еще одна группа выносит две большие белые простыни и образует каре. Танцовщица в белой пачке вступает в центр этой фигуры, а на стене появляется иллюзорное желтое солнце с завитками, кружащееся,



«Победа над Солнцем»
в Государственном Эрмитаже.
Санкт-Петербург. 2013

вьющееся, маленькое. Мужчины, вынесшие белые ткани, падают на них. А внутри солнечного диска проскальзывает немогущее открыть глаз толстое лицо, а вся сцена озаряется темным красным светом, а потом – синим. На стене высвечивается римское сооружение, и двое певцов, обнявшись, превращаются в Нерона-Калигулу, закутавшись, как в тоги, в белые простыни: «Ехал налегке / прошлом четверге / Жарьте, рвите, что я не допёк». Танцовщица тут же. А большая группа певцов выстраивается в геометрически-хореографическую белую композицию, которая то передвигается, то замирает в разных позах: «Хлеба и зрелищ!» – просительно взирают на Нерона-Калигулу, который (которые) рвут друг у друга куски от хлебного батона и выплевывают их.

Путешественник по векам – на самокате, в кепке с козырьком: «Вдруг всё стало. / Вдруг пушки. / Озер спит...». Певцы вдруг становятся в круг/хоровод и быстро-быстро двигаются на краю сцены. Возникает изображение Вавилонской башни. Оно медленно стекает, а на полу бессмысленно лежит какое-то тело. Происходящее трансформируется в далиевский сюр..., прерываемый Злонамеренным, выскочившим из зала, и вновь погружающим происходящее в замедленный, почти текучий поток сна подсознания или безумия. Путешественник и Злонамеренный падают и поднимаются в рапидных движениях якобы боя, другие персонажи в этом же пространстве сна сидят и ходят через друг друга.

Белая танцовщица становится Забиякой, машет длинной гипюровой юбкой: «Сарча саранча. Пик пить...». Она же появляется на видеоизображении, только в прошлой белой пачке и на фоне вращающейся супрематической малевичской композиции. Изображение движется на стене с множеством окон, которые словно безглазые вписываются и расчленяют само изображение.

Фрагмент пластического театра, одновременно будучи логично-алогичным в структуре спектакля, разрывает зрелище. Эпизод этот также передает дух С. Дали: сначала Злонамеренный молотом колотит всех по спинам и головам, потом все исколоченные цепочкой заключенных бредут в арку, а из нее уже выносят части тел – огромные руки, скрюченные куски ног и пр. В этой дуге/цепи появляется образ предчувствия гражданской войны, что подчеркнуто наличием мольберта среди частей тела. Картина срывается в абсурд: в центр выносят плакат с буквами «WC», и все кричат «Браво!» Злонамеренному.

Многочисленный хор заполняет всю сцену, люди суетятся, мечутся, а некоторые из них уже выстраивают четкие колонны и ряды: «Для себя неожиданно / Сонные стали драться / И такую пыль подняли, / Будто брали Порт-Артур. / Колесница победная едет. / Двойка побед. / Как отрадно под колеса / ее упасть».

«Черный квадрат» вылетает на стене. На планшете в это время квадрат создан группой в белых халатах, а в середине – группой в черных костюмах. Жесткая группа уплотняется, и из нее медленно выпадают танцовщики, начинающие медленное, гипнотическое кружение по сцене. Вновь соединяются цепи, по ним пробегают лампочки-фонарики. Музыка содержит плачи: «Скрылось солнцем. / Тьма обступила». Несущие солнце заполняют всю сцену. Во втором дейме («Десятый стран») приемы первого повторяются и множатся. А в финале все плашмя падают и умирают.

Это произведение плотно соприкасается с семантикой первой «Победы...»: 1) оно сколочно: эпизоды резко вклиниваются друг в друга, меняя настроение,

ракурс восприятия и форму; 2) оно непредсказуемо: персонажи, слова, мысли, образы возникают спонтанно и спонтанно проваливаются; 3) оно подвижно: зрелище скачет, мелькает, множится; 4) оно нелинейно: зрелище ветвится, его можно передвигать, как калейдоскоп. Эта «Победа над Солнцем» эпатажна, ударна, она смещает сознание зрителя, в ней есть эстетическая смелость и даже раздолье. Вместе с тем здесь стремление к хаосу не достигается, блоки произведения завершены внутренне, и единство формы задано неким обобщенным континуумом: действие происходит в смещенном, пограничном пространстве/времени.

И об этом произведении можно говорить словами стихов Велимира Хлебникова 1920 года:

Алеше Кручёных

*Игра в аду и труд в раю –
Хорошеуки первые уроки,
Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время!
Сим победили!*

«Победа над Солнцем» / «Der Sieguber die Sonne» в проекте Банхоф Академии искусств в Гамбурге, воспроизведенном в октябре 2013 года на площади Розы Люксембург. Проект Морица Гагерна, Александры Грика, Клауса Ланга, Мартина Шюттлера представлял собой акции, хэппенинг, инсталляции с телом, надувными шарами/палатками с подсветками, с видеопроекциями на стенах; в парке, на мощеной улице, в холле. Исполнительница поет у открытого рояля и уже стоит с остановившимся взглядом и с открытым ртом, прижавшись к плоскости пустой стены, а на окнах по бокам медленно опускаются жалюзи. В центре этого большого зала также медленно опускаются широкие огромные жалюзи, и появляются на них, как на экране, изображения парусов, играющего трубача и этой же девушки, обдуваемой ветром. Жалюзи приоткрываются, и мы видим за ними на стене еще одно изображение: на фоне зеленого парка на зеленой траве этот же бело-красный парус и неподвижная эта же девушка.

Действие продолжается на деревянной пристани, где на помосте разместились зрители, а перед ними актеры в плащах сколачивают из реек геометрические фигуры, раскладывают оранжевые мешки, сидят между ними, как бездомные, готовящиеся тут же заночевать. Уже знакомая нам девушка стоит и среди этих персонажей. Мимо проплывают пароходы. Параллельное действие происходит в парке. А затем перемещается в большой зрительный театральный зал на движущуюся сцену.

Персонажи возникают в разных локусах пространства почти одновременно, сгущая или разреживая его. В проекте осуществляется свобода возникновения объекта в пространстве любого качества. Не актеры осваивают окружающую реальность, а сама реальность как бы, сосредоточившись, выплескивает акте-

ра/материю/объект. Перформативные действия отъединены друг от друга, но их контенты, «пятнами» накладываясь друг на друга, создают многомерность континуума, его нелинейность. Здесь захватываются разные сферы социума от представителей элитарного искусства до маргиналов. И в то же время присутствует противостояние человека и холодного изящного хайтека или человека и невероятно живой и красивой природы.

«Победа над Солнцем», реконструкция Государственного Русского музея (директор В. Гусев, заместитель директора и редактор оперы Е. Петрова, арт-директор Й. Киблицкий) и Театра музыки и драмы Стаса Намина (сценография Г. Бродского, музаланжировка А. Слизунова, хореография Е. Горячевой), 2013 год.

В круге сцены под несколькими прожекторами, выпускающими вниз конусообразные лучи, собраны все персонажи оперы. Они одеты в реконструированные малевичские костюмы в полный человеческий рост, они двигаются под скрежещущий металлический звук, оставаясь на месте, дергаются марионеточно, постепенно высвечиваясь из полутьмы, сначала в монохромии, а потом различимо в цвете своих костюмов. Медленно, с трудом отрывая ноги от планшета сцены, они начинают движение в центр, снимают маски и то, что является головными уборами, дергают друг друга за огромные руки... Из-за спины Нерона появляется Чтец с совершенно белым лицом, в черном костюме и с черным квадратом на правом глазу: «Чернотворские вестучки!». Он словно сам удивлен этому хлебниковскому тексту, он не

сразу определяет смыслы алогичных слов и тут же как бы вместе со зрителями эти смыслы обнаруживает. А персонажи, теснящиеся за ним, продолжают лишаться частей внешних своих оболочек под всё тот же режущий пространство и их самих звук: «Здесь будут иногдавли и воображавли!».

Для Велимира Хлебникова главным было проникновение в глубину звука, где он искал движение, точечное множество, рост объема, т.е. всё то, что было связано у него с фонетической заумью. В спектаклях-реконструкциях, и в наминовском тоже, в момент звучания пролога эти хлебниковские опыты исключаются даже в подтекстах, а значение придается интонированию текста, его скрытой музыкальности и зауми не фонетической, а смысловой, высеченной из созвучий неожиданных слов.

Чтец повышает тональность, и к нему присоединяется в прологе



«Победа над Солнцем».
Постановка Театра Стаса Намина.
Санкт-Петербург. 2013

же Нерон (без костюма и головного убора, снятых вначале), а все персонажи их окружают, сжимая кольцо вокруг: «И смотрята!». Будетлянские силачи в черных трэсах с несколькими белыми квадратами растягивают на толстых канатах Нерона, который заканчивал пролог, стоя на высокой стремянке в центре. Ноги Нерона тоже оказываются привязанными, и за канаты его тянут другие персонажи.

Веревки вьются кровеносными сосудами через весь круг сцены, вместе с ними в такт вьются тела и мечется прожектор, окрашивая всё пространство то в красный, то в синий цвет. Солнце, как большой детский мячик, тоже вьется по канатам. Именно вьющиеся канаты выполняют в этом спектакле функцию тех прожекторов, которые в «Победе...» 1913 года резали лезвиями фар фигуры и всё происходящее на сцене. Канаты/веревки разрывают, разрезают изображение на фрагменты, создавая эффект витражности и наложения элементов друг на друга.

Тексты Нерона повторяются и словно множатся всеми персонажами. Так возникает многоголосое хоровое звучание, а с помощью канатов на сцене при этом появляются самые разнообразные геометрические очертания, заключающие в себя человеческие тела. Слова растворяются в звуке, а звук как бы растворяется в сплошной мятущейся массе. Появление новых персонажей (Путешественника, Забияки и пр.) добавляет смятения в это плотное колебание пространства.

Пластика этой большой неразличимой массы, этого единого общего многочленного тела, этой органической субстанции – пластика беспокойства, тревоги, сопротивления/подчинения и страха становится структурообразующим принципом спектакля. Вся предметная среда – лестницы-стремянки, огромные колеса-катушки, швабры-щетки, костыль-автомат, треугольники-планшеты, как супрематические крылья бабочки, шары на шестах – всё сливается в единую футуристическую машинерию, и всё оказывается частью чего-то другого. Всё мечется в едином темпоритме, сопровождая сплошное пластилиновое бурление телесной разрастающейся стихии.

В центре спектакля движение замедляется, замирает, персонажи падают, растекаясь на огромном колесе, Несущие солнце обходят его, окружая и целясь из пистолетов. Сцена целиком опутывается вьющимися канатами: «Мы пришли из десятых стран, / Страшные!.. / Знайте, что земля не вертится». Тела впутываются в канаты, и всё зрелище делается подобным нейронной ткани. Здесь структурообразование происходит с помощью всей предметной среды, а не какого-то отдельного элемента или партитуры спектакля. Тела погружены в среду и становятся ее элементами, а вскоре и вовсе исчезают в ней и из нее.

В третьей, финальной, части спектакля в круге сцены снова появляются все персонажи и опять в малевичских костюмах, кружатся: «Всё хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца!».

То, что начинается и осуществляется в наминовской «Победе...», «хорошим» в профанном смысле этого слова назвать сложно, и то, что именно это не имеет конца, тревожит и пугает, как всё, на сцене происходящее. Здесь воплощен не хаос, а апокалипсис. Воплощен в деталях, наступательно и без надежды на благополучный результат борьбы. Этот спектакль визуализирует подтексты первой «Победы...», ее внутренние пророческие смыслы о разбуженных стихиях и восстании-поражении масс. Сама идея хаоса, главенствующая в «Победе...»

1913 года, воплощена у С. Намина, как стихия, направленная не вовне, а как внутренняя и заблокированная (онкологическая?) стихия и ее подробное визуализированное исследование.

«Победа над Солнцем» / «Victory over the Sun» – в рамках международного проекта Джеффа Басингера.

В полной темноте зрительного зала после отзвучавших аккордов рояля появляются Чтецы (Даниэль Френч и Арсений Архипов) с прологом. Они освещают самих себя и крошечное пространство вокруг себя едва заметным фонариком. И весь текст слышен сквозь некое мерцающее поле. Пролог длится три минуты в темноте. «И смотряка!» – реплика, после которой на сцене высвечивается белый квадрат. При определенном попадании на него луча прожектора на нем возникает солнце, и тут же, как в театре теней, – фигуры Будетлянских силачей (Б. Гонт и Б. Менденхолл). С раскрашенными лицами, широко раскинутыми раскрашенными руками, они, разорвавшие белый квадрат и солнце на нем, шагают навстречу зрительному залу. Актриса, изображающая Нерона, в царственно пурпурном облачении и Путешественник во времени с ромбом вместо головы на пурпурном мопеде движутся навстречу друг другу. Дыра разорванного квадрата зияет между эпизодами, сосредотачивая внимание зрителей на этой глубокой ране времени. На десятой минуте представления солнце уже вырвано с корнями, белый квадрат на заднике закрыт многочисленными сталкивающимися и перекрещивающимися квадратами. Брутальное существо с синим лицом, с гигантской черной клипсой в правом ухе и кольцами в ноздрях сообщает, что земля больше не вертится и солнце железного века погасло.

В «Десятой стране» Будетлянские силачи, вышагивающие, как гуси, встречаются с Трусливым и Толстяком, постоянно отпрыгивающими в сторону. Чтец выкатывает белую трибуну с написанными на ней черным и красными квадратами и обращается к зрителям с печальной сентенцией: «Как необычайна жизнь без прошлого! С опасностью, но без раскаянья и воспоминаний... Забыты ошибки и неудачи, надоедливо пищавшие в ухо, вы уподобляетесь чистому зеркалу...». Текст у исполнителей смещен, переиначен, как и сами персонажи. Будетлянские силачи вмешиваются в действие постоянно, как его модераторы. Время от времени выбегают с короткими рвано-алогичными репликами все прежние персонажи, превращая зрелище в калейдоскоп. Пока не появляется, наконец, Авиатор в замысловатом костюме из обрезков железа, что делает его живым подобием татлинского контррельефа. Все герои выстраиваются в единую параллельную рампе линию и поют арию, состоящую из одних разрозненных букв/звуков.

Маленькая сцена и небольшой зрительный зал создают атмосферу театра кабааре 1910-х годов. Рояль, покрытый белым полотнищем с черным квадратом, постоянно сопровождающий действие пианист во фраке (А. Архипов), обращение всех персонажей к зрителям, короткое расстояние между сценой и залом, легкая и настойчивая ирония в интонациях актеров, некий отголосок театра студенческих миниатюр в движениях и позах, а главное – завершенная форма произведения, сжатая в режиссерскую четкую задачу, нигде не нарушаемая, не допускающая эклектики и эпатажности и вместе с тем сохранившая настроение свободной игры, некоторой детскости и поэтичности. В этом произведении очевидны снижение «Победы...» с ее художественного обожения и отвержение пиетета перед ее уже почти парад-

ной значимостью, но присутствует наивная приближенность к этому историческому монументу, домашность и заявляется право на фамильярное прикосновение к нему.

ВИТЕБСКИЕ СМЫСЛЫ «ПОБЕДЫ НАД СОЛНЦЕМ» И СУПРЕМАТИЧЕСКОГО БАЛЕТА

В 1995 году группа минских художников провела художественную акцию «Победа над Солнцем». В ней участвовали Андрей Логинов, Владимир Зленко, Игорь Кашкуревич, Алёна Дорошевич. С флагом, на котором изображен символ УНОВИСа, они сфотографированы у стен витебской ратуши.

Из письма М. Борозны автору монографии: «18 февраля 1995 года в рамках художественной акции “АРТУНОдискурс” в помещении витебской городской Ратуши в 17.00 состоялся перформанс Игоря Кашкуревича “Победа над солнцем”, посвященный 75-летию презентации знаменитой одноименной футуристической оперы в городе Витебске. В Ратуше присутствовали представители творческой интеллигенции города, художники творческого объединения “Квадрат”. Вместе с Игорем Кашкуревичем по приглашению художественной галереи “У Пушкина” из Минска приехали директор минской галереи “6-я линия” А. Дорошевич, искусствоведы Е. Шунейко, П. Василевский, М. Борозна, молодые художники А. Логинов, В. Зленко. Игорь Кашкуревич, не выпуская из рук символическое солнце в виде дорожного знака “проезд запрещен”, зачитал авторский манифест и раздал присутствующим образ концентрированной солнечной энергии в виде миниатюрных флаконов с растительным маслом. Следует сказать, что для И. Кашкуревича теория и практика К. Малевича сыграли важнейшую методологическую роль в становлении его многогранного творчества. А случайно найденный ироничный образ солнечного диска неоднократно участвовал в художественных акциях в Беларуси и за ее пределами. Ассистировали автору перформанса в тот вечер А. Дорошевич, В. Зленко, А. Логинов. Они наполняли небольшие стеклянные сосуды растительным маслом, своими перемещениями по помещению создавали эффект заполнения перформансом всего сценического пространства.

И. Кашкуревич, выйдя из Ратуши, продолжил свою творческую акцию, направившись на Бухаринскую, 10...

В моем архиве сохранился текст-сценарий этого яркого перформанса, исполненного в выразительной и лаконичной форме, ставшего примером уважения и признательности традициям Витебской художественной школы.



Участники перформанса. Фото Михаила Борозны

ПОБЕДА над СОЛНЦЕМ

опера-хеппенинг

/сценарий/

специально для Витебска спустя 75 лет после утверждения Нового Искусства на Беларуси

действующие osoby:

- 0. Круглое Солнечное Лицо диаметром 68 см
- 1. Дух Малевича
- 2. Дух Кручёных
- 3. Дух Матюшина

хеппенингианты:

- 1. Кашкурович
- 2. Логинов
- 3. Зленко
- 4. Зеленкова

фигуры:

- 1. Фигура, призванная держать Солнечное Лицо
- 2. Две Фигуры, призванные управляться с Занавесом
- 3. Фигура Героя, призванная совершить акт победы над Солнцем
- 4. Фигура «X», призванная зачеркнуть Все Фигуры, в том числе и Солнце
- 5. Все Фигуры, одушевленные и неодушевленные, прямо или косвенно участвующие в опере-хеппенинге

атрибутика:

- 1. Занавес матерчатый черно-серого цвета 2x2 м
- 2. Солнце круглое, железное, с лицевой стороны покрашенное набело
- 3. Подсолнечное масло бутылочное /нерафинированное/
- 4. Листы бумаги хозяйственного размера
- 5. Передник матерчатый
- 6. Очки-велосипед /I пара/
- 7. Здание и предметы, пригодные для проставления на них знака «X»

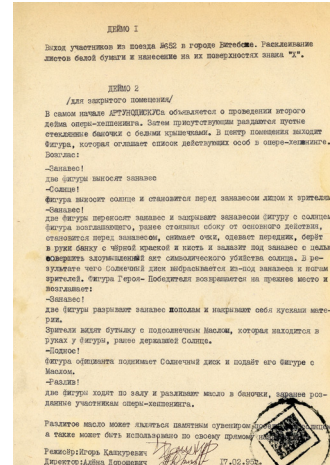
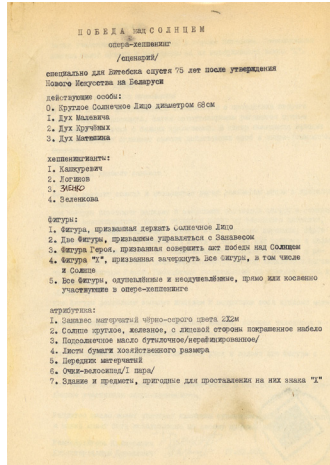
ДЕЙМО I

Выход участников из поезда № 652 в городе Витебске. Расклеивание листов белой бумаги и нанесение на их поверхностях знака «X».

ДЕЙМО 2

/для закрытого помещения/

В самом начале АРТУНОДИСКУСа объявляется о проведении второго дейма оперы-хеппенинга. Затем присутствующим раздаются пустые стеклянные баночки с белыми крышечками. В центр помещения выходит Фигура, которая оглашает список действующих особ в опере-хеппенинге. Возглас:



Сценарий акции Игоря Кашкуевича. Витебск. 1995

— Занавес!

две фигуры выносят занавес

— Солнце!

фигура выносит солнце и становится перед занавесом лицом к зрителям

— Занавес!

две фигуры переносят занавес и закрывают занавесом фигуру с солнцем. Фигура возглавляющего, ранее стоявшая сбоку от основного действия, становится перед занавесом, снимает очки, одевает передник, берет в руки банку с черной краской и кисть и залазит под занавес с целью совершить злоумышленный акт символического убийства солнца. В результате чего Солнечный диск выбрасывается из-под занавеса к ногам зрителей. Фигура Героя-Победителя возвращается на прежнее место и возглавляет:

— Занавес!

две фигуры разрывают занавес пополам и накрывают себя кусками материи.

Зрители видят бутылку с подсолнечным Маслом, которая находится в руках у фигуры, ранее державшей Солнце.

— Поднос!

фигура официанта поднимает Солнечный диск и подает его Фигуре с Маслом.

— Разлив!

две фигуры ходят по залу и разливают масло в баночки, заранее розданные участникам оперы-хешпенинга.

Разлитое масло может являться памятным сувениром победы над солнцем, а также может быть использовано по своему прямому назначению.

Режисер: Игорь Кашкуревич

Директор: Алёна Дорошевич

17.02.95 г.»

В ноябре 2001 года в областном краеведческом музее группа (в составе автора концепции Т. Котович, художников С. Баркунова, А. Громыко, А. Родкина и А. Малеля) спроектировала выставку, посвященную 75-летию Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа.

Выставка размещалась в трех залах музея. Первая часть экспозиции была основана на материалах, документах и ассоциациях-фантазиях, связанных с 1910–1920 гг. театральной жизни Витебска; вторая часть касалась документов, фотографий, афиш, костюмов, портретов, каталогов Коласовского театра; третья — представляла собой инсталляцию А. Малеля «Фуршет».

Существенную часть выставки занимала инсталляция Супрематический балет, созданная С. Баркуновым и А. Громыко. Черно-бело-сине-красно-синие ткани, натянутые на геометрические кубы, квадраты и прямоугольники, занимали весь правый угол зала. В два с небольшим метра высотой и метр с небольшим в ширину, инсталляция представляла собой разномасштабные сочетания объемов и плоскостей, сосуществующих на разных уровнях и в разных величинах. Красный и черный дополняли друг друга, вступая в визуальный диалог; объемы поддерживали плоскости, которые надвигались на зрителя, еще только ступаю-

щего на порог зала. Как только инсталляция была смонтирована и ткани прикреплены к планшетам, в пространство музея дохнуло торжество супрематии, и вечер 17 ноября показался одним из самых праздничных в жизни Витебска. Супрематический балет был создан второй раз в истории Витебска, через 81 год, «оживал» в ассоциации, жестко зафиксированный и статичный, однако такой же красивый, исполненный гармонии формы и цвета.

Энергетические линии перестроения и перемещения являются сюжетом и смыслом Супрематического балета.

Авторская группа: идея и концепция Татьяны Котович, хореография Анастасии Маховой, компьютерная графика Алексея Ермака, музыка группы «Rammstein» – композиция «5/4». **Супрематический балет** был показан 15 ноября 2003 года на сцене Коласовского театра перед студентами исторического факультета ВГУ. Премьера его состоялась во время Бала искусств 22 декабря 2003 года. Спустя несколько лет проект был показан в Центре современного искусства в Москве.

Пластика и ритм, на основе которых существовал театр танца, имеющие самоценность вне драматического сюжета, в Супрематическом балете низведены до геометрической базы. Это произведение, как математическая модель, представляет собой точку бифуркации к развитию/ветвлению в поле пластического искусства века.

Сцена разделена фронтально на две части. На заднике с помощью компьютерного проектора происходит геометрическое действие. На сцене по линии правой и левой кулис идет действие скульптурных фигур в красно-белом, то оживающих, то застывающих, а по центру сцены от авансцены к заднику (т.е. по направлению к компьютерному движущемуся изображению) медленно передвигается черная сидящая фигура.

Движения геометрических фигур в компьютерном изображении представляют собой взаимопревращения живого огня, магических символов, космических знаков, подобий белых архитекторов Малевича с вырастающими за ними красными плоскостями пирамидальных модулей. Две группы танцовщиков (учащиеся студии модерн-танца «Параллели» гимназии № 3 г. Витебска) занимают два фрагмента сцены перед компьютерным изображением на заднике. И танцовщица в черном словно распределяет руками это изображение, оставаясь на протяжении всего действия силуэтом во всей композиции.

Итак, три зоны смыслов образуют сюжет постановки. Во-первых, человеческая жизнь с ее страстями, беспокойством, надрывом и неисполнимыми желаниями, выраженная в самой хореографии. Во-вторых, космическая энергетика превращений, холод и отчуждение вселенной, ее гармония и божественная красота, визуализированная компьютерной графикой. И, в-третьих, мистическое средоточие в черной фигуре, владеющей всем пространством и временем движения.

Посвященный Супрематическому балету 1920 года Супрематический балет 2003-го представляет собой явление современного сознания.

Основываясь на геометрическом движении, которое акцентировала Нина Коган в объемно-плоскостной версии и которое выявил в сценарии фильма Казимир Малевич как развертывание формы в пространстве, а также на энергетических изысканиях Оскара Шлеммера в констатации активных точек сцены, мы строили постановку, связанную с сегодняшним пониманием взаимосоотнесенности трехмерной

физической реальности и виртуальной реальности, неомифологизма, мистического пространства/времени, текста и события, артефакта.

Самый главный мотив посвящения – интерпретация артефакта прошлого через современный артефакт. Но другим и не менее важным мотивом является осмысление места реального человека в насквозь геометризированном мире электронных версий и формальных взаимопревращений. Кто становится основным персонажем и чей сюжет оказывается наиболее состоятельным и значимым в сегодняшней картине мира? Экранная плоскостная реальность превалирует, черный силуэт дирижирует перемещением кусков визуальности. Живые человеческие фигуры (подростки и дети) *просто вписаны* в закономерность движения форм. В конце действия Маг-Жрец закрывает лицо руками, а все остальные хаотично рассыпаются по сцене. Событие бытия делается сомнительным и конечным фактом в бесконечности состояний мира. Живая материя тонет в математических модулях и всплесках космических энергий. Порождение мира – разум, и он же порождает виртуальную реальность. Множественность пластов сознания и действительности сопоставлена в постановке: смещение в историческом времени (1920 и 2003 гг.), смещение в месте действия (Латышский клуб располагался недалеко от места, где сейчас находится Коласовский театр).

В Супрематическом балете 1920 года:

1. Поле действия заставляет воспринимать его как плоскостное произведение. Объем ему задает только само пространство сцены. Фигуры – плоскостные, они только помещены в некий абсолютный объем-«пустой мешок».

В Супрематическом балете 2003 года:

1. Сложный механизм сборки произведения:
 - а) плоскость экрана-задника с плоскостным изображением;
 - б) объемная хореография, сосредоточенная сама на себе. Она может повторяться, где угодно, на любой площадке;
 - в) движущаяся фигура Жреца (от авансцены к заднику) – сама по себе. Она представляет собой, вместе с тем, некое связующее звено:
 - 1) пространство – связывает всех на сцене и изображение на заднике;
 - 2) смыслово – связывает живые тела и геометрию;
 - 3) во времени – связывает собственно движение.

Структура с подобным механизмом сборки позволяет смыслам образовываться в складках сборки – в *между* плоскости и объема; позволяет строгому сочетанию элементов обнаружить внутри себя *воздух* – трактовать смысл увиденного зритель волен как угодно, основываясь на собственных ощущениях и знаниях.

В постановке участвовали: М. Нестерчук, Ю. Игнатенко, И. Колодяжная, А. Бурнейко, А. Романова, А. Французова, М. Кудряшова, Ю. Флеганова, А. Колуханов. В конкурсе балетмейстеров «Данс-дизайн-2004» в Липецке спектаклю были присуждены Гран-при и Специальный диплом за оригинальное решение. В конце того же года – специальная премия на IFMC в Витебске. В апреле 2005 года спектакль участвовал в гостевой программе «Арт-сессии» в Витебске.

Вообще пафос Супрематического балета в современной интерпретации заключался, конечно, еще и в некоей попытке обнаружить выход из безнадежности холодных геометризованных структур, согласованных с ритмизированными движениями тел-автоматов. Это стремление и было выражено появлением фигуры жреца и своеобразным возвращением архаического ритуала в жесткие условия супрематической коллизии. Даже то, что жрец закрывает лицо в финале спектакля, не являлось, по мнению автора концепции, фактором ужаса и поражения, хотя некоторая аналогия допустима. И все-таки сам факт разъятия разъятости, которое совершает жрец черными руками, и собственное его жертвоприношение сопрягаются с точкой окончания мира без человека и с ожиданием нового уровня построения мира.

В 2006 году Татьяна Котович и Анастасия Махова в Немчиновке под Москвой показали свой вариант **«Победы над Солнцем»**. Сделали не просто супрематический, но и конструктивистский, модульный спектакль: его можно показывать с начала и до конца, можно начинать с середины или с конца, или вообще с любой точки. Как на DVD, когда можно в любой момент остановить просмотр, а потом начать снова с определенного момента. В этом произведении авторы решали только художественные задачи. Здесь не было настроений пессимизма или надежд на некие цивилизационные проектные изменения. В постановке не затрагивались проблемы сознания, подсознания или коллективного бессознательного. Изначально была поставлена задача построения комбинаторной структуры.

Спектакль начинался перформансом (это была часть дипломного проекта студентов-дизайнеров Витебского государственного технологического университета А. Шутиковой и А. Буковец, которые создали и всю рекламную разработку спектакля): черные танцовщики выходят из Черного квадрата и играют черными кубами, из которых складываются различные композиции. На разных сторонах кубов – аналогии супрематических композиций И. Чашника и Н. Суетина. И кубы, и композиции, и сами танцовщики – всё это только часть, только модуль Черного квадрата. Принцип этот соотносится с идеей Нины Коган в создании Супрематического балета, где все формы проистекают из Черного квадрата и исчезают в его супрематии. В «Победе...» Черный квадрат порождает всё действие и всех действующих. Он является моментом потенции и импульса.

Динамичная первая часть заканчивается, черные кубы остаются на сцене, танцовщики исчезают в Черном квадрате. А пустую сцену заполняет глубокий и мощный голос чтеца. Виталий Барковский (тогда художественный руководитель Национального академического драмтеатра имени Якуба Коласа в Витебске) читает Маяковского. В. Барковский с каждой строфой убыстряет темп, и кажется, что сцена набухает его голосом, переходящим в крик. На последних строчках появляются танцовщики в черном, они садятся на самый край авансцены и долго смотрят в глаза зрителям. Затем начинается хореографическая часть «Разрушение», насыщенная переливающимися движениями тел в медленном, тягучем ритме, с движениями, подобными йоге. Тела выстраивают нечто похожее на пирамиду, которая мгновенно разрушается.

Следующий модуль «Победы...» – компьютерная графика, которая сделалась самодостаточным элементом (автор ее – Евгений Миронов), состоящим из двух модулей: композиция с черным квадратом и композиция с белым квадратом. Первая – своеобразная цитата фильма С. Кубрика «Космическая Одиссея»: полет черной зага-

дочной плиты во вселенной. Черный кубо-квадрат трансформировался в линию плит-домино, которые создавали собственный танец в цветном пространстве, похожем на закат солнца, яростный и трагический. Белый же куб распадался на части среди цветных облаков и странного свечения. Вторая часть шла на музыку И.С. Баха. Исподволь готовили восприятие Белого супрематизма К. Малевича.

Следующий модуль – красный танец. Он наступает как большой взрыв и несет любовь, гармонию, свет и космическую энергию. В его финале красные танцовщики закрывают черный квадрат белым, из него выходят белые танцовщики.

«Белый квадрат» К. Малевича: белый холст является *живой* виртуальной плоскостью, через которую происходит выход на противоположную сторону мира. Белое на сцене переходит в белое: начинается хореографическая композиция «Свет и духовность». Белые танцовщики реализуют замысел А. Маховой через точные и жесткие линейные фронтальные движения/линии, а затем сами словно входят в белый квадрат и делают его частью. «Победа над Солнцем» завершается.

«Победа над Солнцем» рассматривается как момент распада в зоне крайней неустойчивости системы, а Черный квадрат как канал перехода не только на другую сторону реальности, но и в зону нового структурообразования. Движение к Черному квадрату рассматривается как выявление точки потенциальности, без времени, без пространства, без материи и еще без энергии – движение вспять, к началу начал, чтобы выйти через это начало начал в иную вселенную.

8 октября 2013 года в Витебском областном краеведческом музее состоялось открытие выставки, посвященной 100-летию **«Победы над Солнцем» – «Черного квадрата»** К. Малевича. Основные принципы Супрематизма, который выразился в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника), были взяты за основу в построении пространства танца и фигур, образованных телами танцоров. Костюмы – черные и красные (основные цвета, используемые в Супрематизме) шорты и майки, имеющие четкие прямые очертания, как продолжение темы «Победы над Солнцем».

Из письма Анастасии Маховой автору монографии: «Перфоманс начинался с появления танцоров, определяющих свою точку местоположения в пространстве под электронную, лишенную чувственной окраски, музыку современного японского композитора Yuzo Kaku. Затем танцовщики принимают позы, рисующие жесткие линии, углы и фигуры. Пространственная композиция асимметрична. В зафиксированных позах, символизирующих различные работы выставки, рисуется маленький круг головой, объединяя композиции. Шаги чертят четкие прямые линии в пространстве, а синхронная комбинация рисует одни и те же формы, размещенные в различных ракурсах помещения.

Развитием перфоманса становится смещение и переплетение красного и черного. Танцовщики образуют черно-красные пары, делая композиции более объемными и двуцветными. Между новыми формами ходит человек, рисуя черные линии, объединяя формы в единую композицию. Затем формы растекаются, превращаясь в один общий квадрат, который разрезает по диагонали прямая черная линия, и квадрат превращается в круг. Круг становится движущимся и превращается в диагональную линию, в которой использованы элементы пролетарской гимнастики 1920-х гг. и XX века».



*Участники акции «Новые и Новый»:
Антон Левадный, Полина Балашова, Кирилл Дёмчев,
Степан Дроздов и Игорь Сидоров*

В финале действия линия закручивается в спирали, возвращаясь к первоначальной картинке: множество черных и красных фигур в пространстве, превращающихся в вертикальные линии и постепенно исчезающих.

Перформанс – это цвет и формы, расположенные в объемном пространстве, различные композиции, перетекающие друг в друга, увеличивающиеся в размерах и рассыпающиеся вновь на множество небольших фигур. Все фигуры символичны и имеют четкие формы, что явилось непосредственным продолжением супрематистской темы.

В июле 2015 года в Витебске появилась одна из фигурин Эль Лисицкого. На стене art-пространства «Толстого, 7» фигурина «Новый» возникла как память о «Победе над Солнцем» в Витебске.

21 июня 2016 года в ночь летнего *солнцестояния* состоялась акция «Победа над Солнцем». Первая часть акции «Победа над Солнцем», согласно идее Руслана Вашкевича и Татьяны Котович, – это «тайная вечеря», в ней принимали участие авторы действия. Это – вступление, «пресс-конференция» и просто разговор о витебском искусстве малевичского времени. Короткая экспозиция, пролог, напоминание о «Победе...», о ее значении в истории Витебска, витебского художественного училища; здание училища, которое еще не завершено, но этой акцией освящается и освещается. Это – победа о «Победе...», возможная только в этот единственный вечер.

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ». АКЦИЯ РУСЛАНА ВАШКЕВИЧА. ВИТЕБСК. 2016.



1 часть акции



III часть акции: Будетлянские силачи



Программка акции как свидетельство присутствия и протокол участия

Вторая часть – «тайна». Композитор Сергей Пукст с товарищами предложил «дисотеку», невидимую, едва ощущаемую, темноту, мир глазами невидящих людей, мир только тактильный. Вселенная? Полет к Солнцу в неведении и невидении? Или просто дискотека. Как ощущаемый хаос, управляемый только звуком.

Третья часть – приход Будетлянских силачей, «роли» которых исполняли ОМОНовцы в черном, вооруженные, выводящие всех участников наружу, где им вручались протоколы/программки/буклеты с номером.

На стадии предварительных обсуждений и подготовки проекта группа не раз встречалась в мастерских витебских художников, на художественно-графическом факультете ВГУ, в Facebook, оговаривались детали, спорили, высказывали сомнения, предположения и надежды. Один из начальных вариантов, предложенных автором монографии, выглядел следующим образом.

В стенах училища (ВНХУ) в «колодце» под белой лестницей на полу с гранитной репродукцией работы Л. Лисицкого «Клином красным бей белых» происходит действие и располагаются участники проекта – члены белорусского товарищества инвалидов по зрению, с которыми много лет сотрудничает художник Руслан Вашкевич, и зрители.

Из дневника автора монографии: «16 января 2016 г. Говорили о “Победе...” в мастерской. Идея “колодца”. Действие происходит внизу под лестницей. 8–10 невидящих перформеров сидят в круге. Каждый говорит о себе. Зрители – сопереживатели и соглядатаи – сидят по периметру квадрата и на лестнице, на галерее. Там же находятся и музыканты. Где-то вверху – черный рояль. Сначала – “выстрел света”. Чтобы создать впечатление всеобщей слепоты. Потом – монологи невидящих. Потом невидящие создают электроцепочку с электроприборами, лампочками и пр. – т.е. действие в темноте: невидящие люди производят свет. Внутри этой акции происходит еще и разговор о том, что такое солнце и что такое Черный квадрат для тех, кто не может представить эти образы, кто никак не визуализирует их в своем воображении. Тогда зрители в состоянии отрешиться от собственных представлений, заблуждений и отказаться от всех тех наслоений, которые шлейфом сопровождают Черный квадрат в профанности и в искусствоведении. В такой ситуации снимаются абсолютно все уровни декодирования, и мы проникаем в самую суть этого знака. Или, что точнее, совершенно меняем

ракурс исследования, и этот путь позволяет не только снять шоры, но и обнаружить новые смыслы понятий оперы, футуризма. Солнца и Черного квадрата. В финале сверху опускается полотнище из черного шелка, накрывающее всех участников и зрителей. Все, находящиеся в сообществе этой «Победы...», оказываются в едином пространстве реальности Черного квадрата».

Руслан Вашкевич, обдумав это предложение и обсудив его с предполагаемыми участниками, изменил решение, актуализировав другой вариант.

Участники проекта (куратор и режиссер Руслан Вашкевич; искусствовед Т. Котович; участники от БелТИЗ С. Маленок, И. Лобазов, Н. Савчук, С. Жук, Р. Гулис, А. Северин, Е. Северин, Н. Макеева, А. Кречет, Я. Гончаров; музыкант и композитор С. Пукст; арт-менеджеры А. Серякова и А. Карпенко; культуролог М. Жбанков и искусствовед М. Карман; дизайнер А. Стебурако) находились внутри самой акции и включали в нее присутствующих зрителей.

Авторы проекта сознательно отказались от реконструкции исторической «Победы над Солнцем», понимая невозможность повторения структуры 1913 года, ее эстетического и социального смыслов. Был представлен вариант с иными задачами, с постмодернистскими составляющими.

По словам Р. Вашкевича, наиболее важным для него в момент осуществления проекта был интерактив. Это – разговор о сиюминутном, о проходящем, но живом. В хэппенинге принимали участие и являлись его центром, излучающим энергию, люди

невидящие. Это – сообщество, достаточно закрытое в пространстве открытых социальных сетей, реального общения и взаимодействия. И внутренний импульс действия состоял в сдвиге проекции самих себя, хорошо видящих и не видящих совсем, проекции внутрь себя и вовне. В этом состоянии была заложена попытка выйти за собственные клише, представления о себе и об окружающем.

Из интервью Р. Вашкевича: «Это сакральное место – музей УНОВИСа в Витебске. День выбран совершенно неслучайно – день летнего солнцестоятия. У нас ноль декораций, зато самый длинный день сменяет самую короткую ночь. Победа над Солнцем – это про солнце, это про полную луну, которая сейчас над нами. Это космический цикл – тоже один из персонажей сегодняшней пьесы. Ко всей истории искусства мы относимся панически интеллигентно и аккуратно. А хочется работать с этим смело как с живым материалом, делать его живым инструментом нашей действительности. Здесь и сейчас вовлечь в этот пафос авангарда. А этот пафос интересен своим обновлением, своей молодой энергией. Сейчас этой энергии стало мало».

24 июня 2016 года в Витебске состоялось празднование улицы Марка Шагала. После переименования части улицы Правды, бывшей Буха-



Проект А. Маховой, Т. Котович, Г. Васильевой

ринской, на которой располагалось Витебское народное художественное училище, основанное М. Шагалом, это было чествование великого мастера, знак памяти в канун празднования Дня города и открытие мемориальной доски, созданной художником С. Сотниковым, в честь улицы Марка Шагала.

В рамках этого события в восстанавливаемом доме 5 А, где будет открыт музей ВНХУ, была показана еще одна версия «Победы над Солнцем» как супрематическая акция Т. Котович, А. Маховой и Г. Васильевой.

В белом пустом пространстве зала расположен белый пустой куб, закрытый только с одной стороны двойным полупрозрачным белым холстом. Действие начиналось с выхода Будетлянского силача (Т. Котович) в костюме супрематических цветов (черно-белые) с красной косынкой на шее и со строительной каской на голове: «Все хорошо, что хорошо начинается!». Хореографическое действие четырех черных и одной красной фигуры не просто представляло собой движение вьющегося цвета по определенным линиям, но и содержало попытку человеческого тела вырваться за пределы куба как за пределы трехмерности, за границы земного притяжения, за рамки самого тела как такового.

Когда фигуры танцовщиков замирают на гранях куба, в его центр вступает художница Галина Васильева в длинном белом платье и белой шапочке, активизирующая перформанс «Победа над Солнцем». На планшете в кубе она разворачивает свой холст с золотым кругом/солнцем. Т. Котович следом вступает в куб и повязывает свою красную косынку на шею перформеру Г. Васильевой, которая кричит: «Солнце! Солнце!», широко раскидывая руки над холстом. А потом накрывает его другим, с черным квадратом.

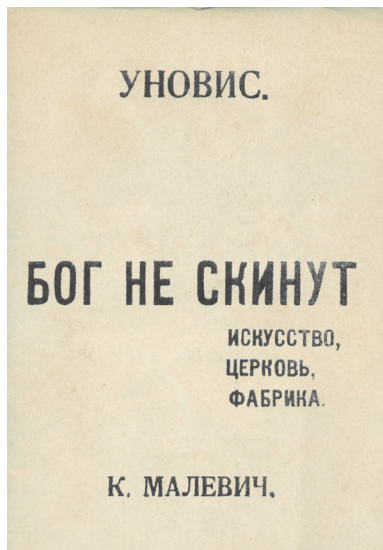
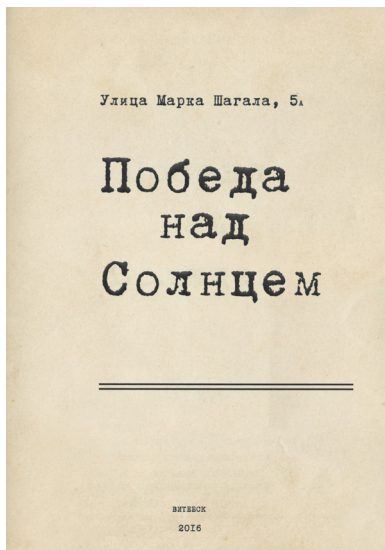
Из интервью Г. Васильевой автору монографии: «С квадратами я работаю давно. И с Черным тоже. Более 20 лет. Тема “Черного квадрата” много раз появлялась в моих перформансах. В этом продолжается тема. “Черный” для меня – знак искусства авангарда. Квадрат – символ земли. Золотой круг – символ Солнца, конечно. “Победу над Солнцем” символизировало взаимодействие земли и солнца, квадрата и круга. В данном случае для меня не имело значения техногенное начало как превалирующее над природным и неорганизованным, а только чистая геометрия и красота математики визуальной».

В закрытой части куба между холстами действует еще одна фигура танцовщицы в черном, сначала выступающая из плоскости белого холста только своим объемом, затем тенью и затем она появляется из этой плоскости целиком, подобно черной молнии.

В следующий момент в куб вступают танцовщики, окружают художницу-перформера, располагаясь своеобразным черно-красным цветком вокруг ее фигуры. Танцовщики: Е. Есипова, А. Полидовец, А. Александрова, М. Шибeko, К. Орлова.

Буклет к постановке также был концептуальным. Авторы его Т. Котович и А. Духовников в дизайне буклета исходили из витебского издания К. Малевича «Бог не скинут. Искусство, Церковь, Фабрика» (1922).

Во время международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» 16 июля 2016 года у Пушкинского моста в центре праздника авторы воспроизвели вариант «Победы над Солнцем» в виде супрематического перформанса. Из него был исключен перформанс Галины Васильевой, но включена другая часть: четыре белые танцовщицы, находящиеся среди зрителей и вводимые



Брошюры: «Победа над Солнцем». Витебск. 2016
и Лекция К. Малевича. Витебск. 1922

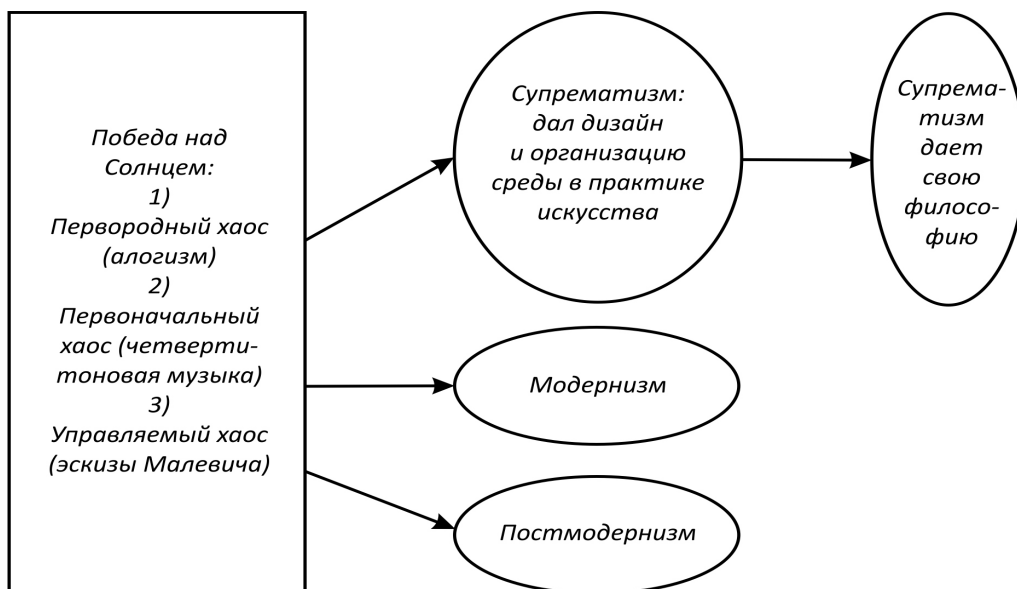
в определенный момент в действие. Кроме участников предыдущего варианта, в нем действовали А. Логунова, Д. Грицаченко, П. Петроченко и А. Косарева.

Оба произведения основаны на сугубо модернистской стилистике, несмотря на перформативные элементы. Элегантность построения движения, знаковость цвета и его акцентирование в пространстве, настойчивость завершённой формы – это воспроизведение супрематического начала в Супрематическом балете, воспроизведение именно этой точки в искусстве, ее констатация и возврат к ней.

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 – начала XXI века.

I.



«Победа над Солнцем» 1913 года – точка бифуркации и свержение в хаос.

Все проанализированные нами «Победы...» определяют три обозначенные крайние позиции первой, элементы ее внутренней содержательности.

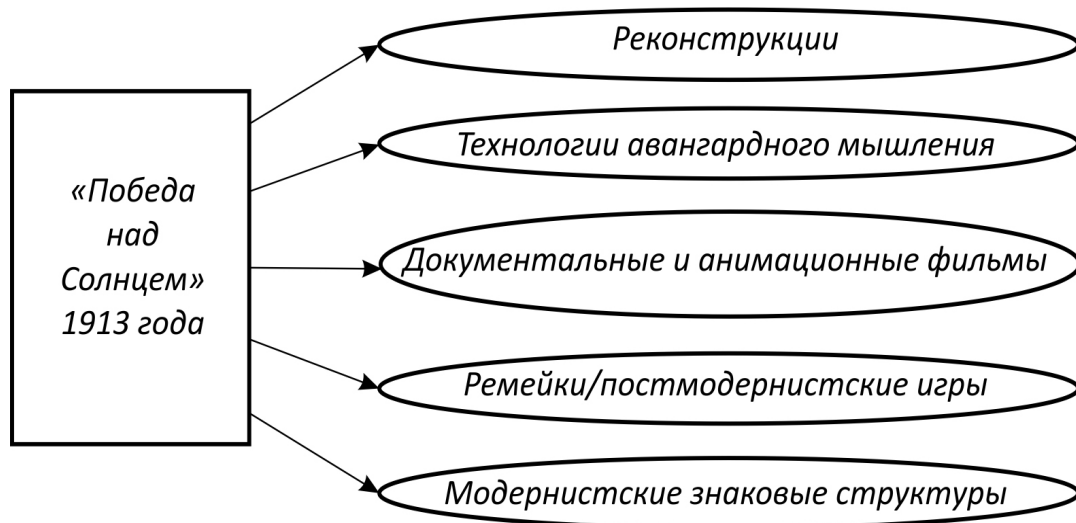
II.

С одной стороны, «Победа над Солнцем» 1913 года оказалась новым и неожиданным явлением даже в контексте скандальных диспутов, акций и дискуссий художников первого эшелона авангарда. Значение ее определяется еще и историей ее воздействия, силой вызванного ею шока, импульсом, который длится целый век.

С другой стороны, художественные идеи Супрематизма вывели К. Малевича в субъективистски-объективистское философское пространство. Чуть позже он напишет: «<...> все Миры со всем могуществом исчезают в бесконечном человека мозга, покажется, что весь их бег невероятный, всё небо, всё усилие бежит ко мне, чтобы образовать равновесие в моем мозге. <...> или все сложившиеся миры возникли от соединений элементов, т.е. с распыленного моего существа <...> все колоссы мировые с невероятными цифрами измерений помещаются в моем небольшом черепе <...> я вынул бесконечность пространства из своего мозга, из такого маленького помещения <...> в черепе нарисованы все пути и установлены цифры расписания колоссальных расстояний <...> Так окно мое сегодня превратилось в телескоп исследования звезд» [2, с. 131–132].

С третьей – еще один аспект. Л. Кацис в лекции, посвященной «Победе...», подчеркивает, что, если бы мы сегодня увидели спектакли МХТ и других театров обсуждаемой эпохи, против которых футуристическая опера и была направлена и с которыми сражалась, то были бы разочарованы их художественным языком, который показался бы нам серьезно одряхлевшим. На таком фоне футуристический спектакль был тогда крайне революционным. Но в сегодняшнем творческом многоголосье революционная первая «Победа...» тоже оказалась бы отнюдь не революционной и не эпатажной.

В условиях начала 1910-х годов она выглядела таковой, т.к. ее смыслы являли собой хаос. Сегодняшние «Победы...» не выглядят таковыми, т.к. сам социальный и художественный контекст представляет собой хаос. Знаковые структуры отработаны и отвергнуты деструктуризацией. Человеческая личность нивелирована, гуманизм растоптан в жерле Второй мировой войны. В конце XX и начале XXI века подводится неутешительный итог предсказаниям 1913 года.



III.

Реконструкция «Победы над Солнцем», наиболее приближенная по форме к оригиналу, – это сценическая редакция Галины Губановой. Как явление социокультурное «Победа над Солнцем» в постановке Г. Губановой зеркально адекватна первой «Победе...». Безусловно, автор преследовала сугубо эстетическую цель, и в этом смысле ее спектакль – это знак знака, след следа. Но возникновение идеи, тем более подобного уровня, не может быть случайной и исключительно художественной. Конец 1980-х гг. – это завершение холодной войны и обрушение мира в новый хаос. *Социокультурное* значение «Победы...» Галины Губановой несет в себе завершение одного цикла и наступление нового общественного и ментального цикла.

Подтексты губановской «Победы...» и ее фарсовые интонации – это интуитивное авторское, губановское заклинание вновь наступающего хаоса в социуме, культуре и искусстве и его блокирование с 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.

«Победа над Солнцем» Александра Пономарева – спектакль, созданный в технологиях авангардного мышления, сценического и изобразительного, 1910–1930-х годов. При использовании режиссером различных приемов сшивания элементов постановки очевидным является структура, представляющая собой наложение плоскостей. Это подобно прозрачным срезам стекла, которые, наслаиваясь друг на друга, создают пространство, плоскостное и объемное, многомерное и линейное, одномоментное и многовекторное во времени. Причем одна плоскость (элемент) просвечивает сквозь другую, и так – в самую глубину, при этом глубины не создавая.

Наглядно это аналогично работам Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер, В. Степановой, О. Розановой и др. Эта структура состоит из бесчисленных комбинаций, текстовых и режиссерских. А. Пономарев создает насквозь интеллектуальное пространство/время сродни авангардному, плотному, динамичному и ритмично изменчивому хронотопу первой трети XX века.

Это – сугубо художественный проект, в нем главными являются экспериментальные проекции языка, особенности знака, технологии выделения и высвобождения знака из значения, способы проявления внутреннего из внешнего, комбинации знаков по аналогии с пространственно-силовыми конструкциями (см. Любовь Попова «Живописная архитектоника», 1918 г.; Любовь Попова «Пространственно-силовая конструкция», 1921 г.; Иван Ключ «Без названия», 1917 г.; Надежда Удальцова «Композиция II», 1916 г.; Варвара Степанова «Две фигуры», 1921 г.; Михаил Меньков «Абстрактная композиция в красном и синем», 1916 г.; Владимир Татлин «Старо-басманная»; Александра Экстер «Город ночью», 1919 г.).



Обе «Победы...» (1913-го и 1997-го) комплементарны: они образованы одним и тем же основанием. В данном случае это – масштаб и уровень ментального мышления и сущность языка, вскрытая авангардистами В. Хлебниковым, А. Кручёных, В. Каменским, М. Матюшиным и др.

Вне визуальности К. Малевича, вне наглядной стороны спектакля существует нижегородский проект К. Ануфриевой и К°. Логично присовокупить его к рассмотренным реконструкциям благодаря единству языкового конструкта и проникновению в самую глубь мышления до самой нижней границы рационального и иррационального и к особому состоянию умозрительного напряжения.

Обе «Победы...» (1913-го и 2015-го) комплементарны: они образованы одним и тем же основанием – параллелизм уровней кручёныховского языка и матюшинского музыкального ряда, т.е. целиком аудиальным соответствием.

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

Костюмы + прозрачный куб

«Победа над Солнцем» Александра Пономарева: структурообразующий элемент – *ритм* эпизодов, внутреннее *напряжение* каждого эпизода. Текст и малевичская визуальность являются канвой.

*Ритм + интонация + внутреннее состояние + динамика
напряженной визуальности*

«Победа над Солнцем» Ксении Ануфриевой: структурообразующий элемент – музыка М. Матюшина. Текст А. Кручёных поддерживает главную партитуру произведения, является канвой.

*Артикулированный текст А. Кручёных +
восстановленная музыка М. Матюшина*

IV.

Документальные и анимационные фильмы определены 1) не задачей реконструкции, 2) не проекцией художественного языка и 3) не ритуальным поведением художника в пространстве культуры. Это – проекты просветительские, музейные, учебные. Они используют исторические документы, архивные материалы, те источники, к которым может обратиться не только специалист, но и широкая публика. А

также тот, кто попытается понять художественную значимость первой «Победы над Солнцем» и семантику новых постановок «Победы...». Несмотря на подобный нюанс, документальные и анимационные фильмы сохраняют потенциал самой структуры, а самое главное – свойства знака в культуре, так как акцентированы именно на выявлении и фиксации *знака*, а не значения и не содержания.

Модернистские проекты выявляют изысканность идеи, значение цвета и согласованность форм по законам супрематической композиции. В советские времена модернистская тенденция в искусстве не приветствовалась, была чуждой и в сценические условия не допускалась. В ней не видели ни внешней красоты, ни внутренней духовной составляющей. В сегодняшнем контексте она выглядит красивой до математичности, но несколько архаичной.

А в контексте постмодернизма любое авторское художественное заявление не отличается от уже высказанных, оно способно удивить и поразить воображение только на мгновение. Подобная позиция проистекает из первой «Победы...», но ничего нового к уже выраженному в ней не добавляет. Значение новых постановок не может равняться со значением малевичской в культурном пространстве эпохи, хотя нынешние постановки оперы кажутся более изощренными и ментально отточенными. У них иные задачи в культурном художественном поле.

Постмодернистские «Победы...» априорно эклектичны и в этом адекватны современной общекультурной ситуации, они по определению не могут стать неким выдающимся явлением, так как погружены в повседневность, со-природны ей. Импульс шока, пусть не целый век, как у первой «Победы...», но некоторое количество времени может длиться, однако глубины смыслов, какие были в аутентичной постановке, достигнуть невозможно. Однако самым важным в подобной ситуации является принцип палимпсеста, позволяющий от современного сценического высказывания адресовать зрителя к первоначальному, т.е. провидеть предыдущий текст сквозь текст современный. Постмодернистские «Победы...» не являются цитатами, пародиями, комиксами и пр., в них в принципе отсутствует даже откровенная игра с первоначальным материалом. Они отталкиваются от него, когда его артикулируют, и создают собственные оригинальные семантические и художественные ряды.

V.

Современные «Победы над Солнцем» обращены в прошлое. Сценический интерес к ней вызывает ее громкое имя. И среди них нет и, пожалуй, не может быть спектакля, равного первой, спектакля, который бы также стал новой точкой бифуркации.

Однако возникновение большого числа версий необходимо рассматривать, в первую очередь, как целостное культурологическое явление.

Первое десятилетие XXI века аналогично такому же времени в начале прошлого в своей стабильности, безопасности и высокой степени ненасилия. С 2011 года общемировая ситуация начинает меняться, степени агрессии возрастают, уровень конфликтности поднимается. Неравновесность связана еще и 1) с расширением интернет-пространства, 2) с увеличением социальных контактов и 3) с непредсказуемостью общих сценариев социального развития.

В подобной ситуации художники интуитивно, подсознательно и сознательно испытывают и проявляют желание «разбудить» социальную массу и не стать

субъектами-жертвами нового хаоса. Это желание облечено в художественные действия по закланию этого нового хаоса. Архаический ритуал представлял собой подобную социальную модель визуализирования хаоса с целью блокирования хаоса космосом, и первоначальная «Победа над Солнцем» 1913 года в этом смысле оказалась именно тем художественным мифологическим прототипом (стереомакетом), содержание и внутренние связи которого фантомно проявляются в настоящем.

В художественном смысле корпус сценических (фильмы также включены) текстов «Победы над Солнцем» является целостным явлением еще и потому, что структура любого из возобновлений/прикосновений образована из элементов, поддерживающих общие основания с первоначальным вариантом, и элементов, противоположных и не имеющих никакой общей меры с первоначальной. Эта целостность организовывается в некую вереницу реплик, живых организмов, похожих и отличных в сравнении с первоначальной клеткой. «Победа над Солнцем» 1913 года предстает причиной, а все последующие – соответственно, следствием. А вместе они рассматриваются как единая асимметричная структура художественной реальности квантового общего хронотопа.

VI.

Однако присутствует еще один важный аспект новой реальности «Победы над Солнцем». Он связан с осознанием Третьей цивилизационной волны: «Мы можем не принимать во внимание связь между энергетическим кризисом и кризисом личности, между новыми технологиями и новыми половыми ролями и прочие скрытые взаимосвязи <...> Если же мы представляем происходящее как надвигающиеся одна за другой волны взаимосвязанных перемен, столкновение этих волн, мы осознаем весьма важную истину нашего времени – индустриализм увядает, <...> если нам удастся сгладить переход от старой, умирающей цивилизации к новой, обретающей форму, если мы сохраним собственную личность и сможем в обстановке усиливающихся кризисов управлять своей жизнью, мы будем в состоянии обнаружить и способствовать установлению нововведений Третьей волны» [21, с. 216]. Элвин Тоффлер определяет нынешние десятилетия как точку новой бифуркации, время/пространство переформатирования, перекодирования цивилизаций и личности. Параметры предыдущей, той, в которой мы пребываем сейчас, отжившей и увядающей, отмирают, испытывая социальные муки и отравляя ими живущих. В такой ситуации возрождение интереса к «Победе над Солнцем», которая в начале предыдущего века была выражением и эстетической квинтэссенцией предчувствия Второй (индустриальной) волны, закономерно. И логика подобного рассуждения позволяет сделать вывод, что все созданные «Победы...» не только обращены в прошлое, но и выражают ядро настоящего времени. Равно они устремлены и в будущее, устремлены как вопрос.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пунин, Н. Первые футуристические бои / Н. Пунин // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 145–147.

2. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 584 с.
3. Малевич, К. В. Хлебников / К. Малевич // Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост. Ю.С. Степанов [и др.]. – М.: Акад. Проект; Культура, 2006. – С. 519–522.
4. Малевич, К. Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – 395 с.
5. «Победа над Солнцем» / подгот. текста и предисл. Р.В. Дуганова. – М., 1993. – 32 с.
6. Сиротин, Н. О методологии исследования авангардизма, или Семиологические отношения авангардизма к действительности / Н. Сиротин // Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост. Ю.С. Степанов [и др.]. – М.: Акад. Проект; Культура, 2006. – С. 33–42.
7. Кручёных, А. О Малевиче / А. Кручёных // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 106–117.
8. Лившиц, Б. Полутораглазый стрелец / Б. Лившиц // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 117–118.
9. Сороко, Э. Структурная гармония систем / Э. Сороко. – Минск: Наука и техника, 1984. – 264 с.
10. 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.
11. Клюн, И. Казимир Северинович Малевич / И. Клюн // 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.
12. Шатских, А. Театральные затеи УНОВИСа и их инициатор / А. Шатских // Малевич. Классический авангард. Витебск. 4. – Витебск, 2000. – С. 40–48.
13. Эфрос, Н. Записки чтеца / Н. Эфрос. – М.: Искусство, 1980. – 248 с.
14. Коган, Н. О супрематическом балете / Н. Коган // Альманах УНОВИС. – 1920. – № 1. – С. 21.
15. Горячева, Т. Нина Коган, ученица Малевича / Т. Горячева // Малевич. Классический авангард. Витебск. 6. – Витебск, 2003. – С. 42–59.
16. Зуперман, Л. О театре / Л. Зуперман // Альманах УНОВИС. – 1920. – № 1. – С. 22–23.
17. Губанова, Г. Театр по Малевичу / Г. Губанова // Декоративное искусство. – 1989. – № 11. – С. 42–45.
18. Рудницкий, К. Первые пьесы русских футуристов / К. Рудницкий // Современная драматургия. – 1987. – № 2. – С. 269–278.
19. Матюшин, М. Русские кубофутуристы / М. Матюшин // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 2. – С. 120–122.
20. Кульбин, Н. Свободная музыка / Н. Кульбин // Семиотика и Авангард: Антология / ред.-сост. Ю.С. Степанов [и др.]. – М.: Акад. Проект; Культура, 2006. – С. 547–548.
21. Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2002. – 776 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поиск истины был, несомненно, самым важным для Казимира Малевича, он обозначал движение его действий и его мышления. Ради истины, а не ради мыслительной деконструкции как исключительной операции сознания он в период алогизма разрушал слово, форму и цвет в стремлении к изначальному импульсу и пересоздавал художественную реальность. Сама дефиниция Супрематизма определяла установку и цель его художественной программы. Изменение датировок произведений, ревизия собственного творчества, осмысление его этапов и опрокидывание программы в прошлое – всё это было следствием его настойчивой воли к последовательному преодолению энтропии и установлению истины всеобщего закона. Между опытом и рацией он выбрал установку *над* и *сквозь*, что и позволило ему выйти за предел реальности, в совершенство вселенной.

Путь движения его мысли начинается от пространства. Время пересекает, рассекает пространство. И через рассечение объекта по острию времени К. Малевич проникает в суть материи, доводя ее в алогизме до знака, отделяя обозначающее от обозначаемого, рассекая материю. Это движение аналитическое, движение разъятия, которое привело К. Малевича к выявлению свойств времени («теневой год» в Супрематизме, замеченный и вычисленный В. Хлебниковым). Дальнейший путь в глубь и в отсутствие объекта связан с проникновением за видимость знака в область *над*. Туда, где мир превращается только в цветовые соотношения: К. Малевич считает черное и белое «пределами высшего состояния движения»¹, и, наконец, в своем последнем пределе торжествует исключительно белое. Здесь для К. Малевича смыкаются человек, вселенная и мысль. Движение в глубину петель обращается в движение ввысь: «Постижение Бога или постижение вселенной как совершенства стало его первенствующей задачей. Без этого познания мудрости природы человек не может сделать никакого совершенства, след., путь его жизни – путь постройки совершенств»². В конце 1980-х гг. Илья Пригожин в своей теории хаоса подчеркнет: «<...> существует более тонкая форма реальности, объемлющая и время, и вечность»³.

Итак, Казимир Малевич математически исследовал пространство и время, доказал правоту своих выводов в искусстве Супрематизма, предложил новую концепцию среды и мышления через искусство. Он открыл путь к хайтеку в организации среды. Он открыл путь к виртуальному пространству в искусстве и освободил человека от оков предметности. Кажется, именно он выявил в искусстве суть полной разгуманизации мира. И он же вывел человека в космос, а – главное – дал ему надежду. Искусство Супрематизма обращено к Богу. Идея в человеческой культуре не новая, однако в условиях техногенной цивилизации чистая и лаконичная, как Черный квадрат.

¹ Малевич, К. Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 2000. – Т. 3. – С. 230.

² ГАВО. – Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Л. 126.

³ Пригожин, И. Порядок из хаоса / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Прогресс, 1986. – С. 38.



1922. УНОВИС. Витебск. Стоят (слева направо): Иван Червинко, Казимир Малевич, Ефим Рояк, Анна Каган, Николай Суетин, Лев Юдин, Евгения Магарил. Сидят (слева направо): Михаил Векслер, Вера Ермолаева, Илья Чашник, Лазарь Хидекель

Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

**МАЛЕВИЧ_УНОВИС:
между/над опытом и рацио**

Монография

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Корректор

Л.В. Моложавая

Компьютерный дизайн

Е.А. Барышева

Подписано в печать 03.01.2017. Формат 60x84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 14,65. Уч.-изд. л. 11,04. Тираж 100 экз. Заказ 1.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.