

«ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ» А. КРУЧЕНЫХ И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ ПАРОДИИ

В статье рассматривается влияние русской драматической и театральной пародии от В.С. Соловьева и создателей Козьмы Пруткова до Н.Н. Евреинова на произведение А.Е. Крученых «Победа над Солнцем»; устанавливается значение пародийной традиции для становления футуристического театра.

Ключевые слова: футуристический театр, драматическая пародия, театральная пародия, традиция.

В становлении футуристического театра представляется важным влияние на него драматической и театральной пародии конца XIX – начала XX века. Оно прослеживается уже в выборе жанровых форм, нуждавшихся в обновлении и переосмыслении. Так, обращение А.Е. Крученых к жанру оперы выглядит весьма странным и случайным: оперу пишет поэт, никогда прежде с музыкальными жанрами дел не имевший. По его воспоминаниям, автор музыки к «Победе над Солнцем» М.В. Матюшин, имя которого, по стечению обстоятельств, в афише не значилось, «ходил и все недовольно фыркал: “Ишь ты, подумаешь, композитор тоже – оперу написал!”» [1, с. 63]. В голосе Матюшина преобладали интонации традиционализма (оперу пишет композитор – в ней важна музыка, либретто второстепенно), а его взгляд совершенно отчетливо демонстрировал накопившуюся в оперном искусстве инерцию. Крученых в понимании оперы ушел дальше своего соавтора.

Художественное сознание того времени «подозревало» в опере *консервативные* начала, свидетельствовавшие о вырождении жанра: блистательные открытия давно уже иссякли, их сменил воцарившийся в оперном искусстве мертвенный академизм и засилье штампов. Такая участь постигла в XX веке не только «высокое» оперное искусство, но и «высокие» драматические жанры – *трагедию* и *мистерию*, так что даже отчаянные попытки символистов возвести их на прежний Олимп не помогли. Незыблемые в классическую эпоху XVIII века и первой половины XIX века основы «высоких» жанров на рубеже веков пошатнулись. В эпоху, не терпящую абсолютов, они уже не могли сохранить за собой того авторитетного положения, которое занимали ранее, и, отходя на периферию, уступали место так называемым «низким» жанрам. От *трагедии* до *пародии* оставался всего один шаг, и он был сделан.

Осмысляя последствия этого процесса в театре, искусствовед Л.И. Тихвинская приходит к следующему заключению: «Возможно, это покажется парадоксом, но идея “соборности”, которой одержимы были театральные мыслители начала века, осуществилась в реальности лишь на подмостках кабаре, на “нижнем” уровне русской театральной деятельности, разумеется, в форме самой веселой и простодушной, в форме, бесконечно далекой от “башенных” умствований» [2, с. 111]. Накопленные

* © Шевченко Е.С., 2016

Шевченко Екатерина Сергеевна (slash99@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский университет, 443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34.

за многие века в так называемых «высоких» жанрах *клише* и *трюизмы* становились объектом осмеяния в многочисленных *пародиях*, в том числе и *театральных*. Жанр пародии культивировался и процветал в эти годы в самых разных художественных кругах. Квинтэссенцией русской театральной пародии того времени стала легендарная «кривозеркальная» постановка 1909-го года — одноактная опера-пародия «Вампука, невеста африканская, опера, образцовая во всех отношениях» (плод коллективного творчества постановщика Р.А. Унгерна, композитора В.Г. Эренберга и самого руководителя театра-кабаре «Кривое зеркало» А.Р. Кугеля). Интересно, что Кугель видел в ней нечто большее, чем просто пародию на оперные штампы, хотя и блестящую: он считал «Вампуку» «антиоперой», то есть такой пародией, которая посягнула на оперный канон и запустила механизмы реформы оперного искусства. Она стала тем мощным катализатором, который ускорил процессы обновления искусства в целом. Так футуристический театр был вовлечен в «резонансное пространство» (В.Н. Топоров) «Вампуки», и не только ее. Опера Крученых совершенно отчетливо «резонировала» едва ли не со всей традицией отечественной драматической и театральной пародии. В первую очередь нужно назвать пародийные пьесы создателей Козьмы Пруткова — драматическую поговорку «Блонды», мистерию «Сродство мировых сил», оперетту «Черепослов, сиречь Френолог» и другие. Важно при этом заметить, что пьесы Козьмы Пруткова были актуализированы в сознании современников Н.Н. Евреиновым [3, с. 77], поставившим их в сезон 1909-го — 1910-го годов в только что созданном им совместно с В.Ф. Комиссаржевской «Веселом театре для пожилых детей». Зрители впервые увидели на сцене всю драматургию Козьмы Пруткова. Не менее значимы в этом смысле и шуточные пьесы В.С. Соловьева, в особенности его мистерия-шутка «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова»). И наконец, существенное влияние на оперу Крученых оказала пресловутая «Вампука» и последовавшие за ней на сцене «Кривого Зеркала» многочисленные пародии Н.Н. Евреинова. Со времени прихода в «Кривое Зеркало» Евреинова в 1910 году и до первого закрытия театра в 1918-м пародийно переосмыслены были едва ли не все виды зрелищных искусств и зрелищ: балет («Разочарованный лес»), опера («Восточные сладости»), кинематограф («Невинная жертва безумной страсти и кровавая любовь старика»), цирк-шансон («Замечательное представление»), *commedia dell'arte* («Коломба сего дня») и народные национальные театры (украинский — «Грае-грае-воропае» и китайский — «Желтая кофта»); эстетических направлений и жанров: футуризм («Колбаса из бабочек, или Запендя»), французская мелодрама («Жак Нуар и Анри Заверни, или Пропавший документ»), детектив («Пропавшие миллиарды»), а также драма и театр в целом, включая мастерство актера и режиссера («Эволюция драмы», «Гастроль Рычалова», «Ревизор», «Четвертая стена»).

Опера А.Е. Крученых открывала зрителю две стороны одного процесса — гибель старого театра и рождение на его руинах нового, футуристического театра. Не случайно хлебниковский пролог начинался с призыва *Чернотворских вестучек*: «Люди! Те кто родились, но еще не умер. Спешите идти в созерцог или созерцавель» [4, с. 212]. Почва для появления «Победы над Солнцем» была подготовлена и предшествующим творчеством самого А.Е. Крученых — прежде всего написанной в соавторстве с В.В. Хлебниковым поэмой «Игра в аду» и полупародийным лирическим циклом «Старинная любовь», охарактеризованным им как «книга воздушной грусти» (в письме Е.Г. Гуро). По поводу последнего Н.И. Харджиев писал: «Контраст противоположных стилевых планов ощущается в этом цикле настолько слабо, что позволяет его воспринимать и как традиционный жанр любовной лирики, и в аспекте авторской иронии» [5, с. 389]. И если в ранних крученыховских текстах *элемент стилизации* был настолько значителен, что по преимуществу и определял их *структуру*, что само по себе, хотя бы формально, если не сблизало, то и не противопоставляло их символистским стилизациям, то в «Победе над Солнцем» со всей очевидностью одер-

живала верх *новая футуристическая эстетика*, в сравнении с предшествующими — *жесткая и аскетичная*. Последнее замечание о характере футуристической эстетики косвенно подтверждается отсутствием в «Победе над Солнцем» женских образов. По признанию А.Е. Крученых, в процессе режиссерской работы он выбросил единственную женскую партию из окончательной редакции оперы, оставив в ней только мужские партии. Отказ от женских партий был для Крученых сознательным шагом, который сам он объяснял следующим образом: «Все делалось с целью подготовить мужественную эпоху, на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам» [1, с. 63]. Единственное упоминание о некоей женщине, точнее, о гибели ее от упавшего аэроплана, встречается ближе к финалу. Даже внесценическому женскому образу автор не позволил «жить» в своей опере. Однако и в мужские образы Крученых и другими футуристами вкладывается скорее «общечеловеческое» или же «сверхчеловеческое» содержание.

После хлебниковского пролога, который исполнял А.Е. Крученых, действие не начиналось. Его предварял *аттракцион с занавесом*: из-под белого коленкорového полотна, на котором были нарисованы три иероглифа, изображавшие, очевидно, автора, композитора и художника, появлялись двое ряженых и разрывали *материю прежней жизни* надвое, открывая свободное пространство, пространство новой жизни. В том виде, в каком задумали и воплотили на сцене аттракцион с занавесом А.Е. Крученых и К.С. Малевич, он был не чем иным, как *кубистической игрой с пространством и его геометрией*: разрывание коленкорového полотна было подобно приемам раздвигания плоскостей, их смещения друг относительно друга или же наложения друг на друга, — приемам, утвердившимся в новой живописи, на открытиях которой и базировались многие эксперименты футуристического театра и других зрелищных искусств.

Не только пространство, но и люди в опере Крученых обретали здесь иные формы, отличные от прежних: *новая геометрия пространства диктовала новую анатомию человеческого тела*. После *аттракциона с занавесом* на сцене появлялись громадного роста *Будетлянские силачи*, одетые в костюмы из проволоки и картона, напоминавшие скафандры; их широкие плечи располагались где-то на уровне человеческого роста, так что головы актеров оказывались прямо под скафандрами, а выше располагались приставные кубы-головы. Они больше походили на цирковых артистов, чем на солистов оперы. Сходство с цирком усиливало то обстоятельство, что и названы они были, подобно паре цирковых клоунов, — *Первый* и *Второй*. Борьба со старым миром за утверждение нового в опере Крученых разворачивалась по законам *площадного театра, спортивного состязания и цирка*. Старый мир лопался по швам, а из треска разрывающейся материи рождались *новое зрелище* и *новое слово*, когда *Первый силач* с оптимизмом провозглашал: «Все хорошо, что хорошо начинается» [4, с. 214], — каламбурно переиначивая и тем самым оспаривая известный афоризм, отмеченный «мудростью» прежних эпох («все хорошо, что хорошо кончается»). Согласно логике футуристов, то, что «кончается», то есть старое и отжившее, «хорошим» быть не может. Новый мир начинался там, где старый заканчивался, а потому его логика была противоположна той, что существовала прежде, — противоположна и так называемому «здоровому смыслу». Крученых применил ранее найденный им и Хлебниковым принцип «мирskonца», предвосхитив открытия западноевропейского и американского дадаизма. Крученыховский и хлебниковский принцип «мирskonца» аналогичен балаганному принципу «алогического эксцентризма», который Н.И. Харджиев считал основным принципом футуристического театра. Так *футуристическая идеология и эстетика* смыкались с *идеологией и эстетикой балагана*.

Открытость и однозначность балаганного мира импонировали футуристам, выстраивавшим мир «с нуля». В изображенном Крученых мире нет и не может быть стабильных, прочных связей человека с этим миром и с другими людьми, поскольку

ничего еще не решено и все находится в становлении. Действие в опере очень условно, и общую его динамику можно обозначить как движение от *эсхатологии* (чаемой будетлянами гибели солнца и наступления тьмы) к *футурологии* (путешествию в «Десятый странъ»). Композиционным центром являются третья и четвертая картины первого «дейма» — хор похоронщиков и похороны солнца людьми будущего, пришедшими из «Десятый странъ». Перемещение из прошлого в будущее происходит стремительно, едва ли не мгновенно, после столь же стремительной расправы с прошлым, — сказывается влияние балагана, его непредсказуемых эксцентрических «ходов». Пятая и шестая, заключительная картина второго «дейма» разворачиваются в будущем — столь же условном, как настоящее и прошлое. Расправа с настоящим и прошлым принимала карнавалы-балаганские формы, а именно: выворачивания наизнанку, развенчания, пародирования, глумления над ними, брани в их адрес и т. п. Так, Будетлянские силачи, всем своим видом показывая, что не принимают театральной напыщенности и фальши прежнего искусства, вступали с ним в непримиримую схватку, всячески над ним потешаясь. Пародийному осмеянию подвергались собственные *символизм* и в еще большей степени *модерну паническое* восприятие природы и *дионисийский (оргиастический)* культ, а также его «поклонницы» и «поклонники» («толстые красавицы» и «пьяницы», что «ходят нагишом»), с которыми Будетлянские силачи не церемонились. Они объявляли войну Солнцу — главному культурному субстрату всех времен от античности до современности, вечному символу «вitalного» начала и одному из ведущих символов эпохи символизма. В противоположность символистским Гимнам Солнцу и призывам «Будем как Солнце» в опере А.Е. Крученых звучали будетлянские проклятия в его адрес и обещания неминуемой расправы над ним («Задержим пыльным покрывалом / Заколотим в бетонный дом!» [4, с. 215]).

В *футуристическом балагане* Крученых «старые» люди и внешностью, и поведением напоминают *кукол*, а «новые» — *машины*. Природа всех этих персонажей одна, «кукольно-механическая», лишь проявления разные (в случае с «новыми» она причудливым образом сочетается с научными и техническими достижениями того времени и представлениями футуристов о будущем). Все отношения, в которые вступают между собой «старые» и «новые», сводятся к одному типу — прямому столкновению, состязанию, схватке противников, что напоминает поведение персонажей в балагане, спортсменов на ринге или артистов (клоунов) на арене цирка. В первой картине первого «дейма» Нерон и Калигула, согласно ремарке, появляются «в одном лице» и с одной только левой рукой, «согнутой под прямым углом», — не живые люди, а безжизненной марионетки. На наш взгляд, фигура Нерона и Калигулы является «скрытой» отсылкой к блоковским мистикам, о которых говорится, что они «безжизненно повисли на стульях»; более того — эпизод в целом резонирует с начальной сценой «Балаганчика». В этой же сцене Злонамеренный, Забияка и Неприятель устраивают потасовку, где Неприятель борется с собой, «тащит самого себя за волосы — ползет на коленях» [4, с. 218]. Вторая картина первого «дейма» открывается костюмированным представлением — проходом поверженных «вражеских воинов в костюмах турков», и тот же Злонамеренный «затекает с собою драку» [4, с. 219]. Любопытно, что самого сражения будетлян с «вражескими воинами в костюмах турков» мы не видим, — пленение последних лишь констатируется в ремарке как свершившийся факт. Поскольку в простонародной русской среде образы «турка», «немца», «татарина» традиционно ассоциировались с образами чужестранца, врага, что нашло отражение в некоторых представлениях народного театра и русской кукольной комедии «Петрушка» (в сцене «Петрушка и Немец»), то одного лишь упоминания о «турках» оказывается достаточно, чтобы «механизмы памяти» о «низовых» пластах культуры «сработали». «Костюмы турков», следовательно, активизируют «кукольную» природу этих персонажей и их связь с народным сознанием вообще. Будетлянские силачи, Путе-

шественник, похоронщики – пришельцы «из 10-х стран», Разговорщик по телефону, получающий известие о пленении солнца при помощи этого технического новшества, представляют собой своеобразный сплав человека и техники, своего рода «человека-машину», а их реплики и диалоги выстраиваются по принципу *словесной машины*.

«Победу над Солнцем» можно интерпретировать как *откровение футуристов о будущем*, как *новую – будетлянскую – мистерию*, которая творится на обломках символистской мистерии, футуристами опрокинутой, перевернутой с ног на голову. Будетляне устраивают ритуальное жертвоприношение будущему – хоронят солнце и приветствуют наступление тьмы, после чего их ожидает посвящение в будущее – своего рода мистериальное откровение. Свойственный символизму культ солнца сменяется *культом электричества и машины*, а на место поверженного солнца водружают электрические лампы.

Идея автора и режиссера оперы А.Е. Крученых была поддержана и в декораторском решении К.С. Малевича. Как известно, футуристический театр уничтожил декорации в том смысле, в каком понимал их театр традиционный, приблизившись, тем самым к фольклорному театру, где декорации отсутствуют или же весьма условны – театральные движения или слова актеров могут заменять их [6, с. 75–76], и театру Н.Н. Евреинова, стремившегося избавиться от декораций мертвых и неподвижных, лежащих вне субъекта действия, то есть вне героя, которому должно сочувствовать и сопереживать. *Футуристический театр* двинулся в сторону *условности декораций и костюмов*, поскольку условность для эстетического созерцания обладала большими возможностями, чем бытовая точность, и, следовательно, была способна дать больший простор воображению зрителя. «Смотраны, написанные художником, создадут переодию природы» [4, с. 213], – пояснял Хлебников в «Прологе» к «Победе над Солнцем». Декорации футуристического театра были задуманы как преодоление бытового правдоподобия и преобразование мира, которое совершается прямо на глазах у зрителя. Так, 5-я картина 2-го действа крученыховской «Победы над Солнцем» открывалась ремаркой, подробно описывавшей не только сами декорации, но и «декоративные» превращения, их динамику: «Изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь, как просверленные трубы, много окон, расположенных неправильными рядами, и кажется что они подозрительно движутся» [4, с. 222]. Призыв Евреинова уничтожить неподвижные декорации футуристы восприняли буквально и ответили прямым « жестом », подтверждением чему и стал экспериментальный характер декораций Малевича в спектакле. По свидетельству Н.И. Харджиева, в «Победе над Солнцем» «в одной из “ картин ” спектакля впервые в истории театра было показано “ супрематическое действие ” – движение цветных плоскостей (деревянные щиты передвигались невидимыми со стороны зрителей учениками Малевича)» [5, с. 395]. Так футуристический театр вступал в «пограничные» отношения с пространственными и пространственно-временными искусствами, в частности с живописью и кинематографом, воспринимая характерные для них приемы и вырабатывая на этой основе свои собственные, оригинальные. Таким образом, футуристический театр не ограничивался традиционными художественными формами: раздвигая границы искусства, он активно вторгался на территорию новейшей живописи, кинематографа, даже цирка и балагана.

Подводя итоги, отметим, что «Победа над Солнцем», с одной стороны, – «*вампука*» старого театра, его пародийное осмеяние, а с другой – *весть о новом театре*. Опера А.Е. Крученых представляла собой *новую будетлянскую мистерию*, которая творилась «с нуля» на обломках *символистской мистерии*. При этом опыт взаимодействия А.Е. Крученых с популярными драматическими и театральными пародиями конца XIX – начала XX века, а также театральной теорией и практикой Н.Н. Евреинова оказался чрезвычайно важен и для футуристического театра, и для последующих исканий и экспериментов авангардного театра в целом.

Библиографический список

1. Крученых А.Е. Наш выход: К истории русского футуризма. М.: РА, 1996.
2. Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005.
3. Шевченко Е.С. Интеллектуальная драма Николая Евреинова // Вестник Самарского государственного университета. 2015. № 7 (129). С.77–81.
4. Поэзия русского футуризма / вступ. ст. В.Н. Альфонсова; сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого. СПб.: Академич. проект, 1999.
5. Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избр. работы о русском футуризме / сост. С. Кудрявцев. М., 2006.
6. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

References

1. Krychonykh A.E. Nash vykhod: K istorii russkogo futurizma [Our exit: On the history of Russian futurism]. M.: RA, 1996 [in Russian].
2. Tikhvinskaya L.I. Povsednevnaia zhizn' teatral'noi bogemy Serebriannogo veka: kabare i teatry miniatiur v Rossii. 1908–1917 [Everyday life of theatrical Bohemia of the Silver Age: cabarets and cameo theatres in Russia. 1908–1917]. M., 2005 [in Russian].
3. Shevchenko E.S. Intel'ktual'naiia drama Nikolaia Evreinova [Intellectual drama by Nikolay Evreinov]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Samara State University], 2015, no. 7(129), pp. 77–81 [in Russian].
4. *Poeziia russkogo futurizma* [Poetry of Russian futurism]. Prolusion by V.N. Al'fonsov, compilation and text processing by V.N. Al'fonsov and S.R. Krasitsky. Spb.: Akademich. Proekt, 1999 [in Russian].
5. Khardzhiev N.I. Ot Maiakovskogo do Kruchenykh: Izbr. raboty o russkom futurizme [From Mayakovsky up to Kruchonykh: Selected works on Russian futurism]. Compiler S. Kudryavtsev. M., 2006 [in Russian].
6. Bogatyrev P.G. Voprosy teorii narodnogo iskusstva [Issues of theory of popular art]. M., 1971 [in Russian].

*E.S. Shevchenko**

«VICTORY OVER THE SUN» BY A. KRUCHONYKH AND TRADITIONS OF RUSSIAN DRAMA AND THEATRICAL PARODY

In the article the influence of Russian drama and theatrical parody from V.S. Soloviev and creators of Kozma Prutkov up to N.N. Evreinov on the literary work by A.E. Kruchonykh «Victory over the Sun» is viewed; the meaning of parody tradition for the establishment of futuristic theatre is established.

Key words: futuristic theatre, drama parody, theatrical parody, tradition.

Статья поступила в редакцию 15/XII/2015.
The article received 15/XII/2015.

* *Shevchenko Ekaterina Sergeevna* (slash99@mail.ru), Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, 34, Moskovskoye Shosse, Samara, 443086, Russian Federation.