

## Эксперименты композиторов эпохи русского авангарда в области синтеза искусств

Зайцева Марина Леонидовна

*Государственная классическая академия имени Маймонида, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства, доктор искусствоведения, профессор, Россия*

---

**Аннотация.** В статье научно обоснованы особенности авангардного искусства, которое направлено на поиск синестезийной общности художественных языков и трансформацию эстетической реальности. Выявлены основные черты экспериментальной деятельности композиторов русского авангарда Михаила Матюшина и Александра Мосолова. Доказано, что доминантой их творчества является создание новой модели искусства, которое объединяет все типы воздействия на человека и возвращающего полноту восприятия и познания действительности.

**Ключевые слова:** искусство русского авангарда, синтеза искусств, эксперименты, оперное искусство, музыкальная драматургия.

---

### Введение

Актуальность проведения нашего исследования обусловлена рядом факторов:

- во-первых, необходимостью исследования художественной картины мира в русском искусстве начала XX века в контексте синестезийного восприятия;

- во-вторых, интересами изучения эстетического своеобразия русского авангарда, характеризующегося высочайшей степенью концентрации в нем различных философских, эстетических, художественных идей.

- в-третьих, необходимостью анализа художественно-эстетических концепций русского авангарда, выявления их специфики, определении их роли в современной культуре.

Несмотря на систематические конференции, разнообразные публикации, позволившие не только открыть новые имена, но и преодолеть множество застарелых стереотипов, в настоящее время не достигнуто единство не только в определении «хронотопа» авангарда, но и в понимании системы важнейших авангардных идеологем, общей концепции авангарда. Михаил Матюшин и Александр Мосолов является яркими представителями отечественного музыкального авангарда. Их новации в области музыкального языка, создания новых жанров привлекают внимание музыковедов. Реконструкция в 2013 году в рамках петербургского фестиваля «От авангарда до наших дней» двух произведений этих авторов – опер «Победа над солнцем» и «Плотина» спровоцировали всплеск исследовательского интереса. Анализ данных произведений с позиций использования в них хора позволит открыть новые грани музыкальной драматургии.

В отечественном музыкознании изучение творчества М. Матюшина и А. Мосолова осложнено недостатком материала, что обусловлено утратой значительной части нотных текстов (оперы «Победа над солнцем» М. Матюшина, некоторых произведений А. Мосолова), затерянностью документальных материалов в отечественных архивах.

Теоретическую базу исследования составили публикации по истории и теории отечественного авангарда: труды А. Е. Крученых [1-3], Л. Лисицкого [4], М. Матюшина [5-7], Н. И. Харджијева [8], Е. А. Бобринской [9], В. С. Турчина [10] и др. Творчество М. Матюшина исследуется в трудах И. В. Нестьева [11], О. А. Жуковой [12], Г. И. Губановой [13-16], Н. И. Кострова [17]. Различные аспекты творчества А. Мосолова освещены в работах И. А. Барсовой [18], Е. Г. Польшаевой [19], И. С. Воробьева [20-22], Н. Алексеенко [23]. Все эти работы стали теоретической основой проведенного исследования.

Цель статьи – выявление содержательных и драматургических функций хора в избранных операх М. Матюшина и А. Мосолова.

Этому содействует решение следующих задач: 1) проанализировать творческое наследие Михаила Матюшина и Александра Мосолова с позиций стилевых и жанровых поисков; 2) проанализировать оперы «Победа над солнцем» М. Матюшина и «Плотина» А. Мосолова, определить основные черты драматургии произведений; 3) выявить композиционное и драматургическое значение сольных и хоровых эпизодов в вышеуказанных произведениях.

## **Результаты исследования**

Искусством русского авангарда актуализируется проблематика, связанная с новыми формами познания и восприятия явлений мира. Формулируя установку на радикальное обновление художественного сознания и художественного языка, деятели авангарда разрабатывают новую модель познания и восприятия. Создается концепция «искусства будущего», в основе которой лежит синестезия. Разработка данной концепции ведется в различных аспектах: от идеи создания целостного произведения, объединяющего все способы восприятия, до поиска общих закономерностей в восприятии элементов различных художественных языков. Задачей нового искусства «не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства как одного из орудий этого производства» [24, с. 28]. При этом подобные задачи поднимались авангардом отнюдь не метафорически. Происходило стирание грани между эстетикой и жизнью, искусством и реальностью. Вспомним П. Флоренского. Он писал: «Слово есть сама реальность, словом высказываемая, – не то, чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подлинности, в своем нумерическом самоощущении» [25, с. 91].

Отметим, что лишь в конце XIX в. складываются условия для начала систематического изучения сенсорного взаимодействия и его проявлений в

искусстве. Исследование ведущих тенденций научной и философской мысли начала XX века позволяет сделать вывод о том, что в них содержатся существенные разработки общей проблематики целостного познания, гармонизации разнородных начал в феномене соборного сознания, сформулированы такие понятия, как «симфоническая личность», «переживающее мышление». В результате поиска новых оснований познания и бытия человека в мире в философии русского интуитивизма рубежа XIX – начала XX вв. выдвигается идея целостной формы восприятия и познания [26, с. 33].

В авангарде продолжился поиск универсальной художественной техники, способной запечатлеть цельность и единство мира. Этот процесс начал отсчитывать свое время с начала эпохи модернизма. Импрессионизм, бывший одним из стилевых выражений символизма, постиг световую однородность мира; в поэзии слияние разных реальностей осуществлялось активным насыщением слова многозначностью и суггестивностью, передающими некие глубинные, не до конца ясные значения – происходило это в условиях эмансипации отдельных художественных средств: размера, ритма, рифмы, фонетического звучания. Авангард одновременно и отталкивался от «изжившего себя» символизма и усиливал раскрепощение формы.

Важной составляющей авангардной концепции нового искусства являлся поиск общих для всех видов искусств принципов, позволяющих выявить близость элементов различных художественных языков на основе схожести ощущений при их восприятии. Художественная теория и практика авангарда развивалась в направлении как поиска нулевых позиций, истоков языка, испытания средств искусства в самых элементарных проявлениях (точка, цветное пятно, линия, простейшая фигура или объемное тело), так и по линии синтеза элементов языка разных искусств. Деятели авангарда (Г. Гидони, В. Кандинский, А. Крученых, К. Малевич, М. Матюшин, В. Маяковский, Н. Обухов, П. Филонов и др.) разрабатывали механизмы объединения как видов искусств, так и элементов различных художественных языков. Авангардные эксперименты по обнаружению общих законов оперирования художественными языками и построения на их основе «искусства будущего» во многом основывались на новейших исследованиях в сфере философии, психиатрии, культурологии.

Идеи и попытки практического воплощения новой, синергической целостности художественного произведения как результата симфонического, свободного, но целесообразного синтеза различных элементов – характерная черта отечественного искусства рубежа XIX – XX вв. В искусстве этого периода поиск межчувственных взаимосвязей в процессе создания и восприятия художественного произведения чаще всего строится не по принципу взаимозаменяемости элементов различных художественных языков, а по принципу их взаимодополняемости. Такой синтез художественных языков позволяет достичь нового уровня органической целостности, в понимании которой огромную роль играет синестезия.

Анализ практических экспериментов и теоретического обоснования общности различных художественных языков в символизме и авангарде позволяет сделать вывод о невозможности буквального перевода знаков одного языка в другой на основе близости ощущений от элементов различных языков. Развивая идеи Скрябина, В. Кандинский формулирует принцип «внутреннего контрапункта», позволяющий достичь гармонии цвета и формы, при котором картина начинает производить эффект симфонического звучания [27, с. 82].

Наиболее активно апеллирует к синестезийному восприятию такая форма проявления синестезии в искусстве, как синтез искусств. Воплощаясь в театральных жанрах, в садово-парковом искусстве, в синтезе архитектурно-пластических форм модерна и т.д., синтез искусств обращен к межчувственному восприятию и только с его помощью можно постичь полноту художественного замысла. Эта форма проявления синестезии в искусстве является наиболее изученной в искусствознании. Идея синтеза искусств получает философское и культурологическое осмысление в трудах Р. Вагнера, Ф. Ницше, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Е. Н. Трубецкого, Н. Ф. Федорова, П. А. Флоренского. Взаимодействие и синтез искусств принадлежат к числу наиболее ярких проявлений культуры. Сущность этого феномена состоит в стремлении мастеров различных видов искусства создать сложную, целостную структуру, способную полнее выразить обобщающий образ эпохи, ее миропонимание.

Особое место в разработке идеи синтеза искусств, занимают деятели русского зарубежья, вынужденные покинуть Россию после Революции, в частности, Николай Обухов, создатель грандиозной мистерии «Книга жизни». В 30-е годы Обухов задумывает в Париже создание мистериального действия с новым расположением оркестра, игрой света, подыскивая для исполнения круглое здание с алтарем в середине. Автор пишет партитуру на огромных листах бумаги разных не только форматов, но и форм – одни квадратные, другие ромбические, финал написан на эллиптических листах. В поздний период на страницах рукописей композитора появляются символические изображения треугольника, квадрата, круга, вписанных друг в друга. Пишет он разноцветными чернилами, красными, синими и желтыми, и сама бумага раскрашена секторами в различные колера. Напомним, что полихромная нотация – прием нотного письма, известный еще со времен Средневековья. Так, в линейной нотации X века разные линии нотоносца прочерчивались красным, желтым и черным цветом. В строчном письме древнерусской нотации выделялась красным цветом средний голос («путь»). В музыке XX века полихромную нотацию применяли также К. Пендерецкий, Дж. Кейдж, Э. Артемьев, Л. Ноно. Для Н. Обухова многие элементы музыкального языка имели символическое и мистическое значение. После трагического ограбления композитора от партитуры мистерии остались только черновики отдельных фрагментов, но воспоминания современников помогают реконструировать масштаб замыслов Н. Обухова [28, с. 84]. По проекту композитора во Франции

создается уникальный музыкальный инструмент «Звучащий крест», по форме напоминающий овал, в середине которого находится крест. Звучание этого электронного инструмента отличалось необычным, глубоким виолончельным тембром, производящим эффект космических звуков. Н. Обухов создает систему соответствий музыкальных звуков и цвета, групп симфонического оркестра и знаков Зодиака: так, инструменты и оркестровые группы представлялись ему подобными четырём первостихиям: огонь – струнные, воздух – духовые, земля – ударные, вода – педальные (вероятно, эту группу составляют арфа и орган). *Croix sonore* был одухотворён для него всеми стихиями одновременно. С помощью обнаруженных взаимосвязей он проектировал создание произведения нового уровня воздействия [28, с. 91].

Для того, чтобы выявить основные направления экспериментальной деятельности М. Матюшина в области синтеза искусств, необходимо кратко осветить этапы его творческой эволюции.

Михаил Васильевич Матюшин, выпускник по классу скрипки (педагог И. В. Гржимали) Московской консерватории, ученик школы-студии «серебряного импрессиониста» Яна Ционглинского (1903-1905 гг.), скрипач Придворного оркестра в Петербурге (до 1913 г.), становится с 1906 г. одним из активных членов формирующегося кубофутуристического направления отечественного авангарда. Его дом, в котором он живет вместе с женой Еленой Гуро (Лицейская улица, 4 – ныне улица Рентгена на Петроградской стороне), становится местом частых встреч художников и поэтов. В дружеский круг М. Матюшина входили такие люди, как Алексей Ремизов, Федор Сологуб, Василий Каменский, Давид и Владимир Бурлюки, Велимир Хлебников. Устойчивое положение М. Матюшина в художественной жизни было упрочено участием в выставках «Ретроспектива всех художественных направлений» и «Импрессионисты» (1908—1910), которые устраивал Николай Кульбин – врач, художник, пропагандист нового искусства и неутомимый организатор [6, с. 132].

Первым самостоятельным проектом М. Матюшина и Е. Гуро стало основание издательства «Журавль» (1909), выпустившего около двадцати книг и буклетов. Вторым – организация группы «Союз молодежи» (1910), своего рода форума, предполагавшего устройство выставок, лекций, дискуссий, а также печатных обсуждений событий искусства. «Союз молодежи» объединял представителей разных направлений – импрессионистов, символистов из «Голубой розы», примитивистов из «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста»; персонально туда входили Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Владимир Марков (псевдоним Волдемара Матвейса), Ольга Розанова, Павел Филонов, Алексей Крученых, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Николай Кульбин и Казимир Малевич. Матюшин и Гуро уже в 1912-1913 годах начали теоретические исследования пространства и образа в контексте «четвертого измерения», они стали движущей силой образовавшегося вокруг них кружка петербургских художников и интеллектуалов. Дом на Песочной улице, 10 (ныне ул. профессора Попова), в который супруги перееха-

ли в 1912 году (здесь Матюшин проживет до самой своей смерти), на многие годы сделался «штабом» этого кружка [8, с. 131].

В 1912 году Матюшин и еще ряд художников, членов «Союза молодежи», побывали в Москве. Там Матюшин лично познакомился с Казимиром Малевичем, который был младше его на 17 лет. С этого момента начались на всю жизнь связавшие их дружба и совместная работа над многочисленными проектами. Приезжая в Петроград, Малевич (в 1913—1916 он жил то в Москве, то в провинции) часто останавливался у Матюшина.

1913 год стал поворотным в жизни Матюшина. 6 мая (по новому стилю) от лейкемии умерла его жена, Елена Генриховна Гуро. После ее смерти Матюшин полностью уходит в художественную деятельность. Летом на даче, которую он снимал в Усукиркко (ныне Поляны), на Карельском перешейке, он организовал Первый всероссийский съезд футуристов (съезд баячей будущего). Депутатов оказалось всего трое – сам Матюшин, Малевич и Крученых: «Хлебников не приехал. Дело в том, что он, решив ехать, зажал деньги на дорогу, чтобы не потерять, по-детски в кулак, но зашел в купальню и, бросившись в воду, разжал пальцы. В результате мы получили его скорбный отказ приехать с описанием случившегося» [6, с. 146]. Однако, согласно прозвучавшей в манифесте съезда задаче «устремитесь на оплот художественной чахлости – на русский театр», участники провозгласили открытие театра «Будетлянин» и совместными усилиями создали первую футуристическую оперу «Победа над солнцем». Поставленная в том же году, она имела скандальный успех; собственно, с этого момента слово «футуристы» входит в российский художественный обиход. Сам Матюшин называл 1913 год годом наивысшего расцвета кубофутуризма.

Впоследствии К. Малевич связывал свою работу над декорациями и костюмами к «Победе над солнцем» со становлением супрематизма. В 1914–1915 годах, когда основные положения супрематической доктрины формулировались, переписка между Малевичем и Матюшиным шла весьма активно; и характерно, что в этих письмах именно Матюшин говорит с интонацией наставника. Подозрительный Малевич, по слухам никого не пускавший в свою мастерскую из боязни, что его идеи могут быть украдены, в мае 1915 года писал Матюшину: «Мне нужен человек, с которым бы я мог откровенно говорить и который бы совместно со мной помог мне изложить теорию на основании живописных возникновений. Думаю, что таким человеком можете быть только Вы» [29, с. 178]. В знак благодарности своему советчику Малевич также написал алогичный «Портрет М.В. Матюшина». Когда в конце 1915 – начале 1916 года на «Последней футуристической выставке картин 0.10» впервые демонстрировался «Черный квадрат» и посетителям выдавали буклет с текстами Малевича, то самый важный из ранних текстов, «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», был издан Матюшиным под его собственной редакцией; Малевич даже позволил ему внести в текст исправления.

Авангардное искусство наполнено ожиданиями революционных изменений в области человеческого духа. Этой радикальной перестройке человеческого сознания должно способствовать новое искусство, обладающее совсем иной системой координат, чем традиционное искусство. Экспериментальная направленность авангардного искусства воплотилась в опере с красноречивым названием «Победа над солнцем», премьера которой состоялась 3 и 5 декабря 1913 года в петербургском Луна-парке, в помещении бывшего театра В. Комиссаржевской (Офицерская ул., ныне ул. Декабристов, д. 39). С этого момента слово «футуристы» входит в российский художественный обиход. Сам М. Матюшин, автор музыки оперы «Победа над солнцем», называл 1913 год временем наивысшего расцвета кубофутуризма.

Опера создавалась очень быстро, практически за несколько месяцев. Партитуры не было, музыкальную часть по клавиру исполнял сам М. Матюшин. Такая ситуация в музыке авангарда 1910-х годов объясняется тем, что «русские давидсбюндлеры» (В. Чинаев) сочиняли не произведения, но музыку, направленную на реализацию «нового звукосозерцания», таким образом жертвуя настоящим во имя будущего искусства [30, с. 5]. Последовательно и сознательно проводимая музыкальным авангардом 1910-х годов ориентация на моделирование нового языка будущей музыки и позволяет определить его ярчайшую черту как футурологичность.

В опере можно отметить черты представлений народных театров, комедии дель арте, мистерии, даже цирковых реприз. В частности, черты комедии масок со свойственным ей жизнеутверждающим тоном, наивной, но на самом деле довольно расчетливой целью (во что бы то ни стало рассмешить, удивить), гиперболическим пространством образов, калейдоскопической сменой времени и места действия без труда угадываются в «Победе над солнцем». Опера словно «припоминала» свое происхождение – мистериальное, литургическое, мадригальное, наконец, народно-театральное, возвращаясь к своим истокам, растворяясь в них, теряя свою жанровую специфику (что и было, по сути, целью авторов «Победы над солнцем»).

В опере нет связного сюжета, появляются фигуры Летчика, силачей, оплакивающих солнце дельцов (как вспоминает А. Крученых, студенты, исполнявшие роли, и хор просили объяснить им содержание, трудно постигаемое в фонетических стихах оперы). Одновременно новая опера содержала в себе мистериальный, космогонический смысл. Авторы оперы отмечали, что «опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и многопустословием. Вся Победа над Солнцем есть победа над старым привычным понятием о солнце как о красоте» [8, с. 215]. Действительно, сюжет «Победы» весьма символичен. Первое действие («деймо») посвящено идее победы над солнцем, которое, по словам персонажей оперы, «зарезано», «скрылось», «взято в плен», «вырвано с корнями», «умерло». Победа венчается выходом Несущих солнце: «Ликом мы темные, Свет наш внутри...». Смысл жертвоприношения вечно живого символа раскрывается как функциональное перевоплощение: источником света и тепла должен

стать человек, а не солнце. Идея побеждает физическую реальность, человеческий дух – время и пространство, наконец, искусство – природу. Как отмечает Г. Губанова, начало XX века характеризовалось новым отношением к источнику света: все большее распространение получают электрические источники света. Во время спектакля на сцену выдвигался мощный прожектор, новое «солнце», продукт человеческого ума [31, с.12].

Второе «деймо» погружает зрителя в современную действительность, преломленную сквозь призму авангардного мировосприятия. Это 1913 год со своими характерными, узнаваемыми современниками приметам. «Десятые страны», показанные в этом «дейме», должны были изображать художественную жизнь современности. Здесь и «музыка будущего» с ее машинными ритмами и шумовыми эффектами; и «заумный реализм» К. Малевича, и «заумный» поэтический язык футуристов, воплощенный, например, в «Военной песне» Авиатора, напоминающей знаменитое «дыр бул щыл» и вместе с тем являющейся пародией на вокальную колоратуру в оперной арии: «Л Л Л / КР КР / ТЛП / ТЛМТ / КР ВД Т Р / КР ВУБР / ДУ ДУ / РА Л / К Б И / ЖР / ВИДА / ДИБА». Текст А. Крученых, построенный на диссонансах, неожиданных скачках и смелой фонетике вплоть до песен из одних гласных или одних согласных был настолько смел и необычен, что наряду с овациями зрителей после спектакля на усиленный вызов «автора» раздалась реплика: «Его увезли в сумасшедший дом!» [32, с. 76].

Отметим, что используемая в тексте оперы «заумь» являлась, по мнению А. Крученых, результатом стремления человека к открытию новых способов самовыражения и трудным, но сильным средством постижения художественного замысла. В период написания сценария «Победы над солнцем» А. Крученых создает ряд манифестов и статей, в которых излагает свое творческое кредо. Так, в статье «Новые пути слова» он отмечает: «Переживание не укладывается в слова (застывшие понятия) – муки слова – гносеологическое одиночество, – провозглашал он. – Отсюда стремление к заумному свободному языку, к такому способу выражения прибегает человек в важные минуты [8, с. 216]. А. Крученых рассуждает о «современной стремительной душе, воспринимающей мир живо и непосредственно (интуитивно), как бы входящей в вещи и явления трансцендентные во мне и мое» [8, с. 215].

Интуитивное проникновение в реальность, по мнению В. Хлебникова, создает уникальные возможности для восприятия. В период работы над оперой В. Хлебников (эскиз «Пусть на могильной плите...») отмечает раскрытие синестезийных способностей человека в процессе погружения в мир интуиции, ощущений: «Так есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки, или в плач ребенка, станет им. При этом, непрерывно изменяясь, он образует некоторое однопротяженное многообразие, все точки которого, кроме близких к первой и последней, будут относиться к области неведомых ощущений, они будут как бы из другого мира» [10, с. 82]. Интуитивное оза-

рение помогает создать «однопротяженное многообразие» – континуум сменяющихся представлений, наделенных яркими образно-эмоциональными характеристиками.

Провокационный калейдоскоп художественных достижений футуризма усугубляется появлением публики: сторонников и противников футуристического искусства, которым даны красноречивые прозвища (Новые и Трусливые), а также обывателей, праздно интересующихся новыми событиями (Толстяк), некоего Неприятеля, Злонамеренного, Внимательного рабочего (возможно, дань модным социальным теориям времени), наконец, самих будетлян, например, знаменитого поэта-летчика Василия Каменского (Авиатор).

Опера не имеет четко структурированного финала. Разомкнутая форма в данном случае символизирует направленность любого начинания в будущее, непредсказуемость его развития. Это воплощение начала как такового, пусть не имеющего продолжения, однако каждый раз выступающего символом жизни: «Все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца. Мир погибнет, а нам нет конца», – восклицают Будетлянские силачи в финале оперы. Предчувствие конца мира оказалось пророческим: после премьеры «Победы над солнцем» летом 1914 года началась Первая мировая война.

Сценография спектакля стала едва ли не одной из его самых заметных сторон, начиная от экспериментов со светом, пространством, движущимися объемами и кончая обобщающим значением, смысловой доминантой декораций и костюмов. После «Пролога», написанного В. Хлебниковым и озвученного А. Крученых, занавес не раздвигался, а разрывался пополам. Зрителям («созерцогам» по лексике В. Хлебникова) открывалось феерическое зрелище: на сцене, ярко освещенной прожектором, появлялись один за другим персонажи в странных костюмах, произносящие непонятные реплики: «На сцене разгуливали какие-то чучела в костюмах средневековых палачей, и ... говорились разные нелепости, явно рассчитанные на скандал» [8, с.217]. Слушатели оперы-спектакля становились, прежде всего, зрителями. Декорации, костюмы выполняли важную художественно-эстетическую функцию. В одном из писем к М. Матюшину К. Малевич признавался, что работа над оперой стала поворотом его к новой культуре в живописи, это, по словам автора, «принесло мне массу нового, но только никто не заметил» [8, с.216]. Занавес, изображавший черный квадрат, мыслился К. Малевичем не только как элемент нового, супрематического стиля, но и как зародыш всех возможностей, как начало победы, которую уже одерживают герои оперы, «освобожденные от тяжести всемирного тяготения» (А. Крученых), и к которой призывается все человечество.

Музыкальный текст «Победы над солнцем» включал элементы микрохроматики, алеаторики, в процессе исполнения допускалась спонтанность, свобода. В частности, хор мог порой запеть «невпопад», производимое при этом диссонантное звучание должно, по замыслу М. Матюшина, соответствовать «заумной» поэзии А. Крученых. Разрыву с канонами традиционного

музыкального языка способствовало также использование полиаккордики в гармонии и микрохроматики (четвертитоновости), записанной в клавире посредством новых нот. Возведенная в ранг самоцели, диссонантность языка дополнялась слабой профессиональной подготовкой исполнителей и расстроенным роялем, за которым пианист выступал едва ли не в качестве тапера. В конечном счете, в опере М. Матюшина словно проявлялась ее давно забытая природа драматического произведения с музыкой, пением и танцами (которые здесь были заменены движением).

Как отмечал К. Малевич, Матюшин «расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и буквозвуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру» [29, с. 182].

Успех спектакля был оглушительным. Скандал состоялся, публика поддалась на провокацию. При известных просчетах и недоработках (в том числе в исполнительском плане, о чем М. Матюшин с сожалением писал позднее), «Победа над солнцем» стала одним из центральных событий 10-х годов, став импульсом для дальнейшего развития (в том числе музыкального) театра, создав модель художественного произведения новой эпохи.

Несмотря на то, что опера «Победы над солнцем» создавалась как преимущественно проект, как некий смелый образец-предтеча искусства будущего, ее сценическая жизнь не ограничилась только премьерной постановкой. Это свидетельствует о том, что замысел оперы содержал нечто, требующее длительной культурной рефлексии.

В 1915 году в брошюре «Победа над солнцем» был частично напечатан клави́р оперы (впоследствии утерян). В 1920 г. К. Малевич ставит «Победу над солнцем» в Витебске (декорации и костюмы выполняет его ученица Вера Ермолаева) без музыки, как драматический спектакль. В одной из картин спектакля К. Малевич предпринимает попытку использования движения супрематических плоскостей (по типу кинематографа), пытаясь решить задачу объединения сценического, художественного и музыкального пространства. В это же время Эль Лисицкий предполагал поставить оперу в электро-механическом театре (замысел не был осуществлен) [4, с. 11]. Цветные автолитографии к опере («Figurinen. Die plastische Gestaltung der electromechanischen Schau «Sieg Über die Sonne») вышли в Ганновере в 1923 г. Как мы видим, в этих постановках получают дальнейшее развитие новации в области синтеза искусств, прежде всего – в области пластицизма слова, кинестетических его коннотаций. Василий Каменский, друг и единомышленник Алексей Крученых, в манифесте «Слова на свободе» констатирует новую, в противовес завывающей манере чтения поэзии символистами, манеру футуристов: «мы-то, зычные ребята, читали, то есть таранили словами, совсем по-иному, как атлеты тяжелого веса» [8, с. 93]. Аутиристические стихи, как отмечал Н. И. Харджиев, надо не только читать, но и исполнять пластически [8,

с. 94]. Тексты футуристов словно являются импульсом для перформанса, приближаясь к «произносимым-пропеваемым-протанцовываемым ритуальным словам-заклинаниям» [33, с. 6]. Последующие попытки возрождения оперы относились уже к 1980-1990-м гг. Интерпретации оперы носили достаточно свободный характер.

Одна из интереснейших постановок оперы – совместный проект Западно-Берлинской академии искусств и Калифорнийского института искусств (Лос-Анджелес), 1983 г. В ней одну из важнейших ролей играет визуальность как принцип, определяющий драматургию спектакля. По эскизам К. Малевича воссозданы костюмы, они утрированно велики, подчеркнута геометричность. Цветовое оформление сцены насыщено и колористически продумано. Пение артистов больше напоминает театральную декламацию, чем пение. В данной постановке более всего подчеркнут визуальный аспект оперы.

В 1988 году театральный режиссер Галина Губанова, создатель театра «Чёрный квадрат», делает постановку оперы в сотрудничестве с Театром-студией Ленинградского Дворца молодежи. На основе работы в архивах, она тщательно изучает особенности оформления сцены в первом, футуристическом показе. Эскизы потрясли режиссера свободой отношения к цвету, его яркостью и сочностью. Она решается сделать аутентичные занавеси, скрупулезно подбирая ткань (бязь начала XX века), изучая способы К. Малевича нанесения краски на полотно [15, с.45].

В ходе работы над проектом реконструкции футуристической оперы Г. Губанова создала экспозицию по материалам этого действия. Режиссер подчеркивает, что геометризм костюмов, оформления сцены приближает футуристическую постановку к архаике, к тем периодам жизни человека, когда геометрические фигуры наделялись мистическим смыслом. «Весь спектакль был построен на зрительных, звуковых, музыкальных метафорах. Да и каждый из болванчиков-муляжей человеческих фигур на сцене – это некая мифологема» [15, с. 52].

В совместном российско-австрийском проекте, осуществленном в 1993 г. в Петербурге в театре имени Ленсовета, музыка вовсе не использовалась, опера преобразилась в театральный спектакль, однако смысл драматургии (во взаимодействии стабильных и мобильных, изменчивых элементов формы) в общих чертах был сохранен.

В 1997 году была осуществлена постановка оперы Российским академическим молодежным театром (РАМТ): музыка Стефана Андрусенко, костюмы и оформление Насти Кислицыной и Анны Колейчук.

Спектакль неоднократно ставили за рубежом:

- 1993 г. – Россия-Австрия. Режиссер Дитер Кайфман, композитор Сергей Грязнин;
- 1997 г. – Лос-Анджелес – ближе всего к постановки Матюшина.
- 2006 г. – США, Калифорния Университет Санта-Круз. Режиссер У. Никелл;

- 2007 г. – Нью-Йорк. Режиссер Георгий Фиртичник;
- 2007 г. – США, Нью-Йорк, университет Вассар, Паукипси. Режиссер Н. Фиртич;
- 2013 г. – театр Стаса Намина. Режиссер А. Хачатрян, А. Россинский.
- 2013 г. – В рамках фестиваля «От авангарда до наших дней» к 100-летию оперы была осуществлена ее постановка (Санкт–Петербург, Генштаб).

Постановка происходила на территории Генштаба (своеобразного амфитеатра, образованного окружающими центральную площадку кирпичными стенами). Видеоряд аскетичный: белые халаты и черная одежда как цветовое развитие образа «Черного квадрата» Малевича. Костюмы, декорации в данной постановке не имеют большого значения. Костюмы и декорации на протяжении всей оперы остаются одни и те же.

Инструментальный состав здесь также отличается от задуманного первоначально: так как опера была сочинена в краткие сроки, то вместо оркестра М. Матюшин использовал рояль, причем специально заказал расстроенный инструмент, чтобы в вокальное звучание добавлялись причудливые микрохроматизмы. В Петербургской постановке оперы «Победа над солнцем» звучит музыка целого коллектива композиторов, молодых и уже маститых: И. Воробьева, Л. Резетдинова, И. С. Рогалева, А. Зобнина, С. Полозова, А. В. Танонова. Оркестровая партитура насыщена обозначениями микроинтервального звучания и экспериментальных штрихов, позволяющих, к примеру, добиться у струнных тембра скрежета.

В Петербургской постановке «Победа над солнцем» – уже не драматический спектакль, а опера. В этой постановке усилена роль хоровых эпизодов. Хор присутствует на сцене и выполняет разные смысловые функции: чаще всего он усиливает эмоциональное и смысловое содержание солирующих реплик (отмечается фактурное и динамическое нарастание). Наличие призывных интонаций («Идите, улиц миллионы...»), символических образов («Двойка побед!», «Солнце и тьма обступила!») свидетельствуют о наделении хора особым ритуальным значением, близким к роли хора в древнегреческих. Важность хора определяется, прежде всего, его применением в кульминационных разделах. Кульминация в 2 картине начинается с хоровых реплик: «Все ножи мы возьмем взаперти ждуть. Строй колесницы побед!» и достигает максимума скандированием фраз «Победа над солнцем!». Это драматургическое нарастание отражается динамически (движение от *ppp* до *ff*). Для того чтобы подчеркнуть важность этого момента действия, в партитуру вводятся хоровые глиссандо, различные виды колоколов (*sonagli* – погремушки, *Line bells*- линейные колокола, *Toms* – большой колокол). Показательно, что в данной постановке композитор использует разные вокальные техники, стараясь приблизиться к новациям авангардных композиторов начала XX века: у солистов и хора – глиссандо от *F-FF*, горловое пение на слогах (у-о-а-ы).

Авангардная установка на радикальное обновление художественного языка проявляется в разрушении традиционной метро-ритмической систе-

мы. В одном разделе, может поменяться ритмический рисунок: 5/8 (2+3 или 3+2), метр: 3/4; 4/4; 2/4. Музыкальная ткань наполнена диссонансами, активно используются хроматические ходы в мелодии, тембры горлового хорового пения, придающие звучанию мрачный колорит.

Обобщая вышеизложенное, отметим, что значение хора в опере «Победа над солнцем» сводится, прежде всего, к усилению мистериального начала в сюжете: именно хор участвует в кульминационных сценах победы над солнцем и его похорон (1 деймо, картины 2, 3). В эпизоде похорон солнца хор выполняет важную драматургическую функцию комментатора действия, коллективного участника космогонических сражений. Во второй картине хор поет призывные реплики: «Птица летит железная... Пусть растопчут / Раскаленные кони / И завьются волосы / В запахе кожи!». И далее, в 3 картине: «Колесница победная едет / Припечатана сургучом / Победа созревшая / Нам теперь все нипочем / Лежит солнце в ногах зарезанное!». Футуристическая опера «Победа над солнцем» шаг за шагом словно припоминает свое происхождение – мистериальное, литургическое, мадригальное, и, наконец, народно-театральное, теряя свою жанровую сущность. Это и было одной из целей создателей оперы. Драматургия произведения выстраивалась на основе контрастов, причудливого сочетания эксцентрики, музыкальных номеров, речевых монологов и диалогов. Развитие действия на сцене заменили манифестации символов-аллегорий.

Проследим развитие авангардных поисков в области искусства с позиций музыкального конструктивизма на примере творчества Александра Мосолова (1900-1973) – советского композитора, выпускника Московской консерватории (класс композиции Р. М. Глиэра и Н. Я. Мясковского, класс фортепиано С. С. Прокофьева), член АСМ (Ассоциации современной музыки). В его наследии семь симфоний, четыре оперы («Герой», 1928 г.; «Плотина», 1930 г.; «Сигнал», 1941 г.; «Маскарад», 1944 г.), балет «Четыре Москвы», концерты для фортепиано, арфы с оркестром, виолончели, камерная и вокальная музыка. Учитель Н. Мясковский в 1927 году писал юному композитору: «Чудак вы эдакий, из вас лезет, как из рога изобилия. Шутка ли сказать – 10 романсов, 5 каденций, Симфоническая сюита, а вы пишете сочинил-то мало!» [23, с. 62].

Период творческого становления композитора (1921-1925) характеризуется влиянием эстетики модернизма. Произведения А. Мосолова в этот период несут на себе отпечаток позднеромантической скрябинской символики, «листовско-скрябинско-рахманиновского пианизма» [18, с. 47]. Период 1926-1932 гг. является временем расцвета творчества А. Мосолова, который связан с претворением эстетики авангарда. В это время он создал самые значительные свои произведения (балет «Сталь», оперы «Герой» и «Плотина», Первый фортепианный концерт, инструментальные миниатюры).

Наиболее известное произведение А. Мосолова – музыка к неосуществленному балету «Сталь» по сценарию Инны Чернецкой, знаменитой «босоножки», участницы футуристических перформансов в «Кафе поэтов». В

дальнейшем из этого произведения особой популярностью будет пользоваться эпизод «Завод. Музыка машин». В данном произведении композитор применяет приемы звукообразности, которая в сочетании с ости-натностью создает впечатление движения частей огромного механизма [20, с. 72]. Конструктивистские идеи были чрезвычайно популярны в этот период. Среди произведений этого плана назовем балет «Стальной скок» С. С. Прокофьева – (1925 г.), фортепианную пьесу «Рельсы» и оркестровый эпизод «Металлургический завод» из оперы В. Дешева «Лед и сталь» (1930 г.), в западной музыке – звукоподражательные шумовые инструменты Луиджи Руссоло, симфоническую пьесу «Пасифик 231» А. Онеггера. Татлин утверждал, что современная фабрика представляет собой высший образец искусства [18, с. 45].

Как отмечает И. А. Барсова, идея «производственного искусства» пронизывает кинематограф, музыку, театр, живопись. Машинный мир стал сферой футурологических утопий. Произведения Мосолова 1920-х – начала 1930-х гг. весьма показательны в плане обнаружения в них утопических черт. В истории музыки А. Мосолов вошел как крупнейший представитель конструктивизма. В произведении «Завод. Музыка машин», музыке к спектаклю «Рельсы гудят» проявляются черты машинной утопии [21, с. 41]. «В машине нет и не может быть ничего лишнего, ничего случайного, ничего «декоративного» – декларировал архитектор М. Я. Гинзбург [34, с. 105]. Конструктивизм в музыке А. Мосолова проявляется в принципах рациональности и экономности музыкального материала (тотальное остинато, повторение небольшого музыкального блока).

Конструктивистская музыка А. Мосолова вызывала чрезвычайный интерес у современников, особенно в Европе. Симфонический эпизод «Завод. Музыка машин» после первого исполнения в Москве 4 декабря 1927 г. многократно исполнялся в России, его включали в свои программы зарубежные дирижеры (Герман Шерхен, Рене Батон, Стефан Штрассер, Леопольд Стоковский и др.) [20, с. 73].

Композитору не чужда ирония: в 1926 году он создает достаточно эпатажные вокальные циклы «Три детские сценки» и «Четыре газетных объявления» («из Известий ВЦИКа»). Волна негативной критики обрушилась на композитора, позволившего себе включить в цикл реальные объявления, вызывающее неоднозначные ассоциации: «Лично хожу крыс, мышей морить. Есть отзывы. 25 лет практики», «Собака сбежала» и как под увеличительным стеклом, показывающим психологию персонажей времен НЭПа. Отметим, что не менее скандальную реакцию вызвало премьерное исполнение в Берлине (1922 г.) вокального цикла «Газетные вырезки» немецкого авангардиста Ханса Эйслера, увлеченного идеей создания жанра «музыкальной хроники».

В 1927 году началась травля А. Мосолова со стороны РАПМ, его произведения перестали печататься. Период с 1925 по 1932 г. является наиболее плодотворным в творчестве Мосолова. Мосолов начинает изучать средне-

азиатский фольклор, пишет 3 пьесы для фортепиано «Туркменские ночи», которые подводят итог к его прежнему авангардному, бунтарскому стилю.

Отражение авангардной эстетики мы видим также в «Антирелигиозной симфонии», балете «Четыре Москвы» А. Мосолова. Заказ на этот балет композитор получил в 1929 году, однако на финальной репетиции, на которой присутствовали Д. Шостакович, Л. Полонинкин, А. Александров одержало верх мнение официальных лиц, раскритиковавших музыку [18, с. 30]. В конце 20-х годов А. Мосолова создает единственное в этот период крупное произведение – оперу «Плотина» (1929-1930), посвящая ее своему учителю Н. Я. Мясковскому.

Творчество третьего, кризисного периода (1937-1970) характеризуется поисками новой выразительности, как правило, в фольклорной сфере. В военные годы композитор активно пишет хоровые и камерные сочинения, в это время приходит окончательное становление его творческой манеры, для которой отход от фольклорного тематизма, создание оригинальных авторских тем, простота гармонического языка. В 1949 г. Мосолов принимает участие в фольклорных экспедициях в Краснодарский край, после чего начинает писать в народном стиле. Появляются сюиты для оркестра русских народных инструментов «Кубанская» и др. Так же композитор изучает фольклор Ставрополя. В 60-е гг. Мосолов начал писать для народного хора и для Северного русского народного хора. Он быстро овладевает стилем северной песни и делает обработки.

Как справедливо указывает И. А. Барсова «конструктивизм» становится для Мосолова проклятием [18, с. 43]. Ему, не перестающему сочинять, приходится постоянно доказывать свою «нечуждость пролетариату». Еще в 1925 году Н. Бухарин, прочитав в статье В. Беляева о Мосолове строки о «стихии ноктюрна» и «трагедии одиночества», разразился возмущенной тирадой: «Что это значит? Одиночество – в 1924 г., в стране, проделавшей величайшую революцию, в стране напряженной общественной жизни, при всеобщем тяготении к коллективности? Очевидно, слишком уж чужд всей нашей советской действительности автор, что не может слиться с ней, чувствует себя одиночкой» [19].

Опера «Плотина», посвященная Н. Я. Мясковскому, является рубежным сочинением композитора, созвучном эстетике авангарда в момент кризиса этого направления. Это последнее сочинение Мосолова-авангардиста до трагических событий в его судьбе, изменивших мировоззрение и творческий стиль композитора. Она была принята к постановке в Ленинградском Государственном Академическом Театре оперы и балета (ныне Мариинском) в 1929 году. «Плотина» спешно готовилась к постановке, композитора торопили, «чтобы осуществить скорейшее появление на советской сцене советской оперы» [18, с. 48]. Однако после обсуждения оперы на пленуме художественно-политического совета Гостеатра оперы она была запрещена и позже не исполнялась. «Плотина, – отзывался Кильчевский, – оказалась явно бесильной в передаче грандиозного размаха социалистической стройки, обна-

ружив тем самым свою чуждость пролетариату, что и было констатировано рабочей частью ХПС» [18, с. 49]. Опера была определена произведение, «дискредитирующее идею советской оперы» (директор театров Т. Бухштейн). Звучали и голоса в поддержку оперы (Шостакович, Соллертинский, Радлов). В постановлении говорилось о «необходимости борьбы с тенденциями буржуазного пути развития советской оперы, о борьбе с формализмом в решении задач советского музыкального театра» [18, с. 50].

Для композитора наступила пора обвинительных статей в советской прессе, исповедальных писем Сталину, доносов. Его исключают из Союза композиторов, в газете публикуют фельетон братьев Тур «Отклонение гения», в котором едко пишется о пьянстве и дебоширстве композитора, раскрывающих «истинное лицо врага народа» [19]. В ноябре 1937 г. Мосолов был арестован, обвинен в антисоветской пропаганде и сослан в лагеря. Учителя Мосолова Р. М. Глиэр и Н. Я. Мясковский написали письмо М. Калинину в защиту композитора и добились его освобождения в 1938 году, но с ограничением проживания в столице [20, с. 51].

Сценическое возвращение оперы произошло спустя более чем восемьдесят лет. Поводом стало обнаружение художественным руководителем фестиваля «От авангарда до наших дней» Игорем Рогалевым в архивах Санкт-Петербургской консерватории клавира оперы А. Мосолова. Постановка оперы стала важным этапом восстановления утраченных страниц летописи российской культуры. Радио Орфей написала статью к премьере оперы: «21 марта 2012 года в театре Петербургской консерватории была впервые поставлена опера «Плотина». Для подготовки премьеры произведение редактировали: оперу сократили от пятиактной до одноактной (длительность около полутора часов) и также переоркестрована (А. Мосолов оставил оркестровку незавершенной). Новую оркестровку сделал петербургский композитор Евгений Петров.

Для уяснения характера трактовки хора в данном произведении, определим художественный замысел композитора, рассмотрим его особенности музыкального языка оперы и особенности ее современного сценического воплощения. Опера написана на либретто Я. Задыхина, в центре которого – история строительства плотины для гидростанции из одной из южных деревень советской страны. Конфликтное противостояние строителей плотины и сопротивляющихся стройке крестьян деревни не завершается индустриальным апофеозом. Напротив, только что выстроенную плотину прорывает и уничтожает мощный поток поднявшихся речных вод.

В опере «Плотина» 8 картин. В них постепенно раскрывается социальный конфликт, дается яркая жанровая характеристика действующих лиц. Их состав немногочисленен: Пущин – кулак; Серега – сын Пущина; Гавриил – инок; кликуша Фефела, Ненела; Секлетей – мельничиха; Иван – сын мельничихи; Шаров – инженер; Поля – жена Ивана; Бурой – машинист; Секретарь Укома Щуром; Гардом; Предрабком ВКПб, рабочие, пионеры.

Особенностью жанровой драматургии произведения является ее полижанровость, способствующая динамизации музыкального развития и музыкально-драматического действия. Композитор использует арсенал классических жанров (арии, ансамбли, хоры), наполняя оперный жанр приемами драматического спектакля (вводятся драматические актеры, применяются звуковые эффекты взрывов за сценой, телефонных звонков и проч.).

Спецификой музыкальной драматургии произведения является ее метод использования тематического пласта, который получает наименование «альтернативного материала» (И. С. Воробьев): частушек, плясовых мелодий, применяемых в массовых сценах, цитат известных песен «Яблочка», «Как родная меня мать провожала», стилизации революционных и пионерских маршей и т.д. [20, с. 82]. В музыкальной ткани произведения особое значение приобретают остинатные звукоизобразительные элементы (звучание ударных инструментов оркестра уподоблено шуму, гулу, треску работающих механизмов, также в речи героев применяются фонетические уподобления механическим звукам: «дзынь, тук, тяпы», глиссандо.

Как отмечает И. С. Воробьев, в опере содержательно противопоставляются не только коллективы крестьян и рабочих, но и сопутствующий им музыкальный материал: «урбанистической конструктивистской образности (темам, символизирующим строительство плотины), противопоставлен тематизм "Руси уходящей" с характерными для его ариозно-речитативным складом, опорой на традиции русской песенности, мелос классической русской оперы (Мусоргский, Римский-Корсаков)» [20, с. 83].

Эстетический результат этих драматургических идей неоднозначен. Альтернативный материал в опере, по мнению И. С. Воробьева, является следствием отсутствия «положительного героя»: «в результате последовательно осуществляемой идеи отрицания, дезавуирования, которой подвержены все образно-интонационные сферы, не оказывается линии, способной выразить сущностный стержень концепции» [21, с. 47]. Доминирование в музыкальной драматургии альтернативного материала свидетельствует об отстраненной, надличностной позиции автора, о проявлении черт эстетики отрицания, о выраженной антиутопической направленности «Плотины» [21, с. 45]. Поглощение ариозных тем альтернативным материалом связано с трагическим развитием сюжета: разрушается деревня, погибает Секлетей, Иван, арестовывают Пущина, Гавриила. Финальный апофеоз представляет собой танцевальную сцену, символизирующую победу нового мира над старым. Взаимодействие сольных и хоровых эпизодов в опере «Плотина» отражает драматургический принцип произведения – контрастного противопоставления двух социальных групп, со своими жизненными принципами, культурными ориентирами. В опере нет развернутых сольных номеров, в основном преобладают сольные (дуэты, трио, квартеты) фрагменты. Краткие монологические разделы небольшого количества действующих лиц лишь подчеркивают общечеловеческий смысл затронутых в сюжете и музыке тем. Стремясь к экономии выразительных средства, композитор минимизирует

количество массовых сцен. Хоровые эпизоды присутствуют в 1, 2, 6 и 8 картинах. Хору поручается роль массовки, коллективного зрителя совершающихся драматических событий. Напомним, что в европейской культуре существует древняя традиция использования хора в драматических спектаклях. Аристотелевское определение трагедии не фокусирует внимание читателя на вопросах использования в этом жанре хоровых эпизодов, но уже позднее именно хор становится признаком трагедии как жанра, и даже более того, необходимым компонентом концепции «драматического» и «трагического» в искусстве [35]. В опере «Плотина» А. Мосолова хор выполняет традиционную для античных трагедий функцию «коллективного зрителя» разворачивающихся социальных и личных драм.

В петербургской постановке усилен трагический и антиутопический смысл произведения. В оригинале опера закачивается сценой у площади сельсовета в окружении зданий, на которых развешены плакаты «Электрификация + советская власть – это коммунизм». Объявляется решение о возобновлении строительства плотины. В финальной сцене постановки 2013 года все участники уходят со сцены и звучит симфоническая сюита «Завод», при помощи кинопроекции изображается прорыв плотины.

Показательны отзывы о постановке и самой опере: «Решено всё с таким синкретичным размахом, с декламациями и зачитыванием документов под музыку, с народным пением и баянами в симфоническом оркестре, с замечательной хореографией (подчёркивающей приход новой эры людей-машин) и виртуозной шумовой фонограммой, которая включалась поверх живой музыки – со всякими взрывами и механическим скрежетом. Колючая, урбанистическая музыка, с обилием ударных, отсылок к популярным мотивам того времени, схематичность и даже плакатность постановки, неожиданный и яркий балет, который только усиливал общее впечатление от низведения людей до винтиков огромной бездушной машины нового строя – преобразили этот спектакль из собственно музыкального события в какой-то манифест «Так жить нельзя!», или «Ребята, вы давно смотрели на себя в зеркало?» [36].

В своей работе мы использовали произведения первой половины XX века, которые в XXI веке обнаруживают черты, заложенные в них изначально, но не проявленные в период их создания и первых постановок в силу утраты нотного текста или долгого забвения произведения. Так, при постановках оперы «Победа над солнцем» порой вовсе исключалась музыкальная часть, она превращалась в драматический спектакль. Партитура оперы «Плотина» была найдена лишь несколько лет назад.

Обе оперы, по мнению музыковеда, композитора и активного участника их петербургских постановок несли в себе «заряд смерти» и разрушения, усиленный в современных постановках [20, с. 37]. Так, вместо решения о продолжении строительства плотины, теперь финалом оперы «Плотина» является технологический апокалипсис, прорыв плотины под звуки вставного номера «Завод. Музыка машин».

Опера «Победа над солнцем» также несет в себе «инъекцию» смерти: в ней присутствует эпизод убийства и похорон старого солнца, на смену которому должно прийти новое. Безусловно, идеи отрицания, разрушения старых основ жизни, мышления свойственны для периодов становления новых художественных стилей, однако в эстетике авангарде они приобретают космогонический характер. Игра в катастрофу, в переименование символов культуры приводит к утверждению эстетического символа – мира наизнанку, действительности, возведенной на отрицании и этим отрицанием переосмысленной.

## **Выводы**

Актуализация трагического начала в масштабных художественных произведениях возвращает искусство к своим корням, к мистериальности, к синкрезису искусств. Авангардные композиторы пытаются пересмотреть границы произведения, границы слова, возвращая его к синкретическому единству с пением и танцем, движением. Авторы либретто оперы «Победа над солнцем» А. Крученых и В. Хлебников активно участвовали в дискуссиях, проводимых «Академией стиха» Вячеслава Иванова, их привлекала идея синкретической жизни слова. В опере «Победа над солнцем» присутствует заумь, но, самое главное, слово здесь приближается к заклинаниям, ритуалам (множество экстатических скандируемых коротких фраз).

Авангард, создавая парадигму актуального искусства, размывая границы между высоким и низким, искусством и жизнью, оказывается конвергентным (сообращенным) с миром массовой культуры. Неслучайно именно массовая культура, начиная с 20-х годов XX века внедряет в кино, рекламу образы и приемы, разработанные авангардным искусством. Осмысление авангардных моделей нового мышления и восприятия позволяет не только осознать противоречивость, утопизм некоторых идей авангарда, но и увидеть в них ценность поиска новых механизмов познания, в основе которых лежит идея гармонизации и целостности восприятия.

Идеи авангарда получили развитие в современном массовом музыкальном искусстве, в котором преобладают синтетические жанры, объединяющие музыкальный и литературный текст, пластические искусства, цветовую графику, компьютерные технологии. Синтезированность этих художественных проектов предполагает органичное взаимодействие нескольких пластов восприятия: звукового (включающего реальное и срежиссированное звучание), и визуального.

## **Перечень использованных источников**

1. Крученых А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / А. Е. Крученых ; вступ. ст., подг. текста и ком. Н. В. Гурьяновой. – Москва : Гилея, 2006. – 458 с.

2. Крученых А. Е. Первые в мире спектакли футуристов / А. Е. Крученых // Наше наследие. – 1989. – №2. – С. 37-61.
3. Крученых А. Е. Победа над Солнцем / А. Е. Крученых ; подг. текста и предисл. Р. В. Дуганова. – Москва : [Б. и.], 1992. – 86 с.
4. Лисицкий Л. Пластический образ электромеханического представления «Победа над Солнцем» / Л. Лисицкий // Эль Лисицкий. 1890-1941: К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. – Москва, 1991.
5. Матюшин М. В. Опыт художника новой меры / М. В. Матюшин // К истории русского авангарда. – Stockholm : Nylaea print : Almqvist&Wiksell intern., 1976. – С. 159-187.
6. Матюшин М. В. Русские кубофутуристы / М. В. Матюшин // К истории русского авангарда. – Stockholm : Nylaea print : Almqvist&Wiksell intern., 1976. – С. 129-158.
7. Матюшин М. В. Творческий путь художника / М. В. Матюшин. – Москва : Музей органической культуры, 2011. – 408 с.
8. Харджиев Н. И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / Н. И. Харджиев ; сост. С. Кудрявцев. – Москва : Гилея, 2006. – 557 с.
9. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства / Е. А. Бобринская. – Москва : ГИИ, Новое литературное обозрение, 1971. – 294 с.
10. Турчин В. С. Образ двадцатого... / В. С. Турчин. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.
11. Нестьев И. В. Из истории русского музыкального авангарда. Михаил Матюшин. «Победа над солнцем» / И. В. Нестьев // Советская музыка. – 1991. – № 3. – С. 66-73.
12. Жукова О. А. Матюшин / О. А. Жукова // Русские композиторы. История отечественной музыки в биографиях ее творцов / сост. Л. А. Серебрякова ; отв. ред. И. С. Розин. – Челябинск : Урал ЛТД, 2001. – С. 217-222.
13. Губанова Г. И. Миф и символ в «Победе над Солнцем» / Г. И. Губанова // Терентьевский сборник. – Москва, 1997.
14. Губанова Г. И. Мотивы балагана в «Победе над Солнцем» / Г. И. Губанова // Русский авангард 1910-1920-х годов и театр. – Санкт-Петербург : [Б. и.], 2000. – С. 145-153.
15. Губанова Г. И. Театр по Малевичу / Г. И. Губанова // Декоративное искусство. – 1989. – № 11. – С. 44-51.
16. Губанова Г. И. Театр русских футуристов. «Победа над солнцем»: комплексный анализ : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 / Г. И. Губанова. – Москва, 2000. – 20 с.
17. Костров Н. И. М. В. Матюшин и его ученики / Н. И. Костров // Пано-рама искусств. – 1990. – Вып. 13. – С. 190-214.
18. Барсова И. А. Творчество Александра Мосолова в контексте советского музыкального конструктивизма 1920-х годов / Барсова И. А. // Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007. – С. 43-54.

19. Польдяева Е. Г. Александр Мосолов о судьбе и творчестве [Электронный ресурс] / Е. Г. Польдяева // Современная русская фортепианная музыка. – Режим доступа: [newmuz.narod.ru/st/Mos\\_Pold01.html](http://newmuz.narod.ru/st/Mos_Pold01.html). – По состоянию на 23.01.2016. – Загл. с экрана.
20. Воробьев И. С. Творчество А. В. Мосолова 1920-х – начала 1930-х годов в контексте русского художественного авангарда : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. С. Воробьев. – Санкт-Петербург, 1997. – 23 с.
21. Воробьев И. С. Черты утопии и антиутопии в творчестве А. Мосолова 1920-х начала 1930-х годов / И. С. Воробьев // Музыкальная академия. – 2012. – № 4. – С. 41-49.
22. Воробьев И. С. У истоков бестактовой нотации (на примере произведений А. Лурье, А. Мосолова, Ю. Тюлина и П. Рязанова) / И. С. Воробьев // Ритм и форма : сборник статей. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2002. – С. 24-31.
23. Алексеенко Н. О. О творчестве А. В. Мосолова 30-70-х годов / Н. О. Алексеенко // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания / сост. Н. Мешко. – Москва : Советский композитор, 1986. – С. 53-61.
24. Третьяков С. Откуда и куда? (перспективы футуризма) / С. Третьяков // ЛЕФ. – 1923. – № 1. – С. 24-30.
25. Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский ; [авт. вступ. ст. Л. Янович]. – Новосибирск : Кн. изд-во, 1991. – 181 с.
26. Зайцева М. Л. «Чувствознание»: когнитивный потенциал синестезии / М. Л. Зайцева // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 6 (38). – С. 33-39.
27. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Москва : Архимед, 1992. – 109 с.
28. Польдяева Е. Г. Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии / Е. Г. Польдяева. – Москва : Русский путь, 2008. – 292 с.
29. Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину / К. С. Малевич ; подг. текста и вступ. статья Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. – Ленинград : [Б. и.], 1976. – С. 177-196.
30. Чинаев В. П. Русские давидсбюндлеры / В. П. Чинаев // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 10. – С. 4-6.
31. Губанова Г. И. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса: к проблеме толкования «Победы над Солнцем» / Г. И. Губанова // Литературное обозрение. – 1998. – № 4. – С. 9-17.
32. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» / Б. Гройс // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 67-73.
33. Андерсон Н. Авангард как тело и представление: случай Гольдшмидта / Н. Андерсон // Послания Владимира жизни с пути к истине / В. Гольдшмит ; сост. Н. Андерсон. – Б. м. : Salamandra P. V. V., 2010. – С. 6-9.
34. Коэн Ж.-Л. Архитектура во Франции. Между миражами урбанизма и открытиями советских архитекторов / Ж.-Л. Коэн // Каталог «Москва – Париж. 1990-1930». – Т. 1. – Москва : [Б. и.], 1981. – С. 105.

35. Забудская Я. Л. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии : дис. ... канд. фил. наук : 10.00.14 / Я. Л. Забудская. – Москва, 2001. – 191 с.

36. По ту сторону зеркала / В Петербурге поставили оперу Александра Мосолова [Электронный ресурс] // МедиаОфис – все для редакций, пресс-служб и PR-отделов. – Режим доступа: [media-office.ru/article.php?go=3862883](http://media-office.ru/article.php?go=3862883). – По состоянию на 27.03.2012. – Загл. с экрана.

© М. Л. Зайцева

## The experiments of composers of the Russian avant-garde epoch in the field of arts synthesis

Zaytseva Marina

*Maimonides State Classic Academy, Professor of the Department of History and Theory of Performing Arts, Doctor of Sciences (Arts), Russia*

---

**Abstract.** The article scientifically substantiates the features of avant-garde art that is aimed at finding synesthesian community of art languages and aesthetic transformation of reality. It identifies the main features of the Russian avant-garde composers Mikhail Matyushin's and Alexander Mosolov's experimental creativity. It is proved that the dominant feature of their work is the creation of a new model of art that brings together all types of human exposure and returns the fullness of perception and cognition.

**Keywords:** Russian avant-garde art, performances, experiments, opera, musical dramaturgy.

---

© М. Zaytseva