

ХЕЛЬСИНКСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

«Победа над Солнцем»

Опера и манифест футуристов

Erja Tanskanen
Pro gradu -tutkielma
Venäjän kieli ja kirjallisuus
Nykykielten laitos
Helsingin yliopisto
Maaliskuu 2020

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Nykykielten laitos	
Tekijä – Författare – Author Erja Tanskanen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title ”Pobeda nad Solncem” – opera i manifest futuristov			
Oppiaine – Läroämne – Subject Venäjän kieli ja kirjallisuus			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Maaliskuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 65 sivua
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielmassa tarkastellaan venäläistä futuristien oopperaa <i>Pobeda nad Solncem</i>. Tutkielman tavoitteena on selvittää, millä perusteilla tarkasteltava teos voidaan luokitella manifestiksi. Tutkimuksen kohteena on oopperan syntymiseen vaikuttaneet tekstit ja taide-elämän tapahtumat sekä oopperan välitön vastaanotto sekä itse oopperan tekijät Malevič, Matjušin ja Kručënyh.</p> <p>Tutkielmassa tarkastellaan, miten oopperan tekijöiden henkilökohtaiset kiinnostuksen kohteet ja 1900-luvun alussa laaditut futuristien manifestit ja teoriat ilmenevät oopperassa. Tutkielmassa analysoidaan tiettyjen teosten vaikutusta oopperan sisältövalintoihin ja tarkastellaan erityisesti manifestin retoristen piirteiden ilmenemistä oopperan tekstissä. Tutkimuksen alkuperäislähteitä ovat oopperan libreton lisäksi futuristien manifestit ”Poščëčina obščestvennomu vkusu” (1912) ja ”Deklaracija slova, kak takovogo” (1913) sekä taiteilijaryhmä <i>Sojuz molodëžin</i> kokoomateos <i>Troe</i> (1913) ja Matjušinin artikkeli ”O knige Glëza i Mecanže ’Du Cubisme’” (1913).</p> <p>Tutkimuksen perusteella voidaan sanoa, että ooppera on uuden taiteen, ajan ja kielen puolesta manifestoiva taide-esitys. Oopperan tekstistä löytyy manifestille ominaisia piirteitä, ja se on myös intertekstuaalisuutensa ja metatekstuaalisuutensa vuoksi dialogissa muiden aikalaismanifestien kanssa. Oopperan tekijät Malevič, Matjušin ja Kručënyh osallistuivat myös muiden manifestien kirjoittamiseen, joten on perusteltua olettaa myös oopperan edustavan taidemanifestia.</p> <p>Oopperassa yhdistyi musiikki, uudiskieli ja kuvataide, joiden uudennaiselle taiteelliselle ilmaisulle muun muassa uudet luonnontieteiden ja futuristien teoriat tarjosivat mielenkiintoisen perustan. Ooppera oli kunnianhimoinen ja aikalaisten keskuudessa kohua herättänyt projekti, jonka keskeisenä tarkoituksena oli manifestoida uutta taiteen alalla. Oopperan rooli oli keskeinen myös uuden ilmaisukielen kehityksessä kuvataiteessa ja runoudessa.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords futuristit, manifesti, uudissanat, Kručënyh, ooppera			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information Työn nimi suomeksi: <i>Voitto Auringosta</i> – futuristien ooppera ja manifesti			

Оглавление

1. Введение	4
2. НОВОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖНИКИ-НОВАТОРЫ	6
2.1 Переход от кубофутуризма к супрематизму	6
2.2 Художники-новаторы, вдохновленные наукой, и четвертое измерение	7
2.3 Алексей Е. Крученых и заумь	11
2.4 Михаил В. Матюшин и музыка	13
2.5 Казимир С. Малевич и супрематизм	19
2.6 Литературно-художественные объединения	21
3. ТЕОРИИ И МАНИФЕСТЫ ФУТУРИСТОВ	25
3.1 Об особенностях манифестов	25
3.1.1 Манифесты в начале XX века	26
3.1.2 Историческая связь манифестов авангарда	27
3.1.3 Средства впечатляющих манифестов	29
3.2 Значительные манифесты с точки зрения оперы	31
3.3 «Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов)» в Уусикиркко	34
3.4 Манифесты или теории в сборнике «Трое»	37
4. ОПЕРА И МАНИФЕСТ ФУТУРИСТОВ	39
4.1 Структура оперы	39
4.2 Анализ оперы	41
4.2.1 Язык оперы	43
4.2.2 Опера и манифест	46
4.3 Этапы оперы	54
4.4 Рефлексии авторов и последующие планы	58
5. Заключение	60
Источники	63
Исследовательская литература	63

Список фотографий

Фотография 1: Четвертое измерение (Ouspensky 2011: 87).	10
Фотография 2: «Ноты бюджетлянские» (Крученых 1913:24).	18
Фотография 3: Слева диаграмма Клода Брэгдона, изображающая четвертое измерение (Bragdon 1913: Plate 29). Справа одна из декораций Малевича (Матюшин 2011: 333).	20
Фотография 4: Эскизы костюмов (Матюшин 2011: 334, 336). ...	20
Фотография 5: Матюшин, Малевич, Крученых в 1913 году в Уусикиркко (ЕРОПД 1976).	36
Фотография 6: Афиша оперы (Матюшин 2011: 297).	56

1. Введение

В начале XX века увидела свет опера «Победа над Солнцем», которая стала центральным произведением в истории русского футуризма. Соединяя новые открытия науки с разным видами искусства, многообразная кубистическая научная футуристическая опера демонстрировала познания футуристов в музыке, поэзии и изобразительном искусстве. При этом важно учитывать, что центральной честолюбивой целью авторов оперы Крученых, Матюшина и Малевича было создать творение нового искусства, новой поэзии и музыки.

Опера появилась в 1913-м году, в период многих значительных изменений в естественной науке, музыке и в литературе и искусстве. В этот период были сделаны многие новые открытия. Новые статьи и теории, опубликованные на рубеже столетий, художники использовали в качестве источников вдохновения, в частности, своей поэзии и живописи: начало XX века было продуктивным временем. Следует также отметить, что в начале XX века появились многие литературно-художественные объединения. Деятельность этих объединений оказала значительное влияние на развитие оперы и искусства.

В это же время были написаны и опубликованы разные манифесты и декларации. Центральный вопрос данной работы — анализ оперы «Победа над Солнцем» в качестве художественного манифеста нового искусства и нового времени. Следует отметить, что исследование оперы в качестве манифеста открывает новую точку зрения на «Победу над Солнцем».

Как известно, в то время, когда опера была написана, авторы оперы также участвовали в составлении разных манифестов. Таким образом, представляется обоснованным рассматривать «Победу над Солнцем» в качестве художественного манифеста, который со своей стороны продолжал ряд футуристических манифестов.

В настоящей работе мы рассмотрим, какие риторические элементы манифестов используются в опере и какие другие элементы сближают оперу с явлением манифеста. Таким образом, мы проанализируем либретто оперы по отношению как к конкретным художественным способам, так и к содержанию текста. Здесь мы коснемся понятия «манифест», рассматривая эту тему в контексте оперы и 1913 года. При этом мы затронем интертекстуальные и метатекстуальные связи оперы с другими текстами и манифестами футуристов.

Наряду с этим нельзя не коснуться темы оперы, которая объединила авторов Крученых, Матюшина и Малевича. Мы рассмотрим, в частности, каким образом открытия в науке повлияли на художников и каким образом «четвертое измерение» связано с оперой. При этом важно учитывать роль книги «*Tertium Organum*» русского писателя и математика П. Д. Успенского (1878–1947), которая произвела большое впечатление на этих трех художников-новаторов. Кроме вышеупомянутых вопросов, в данной работе раскрывается также биография оперы «Победы над Солнцем»: от генезиса оперы вплоть до восприятия после премьеры.

Следует еще отметить, что переплетение многих видов искусства на рубеже столетий вызывает затруднения у исследователей оперы. Поэтому в эту работу собраны лишь самые значительные факты, отобранные под углом зрения оперы.

Важными изданиями, предшествующими опере, были многочисленные футуристические манифесты от имени «свободного слова», в частности, «Пощечина общественному вкусу» (1912) и «Декларация слова, как такового» (1913), а также немного позднее вышедший манифест «Слово как таковое» (1913). Авторы оперы декларировали свои мысли и интерес к «новизне», например, в сборнике «Трое» (1913) и в сборнике «Союз молодежи», где была опубликована статья Матюшина «О книге Глэза и Мецанже "Du Cubisme"». Все эти издания, опубликованные в 1913 году, являются первичными источниками этой работы.

Во-первых, в данной работе мы ознакомимся с литературно-художественными объединениями и художниками, которые создали оперу. Наряду с этим мы рассмотрим роль оперы в переходе к новому направлению искусства и центральные направления и идеологии с точки зрения создания оперы.

Во-вторых, мы проанализируем важные с точки зрения оперы «Победа над Солнцем» издания и манифесты. При этом мы коснемся также понятия «манифест», рассматривая теорию манифеста в контексте начала XX века.

В-третьих, мы проанализируем структуры оперы. В этой связи мы также коснемся риторических средств и элементов в тексте оперы, делающих оперу схожей с манифестом. Кроме этого, мы рассмотрим приготовление к премьере и немедленное восприятие оперы, а также комментарии авторов об опере.

2. НОВОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖНИКИ-НОВАТОРЫ

В настоящей главе мы рассмотрим роль оперы в переходе к новому направлению искусства и ознакомимся с литературно-художественными объединениями и художниками-новаторами, которые создали оперу. При этом мы коснемся как центральных направлений и идеологий, так и важных событий с точки зрения создания оперы.

2.1 Переход от кубофутуризма к супрематизму

В начале 1910-х годов новая экспериментальная литература отделилась от символизма — потребовалось что-то «новое» как в языке, так и в искусстве. Это привело к появлению движения футуризма — ответной реакции на движение символизма. С начала XX века до 1920-х годов это развитие по направлению к авангарду выражалось в создании манифестов, и роль поэзии уменьшалась. Напомним, что футуристов характеризовало стремление к созданию скандала и хаоса. Они путешествовали по стране, устраивая скандальные выступления в разных городах. (Huttunen 2007: 93–94, 97, 99, 106)

Как нам известно, футуристы критиковали других поэтов, особенно символистов. Несмотря на это, сами футуристы использовали в своем творчестве приемы символистов и импрессионистов, которые подчеркивали, в частности, мелодичность человеческой речи и фрагментарность цветов. Представители символистов, импрессионистов и футуристов были заинтересованы в изучении звуков и цветов с духовной и научной точек зрения. В кубизме изменения реальности углублялись: перспектива уже не была традиционной, она искажалась. (Ovadija 2009: 123–124.)

В начале 1910-х годов Малевич переходил от импрессионизма к новому направлению в искусстве — кубофутуризму, который соединял пространство со временем. Что касается текстов, то в них нарезанные слова соответствовали нарушенным образам кубизма. (Ковтун 1976: 177, Ovadija 2009: 128–129.)

В 1910 году была образована «Гилея» — литературно-художественное объединение, члены которого стали известны под именем кубофутуристов. В публикациях «Гилеи» название объединения печаталось вместе с припиской «футуристы», приставка «кубо» появилась позднее. В этой связи нужно упомя-

нуть, что Маяковский первый раз назвал себя «футуристом» в феврале 1913 года, участвуя в дискуссии общества художников «Бубновый валет», и также в марте того же года в другой дискуссии, организованной группой «Союз молодежи». (Markov 2006: 117.)

Есть основания предполагать, что члены «Гилеи» стали употреблять приставку «кубо» перед словом «футурист», поскольку они хотели отличаться от эгофутуристов и итальянских футуристов. Еще одной потенциальной причиной появления нового термина является связь между московскими футуристами и художниками в сфере кубизма. Напомним, что в то время братья Бурлюки были заинтересованы кубизмом, а объединение «Гилея» сотрудничало с группой «Союз молодежи». В 1913 году кубизм был центральной темой дискуссий об искусстве в России. (Там же: 118.)

В 1913 году среди футуристов кубизм считался идеальной моделью для «нового искусства» (Compton 1976: 579). Одно из многих объединений футуристов — кубофутуризм — стал предшественником кубизма. Как нам известно, кубисты боролись с эгофутуристами, которых кубофутуристы считали символистами. Кубофутуристами были и художники, и поэты. (Huttunen 2007: 96, 99.)

В 1915 году Малевич переходил от кубизма к супрематизму (там же: 94). Художник разрабатывал свою новую теорию супрематизма в течение двух лет, с 1913 по 1915. Его особенно интересовала беспредметность в искусстве. Малевич обсуждал свои теоретические концепции с Матюшиным. Опера «Победа над Солнцем» стала значительным шагом по направлению к супрематизму. В свою очередь картины, написанные в стиле супрематизма, были представлены на последней футуристической выставке в 1915 году. (Ковтун 1976: 177–178.)

2.2 Художники-новаторы, вдохновленные наукой, и четвертое измерение

На рубеже веков многие русские художники верили в существование «мира за видимым миром» и в свои возможности раскрыть этот скрытый мир при помощи искусства. Художники применяли к искусству, например, теорию эволюции. Они заинтересовались как человеческой душой, так и психофизиологическими явлениями. Они вдохновлялись последними естественнонаучными открытиями, теософическими идеями, а также другими духовными и философскими мыслями, которые пользовались популярностью. В частности, художни-

ков интересовали идеи немецкого философа Фридриха Ницше (1844–1900), французского философа Анри Бергсона (1859–1941) и русского философа, и теософа Петра Успенского¹. (Wünsche 1999: 55.)

Каждый из художников-новаторов, участвовавших в составлении оперы, имел свои художественные цели, связанные с оперой. Эти частные цели художников были связаны с частью единого целого и общими тенденциями, которые являлись типичными для начала XX века. Например, в начале XX века для всего нового искусства было свойственно стремление к полному пониманию мира (Матюшин 2011: 139).

При этом важно учитывать, что в начале XX века также четвертое измерение² интересовало многих людей, считавших, что наряду с третьим измерением существует четвертое, как наряду с двухмерным миром существует трехмерный мир (Compton 1976: 579). Четвертое измерение было связано с идеей высшей интуиции и с концепцией нового времени. Следует отметить, что Малевич, Матюшин и Крученых подчеркивали космическое измерение своего искусства (Wünsche 1999: 60). Так, Крученых писал в сборнике «Трое»: «Мы стали видеть мир насквозь, Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение» (К&Х& Г 1913: 34).

Движение — это универсальное качество материала, оно означает изменение и развитие. Стремясь показать энергию, силы и ритмы в «мире за видимым миром», художники пользовались цветами, формами и звуками. Такими художниками были русский живописец Василий Кандинский (1866–1944), Николай Кульбин (1868–1917), Крученых с «заумным языком» и Малевич. Они стремились раскрывать этот мир с помощью супрематизма. (Wünsche 1999: 52, 55.)

В начале XX века возможность побороть силу тяжести и добраться до космоса интересовала многих художников и поэтов. В мае 1913 года в своем письме к Матюшину Малевич воображает ателье, висящее в воздухе за счет цеппелинов. (Kovtun & Douglas 1981: 236.)

¹ Петр Демьянович Успенский был не только русским писателем, но и особенно мистиком — он искал чудеса и в 1908—1909 годах ездил в Восток. После этого он опубликовывал свои книги «Четвертое измерение» (1909), в Санкт-Петербурге и начал писать книгу «Tertium Organum». (Parton 1983: 288, 304.)

² Четвертое измерение теперь известно как измерение времени. В своей статье Партон (Parton 1983: 298.) раскрывает, что четвертое измерение в начале XX века считали разным — пространством, даже духовным измерением.

В кубизме и супрематизме четвертое измерение представляло новое измерение, которое было невидимым — это было новым пространством. Следует отметить, что кубисты обращались к математике, а символисты интересовались мистикой и идеализмом. (Weststeijn 1995: 483.) Несмотря на это, граница не была ясной, например, Малевич и Хлебников были заинтересованы мистикой, тогда как символист А. Белый был рационалистом (там же: 483–484).

Здесь приходится учитывать приравнивание мистики и рационализма в книге Успенского «Четвертое измерение: Опыт исследования области неизмеримого», опубликованной в 1909 году. Эта книга посвящена миру, который существует наряду с третьим измерением. (Там же: 484.) Таким образом, художники выражали четвертое измерение разными способами.

По мнению художников, искаженная перспектива выражала четвертое измерение, тогда как писатели-футуристы подчеркивали значение неправильных конструкций предложений, которые показывают движение и таким образом позволяют увидеть новый мир. Интересно отметить, что символисты боялись, что их не понимают, в то время как футуристы были довольны смятением, которое они вызывали. (Markov 2006: 127–128.)

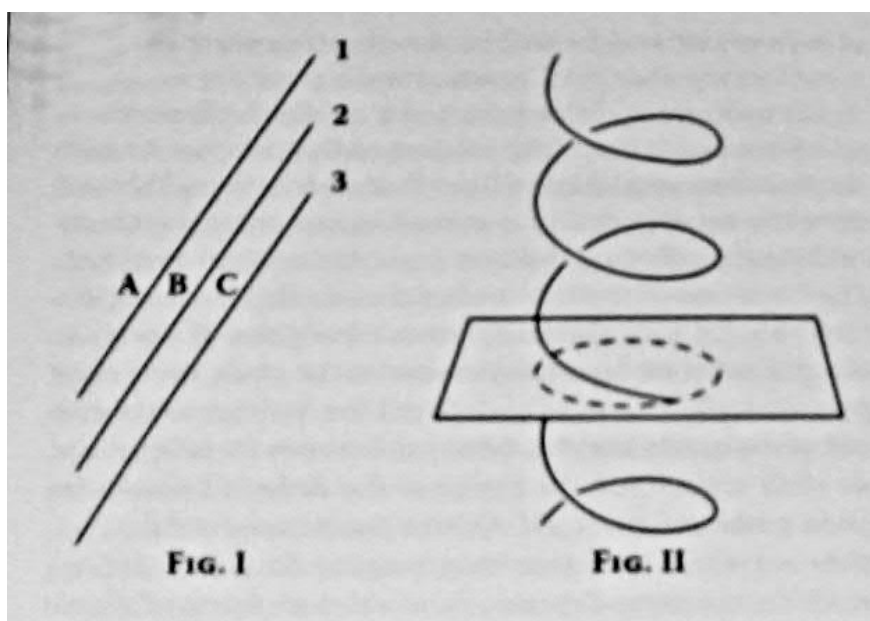
По мнению Матюшина (1913: 31), существует связь между кубизмом и четвертым измерением, а также между мыслями новаторов искусства и мыслями Чарльза Ховарда Хинтона.³ Важно принять во внимание, что Малевич также заметил связь между кубизмом и четвертым измерением (Compton 1976: 579). Отношение между пространством и временем особенно интересовало Матюшина. В своей статье он цитировал из книги «Tertium organum»⁴ Успенского:

Известный математик Риман понимал, что в вопросе о высших намерениях, время каким-то образом переходит в пространство, и он разматривал материальный атом как вступление четвертого измерения в пространство трехмерного. (Матюшин 1913: 30.)

³ Чарльз Ховард Хинтон (1853-1903) был британским математиком и писателем научно-фантастических произведений, например, «A New Era of Thought» (1888) и «The Fourth Dimension» (1904) (Parton 1983: 298).

⁴ В октябре 1911 года в Санкт-Петербурге увидела свет книга «Tertium organum ключ к загадкам мира». Это книга основывалась на идее Хинтона, согласно которой человек является четырехмерным существом, захваченным в трехмерном мире. Улучшение интуиции приводит к распространению сознания к четвертому измерению. Расширяя сознание, мы понимаем явления трехмерного мира — пространство, время, вещество и движение. В «Tertium organum» Успенский утверждает, что время не существует в четвертом измерении. (Parton 1983: 288-299, 301, 304.)

Успенский в свою очередь цитировал широко известную книгу «The Fourth Dimension» (1904) Чарлза Ховарда Хинтона. Успенский считал трехмерный мир незаконченным. По его словам, достижение высшей интуиции делает возможным понимание четвертого измерения, нового времени и безграничности. (Compton 1976: 579.) В книге Успенского «Tertium organum» мы видим (фотография 1) диаграммы из книги «The Fourth Dimension» Хинтона. Эти диаграммы являются его попыткой проиллюстрировать четвертое измерение.



Фотография 1: Четвертое измерение (Ouspensky 2011: 87).

При этом важно учитывать, что на своем пути к пониманию четвертого измерения Матюшин считал роль Хинтона важной.

(---) нужно научиться представлять себе предметы так, как они были бы видны из четвертого измерения, т. е. прежде всего не в перспективе, а сразу со всех сторон (---) (Матюшин 1913: 31.)

По словам Хинтона, интуиция пространства — самая основная сила ума. Это мнение появилось в статье Матюшина, он также верил в достижение четвертого измерения при помощи упражнений Хинтона.

2.3 Алексей Е. Крученых и заумь

Крученых окончил Одесское художественное училище и стал учителем графического искусства в 1906 году. Художественное образование имело влияние на литературную практику Крученых. Кроме этого, Давид Бурлюк, Владимир Маяковский и поэт Бенедикт Лившиц (1886-1938) значительно повлияли на литературное творчество Крученых. В начале 1910 года первое поэтическое произведение Крученых увидело свет в газете «Херсонский вестник». (Крученых 2001: 7-8.)

С 1913 года начался продолжительный период совместной работы Крученых с разными художниками, среди которых стоит упомянуть О. Розанову и Малевича. В этот же период Крученых посвящал много времени проекту заумного языка. В ранний период творчества Крученых интересовался примитивизмом, а с начала 1913 года мы можем говорить «о временном приближении зауми Крученых к беспредметной живописи и, прежде всего, к супрематизму» (Ziegler 1986: 81.)

Следует отметить, что период теоретической и программной поэтики Крученых начался позже, чем его художественный период (там же: 85). Как известно, в начале XX века одним из редких программных манифестов, связанных с визуальностью литературы, был манифест «Буква как таковая», написанный в сотрудничестве с Хлебниковым в 1913-м году. Следует также упомянуть, что манифест «Буква как таковая» был опубликован гораздо позже, только в 1930-м году. (Janesek 1980: 483.)

Крученых, так же как и Матюшин, заинтересовался книгой «Tertium Organum» Успенского. Обработывая оперу, Крученых, Малевич и Матюшин обменялись мнениями об этой книге. (Compton 1976: 579.) Как Крученых, так и Матюшин цитировали Успенского в своих статьях, например, Крученых в сборнике «Трое» и Матюшин в журнале «Союзе Молодежи» цитировали один и тот же абзац:

В настоящий момент у нас есть три единицы психической жизни: ощущение, представление, понятие (и идея), и начинает образовываться четвертая единица — высшая интуиция. (Матюшин 1913: 26.)

Здесь интересно отметить, что Крученых соединил идеи Успенского со своей теорией заумного языка. По мнению Успенского, для понимания четвертого измерения и высшей действительности требуется новый язык. В опере «Победа

над Солнцем» алогизм имеет значительную роль и, таким образом, наблюдается тесная связь между четвертым измерением и оперой. (Weststeijn 1995: 487.)

Приходится учитывать, что Хлебников, который написал пролог оперы «Победа над Солнцем», верил в возможность менять правила времени. Тем не менее, Хлебников верил не в пространство, существующее за трехмерным миром, а в так называемый «пространственно-временной континуум», где время существует самостоятельно. (Там же: 489, 490.) По мнению Хлебникова, в будущем каждый из нас будет знать время своего перерождения и смерть будет только временной, неокончательной. (Там же: 491.) Что касается оперы «Победа над Солнцем», то в ней понятие времени является центральным.

По словам Джеральда Янечека (Janesek 1980: 485), Хлебников был известен своими славянофильскими убеждениями: в отношении языка он был пуристом, в отличие от Крученых. Тем не менее, Хлебников был более радикален по отношению к языку, помимо всего прочего, он придумал много неологизмов. Следует отметить, что Хлебников использовал старую орфографию, в то время как Крученых стремился к реформированию языка, хотя и он работал непоследовательно. (Там же: 485.)

В сборнике «Трое» Крученых в своей статье «Новые пути слова (язык будущего смерть символизму)» (К&Х&Г 1913: 22-25.) написал об отсутствии словесного искусства. Крученых высказал следующую мысль: «(---) были стишки для всякого домашнего и семейного употребления, но искусства слова не было (---)». Он обратил внимание на влияние футуристов на генезис искусства слова. Он считал «свободный язык» и «заумность» решениями этой проблемы. Интересно отметить, что Крученых повторил основную мысль манифеста «Пощечина общественному вкусу» (1912) в сб. «Трое»:

Его лечить и совершенствовать нельзя, и мы совершенно правильно заявили «бросить Пушкина, Толстого, Достоевского и проч. с парохода современности» чтобы не отравляли воздух! (К&Х&Г 1913: 24.)

«Будетлянский зерцог» — театр будущего, одно из «новых слов», придуманных Крученых и Хлебниковым. Они продемонстрировали свои неологизмы в манифесте «Слово как таковое» в конце 1913 года. (Крученых & Хлебников 1913: 13.) Неологизмы Крученых и Хлебникова были также включены в манифест, написанный в Уусикиркко летом в 1913-м году (об этом см. больше в главе 3.3).

Как нам уже известно, позднее Крученых считали разработчиком и популяризатором заумного языка, хотя и у Хлебникова были идеи развития этого

нового поэтического языка. Центральным в заумной поэзии является звучание слова: каким образом новые значения возникают из звучаний слов. (Markov 2006: 131–132.) Это так называемая фрагментированная заумная поэзия отражала фрагментарную эстетику футуристов: в «заумь» поэты заключали экспрессивность и мимолетность данного момента в языке (Huttunen 2007: 101).

Нельзя не согласиться с тем, что идеи Крученых отличались от других тенденций авангарда и ранних модернистов, его отношение к языку было новым (Gurjanova 2012: 123-124). По словам Матюшина, творчество Крученых поражаало его непосредственно. Он считал, что сотрудничество с Крученых помогло ему и Малевичу понимать идеи, стоящие за его словотворчеством. (Матюшин 2011: 83.)

2.4 Михаил В. Матюшин и музыка

Члену группы футуристов Матюшину было 52 года, когда опера «Победа над Солнцем» создавалась. Следует отметить, что он был значительно старше Малевича и Крученых, приблизительно на 20 лет. Матюшин также имел классическое консерваторское образование и долгую карьеру в Императорском оркестре. Таким образом, ему, в отличие от Малевича и Крученых, было нелегко соответствовать требованиям радикализма в своей сфере деятельности. Тем не менее, музыка играла большую роль в опере, придавая ей весомость. С помощью оперы можно было продемонстрировать возможности русского футуризма в новой области. (Горячева 2003: 495–496.)

Обращает на себя внимание и тот факт, что в начале XX века музыка имела особенное значение, так как новые эксперименты проводились не только с литературой и живописью, но и с музыкой. Именно поэтому некоторые футуристы, в частности Матюшин, стремились к музыкальному новаторству. Как известно, Николай Кульбин был первым футуристом, который написал свою теорию музыки. В 1909-м году Кульбин опубликовал свою теорию «Свободная музыка», в которой он применил новую теорию художественного творчества к музыке. По мнению Кульбина, в сочинении музыки можно использовать разные звуки, не только ноты. (Крусанов 2010: 916.) Идея четвертитоновой системы также была известна Кульбину:

Художник свободной музыки, как соловей, не ограничивается в своих произведениях тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов и осьмыми, и музыкой с совершенно свободным выбором звуков. (Кульбин 1910: 16.)

Здесь приходится учитывать, что эта система не была новой, она использовалась еще с древних времен и была известна среди древних греков и индийцев. Россия не была исключением, так, В. Одоевский пытался создать «энгармонический клавесин» в 1840—50-х годах. (Горячева 2003: 505.)

Еще раньше Матюшина Кульбин также писал о звуках природы:

Мы — малые органы живой земли, клетки ее тела. Прислушаемся к ее симфониям, составляющим часть общего космического концерта. Это — музыка природы, натуральная, свободная музыка. (Кульбин 1910: 15.)

При этом представляется логичным, что Матюшин оказался под влиянием теории Кульбина. Тем не менее, Матюшин написал позднее, что идея четвертого измерения появилась у него уже в 1904–1905 годах, однако потом в другом контексте он упомянул, что идея возникла у него в 1910 году — в то же время с теорией Кульбина. (Крусанов 2010: 917.) Важно отметить, что во время написания оперы «Победа над Солнцем» Матюшин использовал природу в качестве источника созидания и вдохновения. Он также писал о связях между музыкой и природой (см. Wünsche 1999; Горячева 2003).

Важно принять во внимание, что позже молодые члены УНОВИС⁵ считали Матюшина легендарным автором музыки оперы «Победа над Солнцем». Однако в конце 1910-х и в начале 1920-х годах его музыкальные эксперименты не имели резонанса в профессиональной музыкальной жизни. Дело в том, что Матюшин выступал лишь в узком кругу знакомых. (Горячева 2003: 500–501.)

Здесь приходится учитывать, что новые движения в области музыки следует разделять на две части: на профессиональных музыкантов и футуристов. Футуристы — художники и поэты — опубликовывали манифесты. Группе футуристов принадлежат, например, декларация Кульбина «Свободная музыка» и музыкальные эксперименты Матюшина в опере «Победа над Солнцем». Про-

⁵ Объединение УНОВИС — «Утвердители нового искусства», члены которого были революционными художниками, было создано Малевичем в 1920–22 годах в Витебске. Наряду с Малевичем принадлежали к объединению, например, художники Илья Чашник (1902–1926) и Эль Лисицкий (1890–1941). (Gurianova 2012: 230.)

фессиональные музыканты в свою очередь не опубликовывали манифестов, не встречались с сопротивлением в той же степени, что футуристы и авангардисты, хотя как футуристы, так и профессиональные музыканты встречали критику. (Крусанов 2010: 854–855.)

Как нам уже известно, Матюшин также ознакомился с теориями Успенского, соединяющими восточную духовность, западную философию и последние естественнонаучные открытия. Матюшин верил в возможности развития чувств человека на новый уровень и в открытие таким образом нового измерения. (Wünsche 1999: 53.)

Наряду с Хинтоном Матюшин перечисляет других естествоиспытателей. Это свидетельствует о том, что его интерес к естественным наукам является несомненным:

Я много работал по физиологии зрения. Четвертое измерение и новая эра мысли Хинтона меня очень многому научили. Идеи Лобачевского, Римана, Минковского о связи пространство со временем поворачивали мое сознание и воображение. (Матюшин 2011: 117.)

Следует отметить, что, помимо естествоиспытателей, Елена Гуро сильно повлияла на творчество Матюшина — своего мужа. Матюшин проводил много времени с Гуро в Уусикиркко, где они рассматривали северную сельскую местность и созерцали сущность мироздания. Годы, проведенные вместе с Гуро, повлияли на развитие творчества Матюшина несмотря на то, что он был рационалистом, в то время как Гуро была духовным человеком. Используя отборные достижения человеческого разума и искусства, Матюшин строил свое новое мировоззрение. (Wünsche 1999: 50–52.)

Матюшин занимался, в частности, систематическим наблюдением природы. Он хотел соединить систематическое наблюдение природы с чувственными переживаниями и рациональным знанием. Матюшин считал, что у природы есть безграничные возможности, и таким образом природа — модель и источник бесконечного созидания. Матюшин видел мир как физический организм, который является частью универсального макрокосмоса. (Там же.)

Матюшин наблюдал, например, за корнями, движение которых он считал доказательством существования скрытой силы под землей. Это исследование

корней привело к возникновению «Корневых скульптур».⁶ Тем не менее, они являлись формой искусства, которая осталась в творчестве Матюшина только промежуточной фазой, так же, как и его импрессионистская живопись. (Там же.)

Изабель Вюнше (Wünsche 1999: 50–51) пишет в своей статье, что Матюшин был очарован Еленой Гуро вплоть до ее смерти — особенно, когда они вместе занимались в студии Яна Ционглинского. Эти годы с Гуро повлияли на художественное развитие Матюшина в сферах изобразительного искусства и музыки. Позже Матюшин признавал и влияние Гуро на себя и на их общее мировоззрение. (Там же.)

Следует отметить, что идеология Матюшина видна в опере. Горячева (2003: 495) подчеркивает в своей статье музыкальные цели Матюшина — футуристическая опера была прежде всего музыкальным опытом для Матюшина. По словам Горячевой, « (---) [опыт] закрепил его роль реформатора в музыке в конвенциональном пространстве футуристического искусства и позволил выступать в качестве теоретика.» (Горячева 2003: 495.) Вместе с Малевичем и Крученых Матюшин подчеркивал космическое измерение своего искусства, как отмечает Вюнше (Wünsche 1999: 60).

По словам Матюшина (2011: 138), он много трудился с самого начала — его творческий путь был сложным. Работая солистом, первой скрипкой и музыкантом-композитором, Матюшин усваивал музыкальное наследство, в частности, симфоническое. Посещая, например, художественные выставки, он развивал свои способности в области изобразительного искусства. Матюшин также делал копии с картин и старался таким образом усвоить и смыслы, и художественные средства. В своей творческой практике он опирался на культуру музыканта. (Там же.)

Интересно отметить, что Матюшин также критиковал импрессионистов — Матюшин считал их непонятливыми, написал, что они не принимают во внимание ни структуру, ни движение объектов. Хотя Матюшину нравилось использование красок и изображение пространства импрессионистами, по его мнению, они не видели связи с окружающим миром. На взгляд Матюшина, как кубизм, так и футуризм соответствовали современной технологии и научным открытиям. (Wünsche 1999: 52, 57.)

⁶ Экспонировавшихся в 1912 году. (Wünsche 1999: 52.)

Как нам известно, в 1910-е годы Матюшин развивал свою теорию музыки. Напомним, что Матюшин основывал свою музыкальную идею на четвертитоновой системе. (Горячева 2003: 500.) Четвертитоновая система необычна: она используется, например, в экспериментальной музыке. Интересно отметить, что четвертитоновая система была связана с естественными науками.

Обращаем внимание на то, что с помощью нового музыкального языка Матюшин стремился к новому измерению. По его словам, в конце концов ему удалось выразить музыкой то, что Крученых сделал текстами:

Когда я писал музыку на его слова, там, где потревоженный толстяк оглядывает «10-й Стран» и не понимает нового пространства, мне с такой убедительной ясностью представилась новая страна новых возможностей. Мне казалось, я вижу и слышу пласты правильно ритмующихся в бесконечности масс. Мне кажется, удалось выразить это музыке. (Матюшин 2011: 83.)

Напомним, что Матюшин был заинтересован природой, и он записал свои наблюдения четвертых тонов. Он считал четвертитоновую систему подходящей для выражения голосов природы и людей через музыку. На основании этого убеждения он написал музыку для оперы «Победа над Солнцем». (Горячева 2003: 500.) Матюшин рассказывает о своем музыкальном проекте:

Из реального слушания и смотрения в природе я почерпнул свой наброски в четвертях тона: передача в звуке на скрипке, человеческого говора, падения капель дождя и т.д. (Матюшин 2011: 138.)

1913-14-е годы — годы усиленной работы в музыке. «Осенний сон», «Дон-Кихот», опера «Победа над Солнцем», сама постановка оперы и, наконец, большая работа над четвертями тона. (Матюшин 2011: 108.)

Обращаем внимание на тот факт, что Матюшин сочинил музыку оперы (см. фотография 2) на скрипке, а на премьере «Победа над Солнцем» музыка игралась на пианино (об этом см. больше в главе 4).



Фотография 2: «Ноты будетлянские» (Крученых 1913:24).

Матюшина интересовало освобождение от трехмерного сознания. В искусстве это обнаруживалось в отрицании логики и связей с видимым миром. По мнению Матюшина, эти аспекты прослеживались в творчестве Хлебникова, Крученых и Малевича. (Крусанов 2010: 265.) Матюшин думал, что целью футуризма было передвижение в понимание иного мира и постижение высшей сущности (Там же: 266).

По словам Вюнше (Wünsche 1999: 59–60), Матюшин всегда подчеркивал космический аспект в своих теориях. В соединении с «Расширенным зрением» всех чувств и внутреннего зрения, возникает «Зорвед» — это понятие Матюшина обозначает стремление человека к расширению наблюдательности до 360 градусов. Матюшин был убежден в эффективности сознательного и одновременного использования органов чувств: это приведет к возможности как видеть музыку в цвете, так и слышать цвета. «Расширенное зрение» было физиологическим понятием, связанным с полем зрения, а другое понятие, «Зорвед», соответствовало идеям мистика Успенского, например, его идее развития высшего сознания. (Там же.)

2.5 Казимир С. Малевич и супрематизм

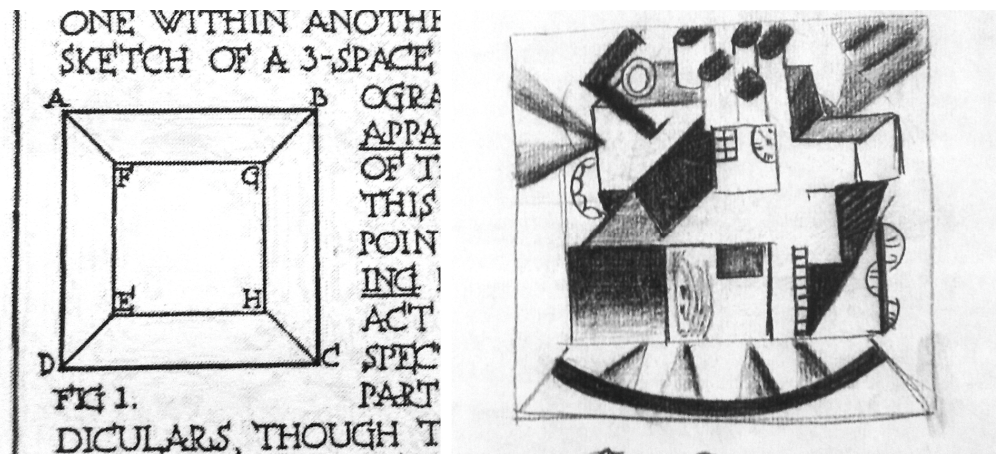
Малевич, по происхождению киевлянин, переехал в Москву в 1904-м году. В этом городе он познакомился, в частности, с Давидом Бурлюком и художницей Натальей Гончаровой (1881–1962). В 1912-м году Малевич встретил Крученых, а также Матюшина, с которым он подружился на всю жизнь. В 1912–1913 годах, будучи активным членом обществ «Ослиный хвост» и «Союз молодежи», Малевич активно участвовал в выставках. (Малевич 1995: 19.)

Следует отметить, что Малевич также иллюстрировал разные издания футуристов. Если рассмотрим оперу, то мы увидим, что «Победа над Солнцем» являлась важной для художественного развития Малевича. Дело в том, что тема оперы еще продолжалась в его картинах после создания оперы (Compton 1976: 581).

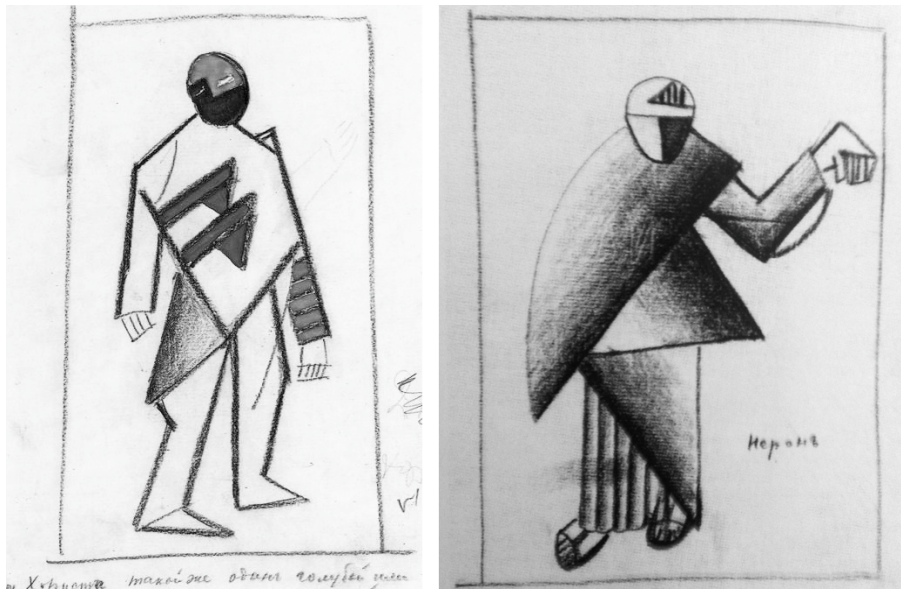
Интересно отметить, что известная картина Малевича «Черный квадрат» появилась первый раз в декорациях оперы, хотя лишь как деталь, не как самостоятельная картина. Рисуя декорации оперы, Малевич использовал новую геометрическую художественную практику, позже он назвал эту практику «супрематизмом». (Крученых 2001: 25.)

Как нам известно, 15 декабря 1915 года в Петрограде на «Последней футуристической выставке картин «0,10» (ноль-десять)» наряду с «Черным квадратом» Малевича показывались почти 40 супрематических картин разных художников и был также опубликован манифест Малевича «От кубизма к супрематизму» (Малевич 1995: 20, 326–327).

Нельзя не согласиться с тем, что Малевич использовал оперу в качестве инструмента в своем стремлении к «новому языку искусства». Этот «язык» проводит в новое сознание — «в мир за солнцем». Это связано с целью оперы расширить понимание пространства и времени — высшее сознание открывается в декорациях Малевича. Интересно еще отметить, что идея декораций Малевича (см. фотография 3) встречается в произведении архитектора Клода Брэгдона (1866-1946) «A Primer of Higher Space, The Fourth Dimension» (1913). (Compton 1976: 579–581.)



Фотография 3: Слева диаграмма Клода Брэйдона, изображающая четвертое измерение (Bragdon 1913: Plate 29). Справа одна из декораций Малевича (Матюшин 2011: 333).



Фотография 4: Эскизы костюмов (Матюшин 2011: 334, 336).

На фотографии 3 на рисунке Малевича мы видим часы. Часы появлялись на картинах в 1910-е годы неслучайно, они отображали идею превышения линейного времени. Часы олицетворяли время и «веру». (Gurianova 2012: 35). Интересно также отметить, что мир естественных наук часто сопоставлялся с механизмом часов. С помощью такого сопоставления непрофессионалам было легко понимать основные черты новой картины мира. (Kallio-Tamminen 2012: 64.)

Если рассмотреть кубизм, то в нем противопоставление всевозможных образцов приводит к супрематизму (Compton 1976: 581). Делая костюмы, Малевич нарушал анатомию человека. В результате были созданы абстрактные и геометрические костюмы (см. фотография 4) из картона. (Gurianova 2012: 117.)

При этом важно учитывать, что авторы считали художественную «заумность» средством освобождения искусства от старых традиций и негибких традиционных рамок (Малевич 2001: 8-9):

Тела их летают на аэропланах, а искусство и жизнь прикрывают старыми халатами Неронов и Тицианов. Поэтому не могут заметить новую красоту в нашей современной жизни. Ибо живут красотой прошлых веков. (Малевич 2001: 32.)

Жизнь растёт новым формами, и для каждой эпохи необходимо и новое искусство, средство и опыт (Малевич 2001:109).

«Нерон», которого Малевич упоминал в своем тексте, указывает как на образ в опере «Победа над Солнцем», так и на старое искусство.

2.6 Литературно-художественные объединения

Из многочисленных групп, действовавших в России, «Гилея» и «Союз молодежи» были самыми важными с точки зрения создания оперы «Победа на Солнцем». Художники и поэты этих двух групп находились в тесном сотрудничестве друг с другом перед написанием оперы. В данной главе мы рассмотрим деятельность группы «Гилея» и ознакомимся с группой «Союз молодежи».

Группа кубофутуристов «Гилея» была создана тремя братьями Бурлюками и поэтом Бенедиктом Лившицем (1886–1938) в начале 1910-х годов. Следует отметить, что члены этой группы — поэт и прозаик Велимир Хлебников (1885–1922), поэт Владимир Маяковский (1893–1930) и поэт Алексей Крученых — начали называть себя футуристами через два года после создания группы. (Markov 2006: 32–34.)

В этой связи нужно упомянуть, что особенно в 1913–14 годах деятельность «Гилеи» была активной. Это объединение занималось как издательской деятельностью, так и организацией спектаклей. Группа также устроила несколько поэтических вечеров в Москве, Петербурге и некоторых других городах. Поэтический вечер «Первый в России вечер речетворцев» был устроен 13 октября 1913 года. На вечере Крученых представил свой доклад «Слово», а на сцене

была декорация, в создании которой участвовал Малевич. (Крусанов 2010: 71, 239.)

Следует отметить, что одновременно с приготовлениями оперы «Победа над Солнцем» авторы оперы участвовали в многочисленных мероприятиях. Например, Крученых и Маяковский выступали на поэтических вечерах,⁷ одновременно участвуя в разработке будущего футуристического спектакля. Участие в приготовлениях к спектаклю принимали две сотрудничающие группы: «Гилея» и «Союз молодежи». Напомним, что Крученых — один из авторов оперы — преподавал в селе Тесово. Из этого можно заключить, что ему было трудно найти время для репетиций оперы и путешествий в Петербург.⁸ (Там же: 251.)

Как известно, вначале деятельность «Гилеи» была сосредоточена в Москве. Со временем активность общества уменьшалась, а фокус деятельности членов «Гилеи» передвигался в Петербург и провинции. В этой связи нужно упомянуть вечер футуристов «Утверждение российского футуризма», устроенный в Москве 11 ноября 1913. Это был последний значительный поэтический вечер, организованный «Гилеей» в Москве. Вышеупомянутое мероприятие футуристов было устроено в то же время, когда Крученых был в Петербурге для подготовки оперы. (Там же: 78–79, 81.)

В заключение можно отметить, что внутри общества «Гилея» существовали разные коалиции и подгруппы. В частности, Крученых был более желанным гостем в кругу Елены Гуро, чем Маяковский или братья Бурлюки. Причина этого, возможно, в интересе Крученых к алогизму. (Markov 2006: 126.)

Как известно, почти одновременно с группой «Гилея» по инициативе Матюшина и поэта и художника Елены Гуро (1877–1913) было создано объединение «Союз молодежи», которое было официально зарегистрировано 16 февраля 1910 года. К этому объединению принадлежали художники-новаторы, в частности, Малевич и живописец-дизайнер Владимир Татлин (1885–1953). (Любославская 2005: 240.) Общество опубликовало сборник, который вышел три раза под названием «Союз молодежи» (Ковтун 1976: 178).

⁷ Например вечер «Поэты футуристы (о вчера, о сегодня, о завтра)» 20 ноября (Крусанов 2010: 248).

⁸ Репетиция оперы начала после того, как помещение в Луна-парке было арендовано — только 18 ноября 1913 (Крусанов 2010: 252).

Уже в год своего создания, 1910, петербургский «Союз молодежи» организовал свою первую выставку.⁹ Члены этого общества были менее известными, чем члены обществ «Ослиный хвост» и «Бубновый валет».¹⁰ Несмотря на это, «Союзу молодежи» удалось популяризовать новейшие западноевропейские художественные тренды. Благодаря Давиду Бурлюку (1882–1967)¹¹ началось сотрудничество между «Союзом молодежи» и группой «Гилея». (Markov 2006: 55–56.)

Главная выставка «Союза молодежи» была устроена в Петербурге¹² с 10 ноября 1913 по январь 1914 г. Приготовления к выставке начались в октябре 1913-го года. Малевич, один из участников выставки, был раздражен участием в ней Ларионова, поскольку считал его своим конкурентом. Малевич высказал свое беспокойство касательно участия Ларионова в выставке в письме И.С. Школьнику. В этой связи нужно упомянуть, что Ларионов весной того же года назвал общество «Союз молодежи» «страдающим собачьей старостью». (Крусанов 2010: 344–345.) Этот эпизод объясняет, почему Малевич нервничал до выставки.

Так случилось, что до вернисажа выставки ни Ларионов, ни Н. Гончарова не доставили для выставки ни одной работы. Вслед за этим пустынная выставочная площадь использовалась для посмертной экспозиции Елены Гуро. Следует отметить, что, согласно каталогу выставки, там выставлялись также картины Матюшина — одного из авторов оперы «Победа над Солнцем». (Там же: 345.)

На выставке Малевич выставил свои картины под названием «кубофутуристический реализм» и «заумный реализм».¹³ Матюшин, со своей стороны, хотел выражать звуки с помощью цветов.¹⁴ (Там же: 346–347.) Оба художника представляли на выставке идеи, которые они далее развивали в своих последующих работах.

⁹ 8 марта—11 апреля 1910 года в Петербурге участвовали все члены общества на выставке (Любославская 2005: 244).

¹⁰ Например Малевич, В. Татлин и Марк Шагал (1887–1985) принадлежали к «Ослиному хвосту» и Владимир Бурлюк (1886–1917) принадлежал к «Бубновому валету». Многие из художников были активными в разных группах. (Markov 2006: 38–39.)

¹¹ Давид Бурлюк называл себя «отцом футуризма» (Huttunen 2007: 95).

¹² Невский пр. 73 (Крусанов 2010: 345).

¹³ Например, произведение «Крестьянка с ветрами» демонстрировало «заумный реализм» (Крусанов 2010: 347).

¹⁴ Картина «Красный звон» Матюшина (Крусанов 2010: 347).

Напомним, что относительно негативного отношения критиков к футуристическому искусству эта выставка не была исключением. По словам Крусанова (2010: 346), критики искусства считали, что психиатры более подходили для оценки этой выставки, чем они сами.¹⁵ Один из критиков в «Петербургской газете» назвал картины Малевича «бесформенной кучей кубиков и цилиндров».

Деятельность «Союза Молодежи» постепенно уменьшалась. Общество приняло новое правило, согласно которому члены общества лишались права выставлять свои картины на выставках, не устраиваемых обществом. Малевич был против этого правила. Убыточность футуристических спектаклей приводила к финансовым проблемам членов обществ, поэтому между ними возникали конфликты.¹⁶ Вследствие этого художники участвовали в других выставках — не только «Союза Молодежи». Наконец, в январе 1914 года Малевич оставил общество, а в апреле того же года Матюшин также вышел из «Союза Молодежи». (Там же: 354–356.)

Здесь приходится учитывать, что инцидент, произошедший накануне спектакля «Победа над солнцем» между Крученых и Левкием Жевержеевым, (1881–1942) привел к разрыву сотрудничества групп «Гилея» и «Союза молодежи» после последнего представления оперы в декабре 1913 года. Жевержеев не выплатил Крученых долг. Убыточность спектаклей являлась причиной того, что ни Крученых, ни другие участники этого спектакля не получили зарплату. (Любославская 2005: 252; Крусанов 2010: 263.)

Обращаем внимание на то, что также интенсивное сотрудничество между более радикальными художниками Малевичем, Матюшиным, Татлиным, Пуниным и Моргуновым, например, над публикацией «Рыкающий Парнас» в 1913–1914 годах приводило к желанию освободиться от Спандикова, Школьника и Шлейфера — представителей умеренной направленности. Хотя «Союз молодежи» не распался официально, уход значительных художников положил конец выставкам «Союза молодежи». (Крусанов 2010: 356, 359.)

¹⁵ В газетах публиковалась подборка мнений психиатров, в которой они анализировали футуристов, но свои мнения основывали только на статьях критиков (Крусанов 2010: 345–346).

¹⁶ В частности, Матюшин написал Л.И. Жевержееву от имени Малевича в январе 1914 года и требовал уплаты долга (Крусанов 2010: 354–355).

3. ТЕОРИИ И МАНИФЕСТЫ ФУТУРИСТОВ

В настоящей главе рассматриваются важные издания с точки зрения создания оперы «Победа над Солнцем». При этом мы коснемся понятия «манифест», рассматривая тему в контексте оперы и 1913 года.

3.1 Об особенностях манифестов

Манифест является средством, с помощью которого докладываются разные, в том числе маргинальные, мнения. При этом манифест ориентирован на людей сходного образа мыслей. Иначе говоря, у создателей манифеста есть мысль о том, что наличие сходного образа мыслей помогает стремиться к общей цели. Следует еще отметить, что манифест является формой текста, которая стремится превысить границу текста. (Somigli 2003: 21–23.)

По словам Сомигли (Somigli 2003: 23, 27), тип текста манифеста помещается между действием и теорией, а также между планированием поступка и поступком. Следовательно, манифест демонстрирует что-то новое и призывает к действию. В этой связи нужно еще упомянуть, что манифест может помещаться также между словом и миром или между искусством и жизнью. Одна из причин, почему манифест сложно определить, — неясное размещение манифеста по отношению к другим понятиям. Именно поэтому абсолютного определения манифеста не существует. (Там же.)

Манифест имеет тесную связь с публичным диалогом, который возникает вокруг тем манифеста (там же: 26). Следует отметить, что в манифесте не нужно подчеркивать эксплицитным образом изменение, если это изменение несомненно отличается от существующего положения дел — так же как отличаются последствия манифеста и его влияние на определенную сферу общественной жизни, в частности, на политику или религию. Обращает на себя внимание и то, что манифест тесно связан с принципами лидеров своего направления. Как известно, манифесты также связаны с созданием и разбрасыванием истории. (Там же: 27.)

3.1.1 Манифесты в начале XX века

В начале XX века в Европе писались и представлялись различные художественные манифесты. В 1909-м году увидел свет манифест Маринетти, который является первым манифестом футуризма. За этим манифестом стали появляться и другие. С помощью манифестов разные направления в искусстве проповедовали свои тезисы.

По словам Соколовой (2017: 317), «русские футуристы акцентировали внимание на восхождении через заумь как звучащее слово к протославянской языковой целостности». Маринетти в свою очередь прежде всего осуществлял оноματοпею, он создавал слова, звучание которых напоминало звуки города и войны. (Там же.)

Обращает на себя внимание тот факт, что у многих представителей футуризма было академическое образование. Вследствие этого в манифестах использовались конструкции, которые были позаимствованы у институтов, в частности, манифесты подражали академическим лекциям, церковным проповедям или символам веры. Представители экспериментальной литературы имели значительные связи с религиозностью и традициями мистики, влиявшие на развитие их абстрактного языка. В начале XX века это явление объединяло многие движения.¹⁷ (Mehtonen 2007: 52–53.)

Мехтонен (там же: 48) полагает, что в манифестах представители авангарда употребляли саморекламу, порицание, насмешку, одобрение, запреты, приказания, уговоры — все средства публичной речи. При этом следует отметить, что средства публичной речи применялись как в темах манифестов, так и в их формах и способах представления.

Знание проблем современности связано с периодом времени, и стремление к решению этих проблем считается центральной целью манифестов авангарда. Манифесты отражают настоящий момент, но тем не менее, они легитимизируют себя с помощью истории. В манифестах, наряду с рамками истории, использование риторических средств, например «кредо» и ретроспективы, выражает неизбежность изменения (подробнее об этом см. в главе 3.1.3). Наконец, надо

¹⁷ Это было видно, например, в отношении кубизма и Аполлинера к орфизму. (Mehtonen 2007: 52–53.)

упоминать еще одно риторическое средство — приведение примеров из своей личной жизни. (Tiekso 2013: 63–64.)

Нельзя не согласиться с Мехтонен (Mehtonen 2007: 49), что футуристические манифесты отрекаются от прошлого, хотя в своем способе изложения они опираются на историю. Манифесты точны в нюансах, которые касаются «новизны» и «прошлого». По словам Соколовой (2017: 314), прежде всего в футуристических манифестах проявлялась эстетическая и лингвистическая революция, которая провозглашала разрушение старых систем и возникновение новой языковой системы.

Есть основания предполагать, что «момент манифеста» находится между наступающей возможностью и делом, доведенным до конца. Жизнь в преддверии нового времени описана многообразными способами в манифестах авангарда. Когда в манифесте что-то объявляется умершим, момент изменения подчеркивается. Следовательно, в то же время провозглашаются как современность и новизна, так и смерть прошедшего. Таким образом, объявление умершим символизирует основополагающее изменение. (Caws 2001: xxi; Tiekso 2013: 62.)

3.1.2 Историческая связь манифестов авангарда

Цель манифеста — завоевывать себе место в сфере литературы и в сознании читателей. С помощью манифеста какой-то «факт» становится публичным и явным. Как известно, слово «манифест» происходит от латыни — слова «manifestum», которое значит выявить действие публичным и явным. (Tiekso 2013: 51; Mehtonen 2007: 45, 61). Художественная декларация являлась открытым письмом, «кредо» или другой декларацией до устоявшегося использования понятия «манифест». В риторике предмодерна манифест означал разные публичные сообщения или религиозные доказательства, видения и символы веры Средневековья. (Mehtonen 2007: 45.)

Следовательно, под манифестом не всегда подразумевается художественно-литературная деятельность, ведь еще в XVIII веке и в начале XIX века манифесты были сообщениями государства, объявлениями войны и политическими выражениями. Как известно, типичным для манифестов являются краткость и меткость. (Там же: 45, 48). Соколова (2017: 314) пишет: «Основной чертой, отличающей футуристические манифесты от предшествующих роман-

тических и модернистских манифестов, становится отказ от обобщений, направленных на критику современной эстетической ситуации.»

Бакес-Хаасен (Backes-Naasen) разбивает манифесты на два типа: на «мета-художественные манифесты» и на «мета-политические манифесты». На публике мета-художественные манифесты стремятся производить впечатление отсутствия происхождения и обманчивости традиционности. Таким образом, эти манифесты с помощью знаков и материалов стремятся избежать само собой разумеющихся толкований. Следует отметить, что оба типа манифестов призывают к прямому действию или рассматривают различные общественные, политические или культурные проблемы. В манифестах возможно также стирание границы между действием и тематическим рассмотрением. (Mehtonen 2007: 48.)

Манифест авангарда — особый тип художественного манифеста, текст которого имеет и художественно-политический горизонт, и осознанную идеологию. Для исторического авангарда манифесты, представленные публично, являлись инструментами провокации. Обращаем внимание на то, что представители авангарда с помощью манифестов стремились к наибольшей степени публичности. Но у манифестов была и другая цель, которая заключалась в обучении публики трактованию и приему искусства — манифесты распространяли просвещение. Нельзя не коснуться ещё одного аспекта манифестов — манипуляции. Убеждая публику в актуальности, оригинальности, особенности идеи, эти манифесты пытались навязать публике свои убеждения. (Tiekso 2013: 50.)

Художественные манифесты ориентируются на группы, общества или общественное мнение. Нельзя не согласиться с тем, что для художественных манифестов очень важна публика. Это видно по способу обращаться прямо к публике, например, «Слушайте!» «Дамы и господа!». С помощью конкретных выражений манифест подобной речи поддерживает контакт со слушателями. Эти способы обращения знакомы из политических манифестов и защитительных речей ранней поэзии. (Mehtonen 2007: 47–48, 51.) Также в манифесте «Пощечина общественному вкусу» в самом начале есть прямое обращение к особенной публике:

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.
Только *мы* – *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит
нами в словесном искусстве. (Б&К&М&Х 1912: 3.)

В начале XX века было популярным составление списков тезисов, нумерация и расположение тезисов по алфавиту. Здесь следует учитывать, что эти способы

не были средствами устного представления. Тем не менее, нумерация, использованная также русскими футуристами, служила целям экспериментальной литературы. (Mehtonen 2007: 51.) Например, в манифесте «Слово как таковое» присутствует нумерация тезисов:

- О художественных произведениях
- I) чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!
(пение плеск пляска, разметыванье неуклюжих построек, забвение, разучивание. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова).
- II) чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной
(множество узлов связок и петель и заплат занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк В. Маяковский, Н. Бурлюк и Б. Лившиц. в живописи Бурлюк К. Малевич).
(Крученых & Хлебников 1913: 3.)

При этом важно отметить, что нумерация имела свою роль в манифестах, например, Маринетти написал, что точность и краткость номеров увеличивают их эстетическое влечение. Русские футуристы искали средства, с помощью которых номера, наряду с ограниченными алфавитами, можно использовать в качестве значительного элемента или нарушать значение чего-то. Роман Якобсон сжато излагал парадоксальные черты стиля манифеста, описывая нумерацию одновременно и конкретным, и абстрактным художественным средством. (Mehtonen 2007: 51–52.)

3.1.3 Средства впечатляющих манифестов

Манифест создает вокруг себя особенные условия — настраивает публику на правильный прием. Следовательно, манифест рассказывает, как реагировать на то, что публика видит, слышит и читает. Манифест использует сильный центральный образ, вокруг которого строится форма манифеста. (Caws 2001: xxiii.)

Многие группы авангарда, преданные своим идеям, разработали программные манифесты, которые напоминают декларации религиозной и политической деятельности. Вследствие этого представители авангарда использовали «личные типы речи», например, «кредо» или молитву. (Mehtonen 2007: 54.)

Автобиография — конфессиональный тип речи — соединяла как публичное с личным, так и группу с личностью. Этот тип текста описывает деятельность группы с точки зрения личности писателя, тем не менее, в форме манифеста. Следовательно, цель «внутренней речи» заключалась в подчёркивании и

укреплении тезисов направления группы. Следует отметить, что до футуристов «откровенная внутренняя речь» использовалась уже символистами. (Там же: 54–55.)

Нельзя не согласиться с тем, что иногда целью манифеста было доказать принадлежность к одной группе на общих собраниях, представлениях и афишах, содержание при этом особого значения не имело. Текст манифеста скорее был средством, которое создавало впечатление единой группы, имеющей общую цель. (Там же: 48.)

В тексте слово «мы» означает определенную группу, к которой публика манифеста принадлежит. В этой связи можно говорить также о тайном заговоре между читателем и писателем текста. В манифестах используются не только форма «мы», но и «я» в качестве признания, потому что личные признания являются мощными риторическими средствами. (Tiekso 2013: 57–58.) Следует отметить, что в манифесте «мы» — молодое поколение, соответственно, «вы» относится к представителям старой традиции (Mehtonen 2007: 60). В этой связи нужно упомянуть манифест футуристов «Слово как таковое», в котором слово «мы» выступает вместе со словом «их»:

Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить, и мы заметим, что все их требования (о ужас!) больше приложимы к женщине, как таковой, чем к языку, как таковому. (Крученых & Хлебников 1913: 10.)

В манифестах типично регулируется расстояние до публики с помощью личных местоимений (Somigli 2003: 23). Кроме вышеупомянутой публики, «мы» означает общество, представитель которого написал манифест. Как известно, «мы» и «я» часто присутствуют в одном манифесте. Одно из риторических средств, художественный символ веры, так называемое «кредо», часто начинается словами «я верю». (Tiekso 2013: 55, 57.) «Кредо» предлагает также виды на будущее. Между манифестами авангарда и «кредо» существует связь, которая проявляется в стремлении манифеста предлагать решение. (Там же: 58–60.)

Ретроспективный обзор своей истории, в котором рассматриваются развитие и поворотные моменты карьеры, напоминает «кредо». Ретроспектива и «кредо» вместе создают атмосферу авангарда. В манифестах подчеркивается настоящий момент — прошлое осталось позади. (Tiekso 2013: 60–61.) Это влияние видно в манифесте, написанном в Уусикиркко в 1913 году:

(---)Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается н о в ы й т е а т р «Будетлянин». (Малевиц 1995: 24.)

До Первой мировой войны в художественных манифестах обращались к темам, которые касались политического анархизма, религиозности и новых открытий науки. Особенности языка в этих сферах, а именно новые термины и синтаксис, хорошо подходили для манифестов, целью которых было изобрести новый язык и стиль. Физический аспект манифестов выражается в риторике — в воображаемых конфликтах, в использовании риторики обвиняемого и судьи. (Mehtonen 2007: 55.)

Художественное направление нуждается в публике — без публики направления не существует. С этим связан парадокс, который возникает между сопротивлением массовой культуре и необходимостью иметь сторонников. Иначе говоря, одним из вызовов авангарда было желание действовать вместе единой группой на передовом фронте искусства и одновременно стремление не быть как все. (Mehtonen 2007: 50, 60.)

Здесь приходится учитывать, что манифесты авангарда не всегда стараются убеждать читателей в своем понимании искусства, например, в текстах используется язык, понятный только определенной группе. Следует затронуть функцию манифеста: кому и в связи с чем манифест написан. Например, является ли целью текста обучение или нападки? Тем не менее, эта функция не всегда ясна, поэтому как публика, так и место издания¹⁸ и атмосфера¹⁹ влияют на содержание и форму манифеста. (Tiekso 2013: 65–67.)

3.2 Значительные манифесты с точки зрения оперы

1913 год был значительным для русского футуризма. В течение этого года вышли многочисленные публикации, и поэзия стала разнообразной. Также уровень футуристической поэзии повысился, а на страницах печати появлялись статьи о футуристах почти ежедневно. (Markov 2006: 132.)

¹⁸ Например, магазин общества, газета, устная презентация, перформанс, доклад (Tiekso 2013: 65–67).

¹⁹ Не только политическая атмосфера, но и социальные связи писателя влияют на действие и переработку манифеста (Tiekso 2013: 67).

Свет увидели, например, манифесты о «новом искусстве» и «свободном слове». Как известно, уже в предыдущем году был опубликован известный манифест поэтов «Гилеи» — «Пощечина общественному вкусу», подписанный Крученых, Д. Бурлюком, Маяковским и Хлебниковым.

Как известно, «Пощечина общественному вкусу» являлся первым манифестом русского кубофутуризма, который объявлял для поэтов новые права, которых не было у представителей старого искусства. Следует отметить, что в этом тексте присутствуют типичные свойства манифеста — отказ от истории, новизна и подчеркивание единства. (Mehtonen 2007: 56.) В манифесте подчеркиваются описание настоящего момента и новые средства перерабатывать слово (Huttunen 2007: 97).

Манифест, напечатанный на упаковочной бумаге без иллюстраций, был опубликован поэтами «Гилеи». Тем не менее, название общества не упоминается в издании. (Markov 2006: 45)

Хотя не существует полного согласия по поводу авторов текста, Д. Бурлюк, Маяковский и Крученых были в ноябре 1912 года в Москве. При этом представляется логичным, что манифест был написан этими писателями. Напомним, что из четырех подписавшихся Хлебников не участвовал в составлении текста. В то время Н. Бурлюка не было в Москве, хотя он и содействовал созданию манифеста. (Там же 2006: 45.)

Крученых вспоминал шум, порожденный манифестом «Пощечина общественному вкусу» в издании «15 лет русского футуризма»:

Пощечина оказалась достаточно звонкой: перепуганная обывательская критика завопила о «хулиганах в желтых кофтах» и т. п. А «хулиганы» проходили мимо критика и делали русскую литературу. (Крученых 1928: 8.)

Крученых написал также о влиянии манифестов футуристов и о роли части единого целого, которую они играли в начале XX века:

но основные принципы футуризма, прокламированные в «Пощечине» и ряде последующих деклараций 1913–16 г.г., остались неизменными. Эти принципы невредимо прошли через войну и получили новую силу в революции. Футуристы были первыми деятелями октябрьского искусства. (Крученых 1928: 8.)

В апреле 1913 года вышел манифест Крученых «Декларация слова, как такового», который состоял из трех страниц, включая также текст художника Нико-

лая Кульбина (1868–1917). В манифесте художники-новаторы обращались к новой словесной форме — свободной, заумной:

(---) б) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где в с е стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н. Кульбиным, открывшим 4-е измерение — тяжесть, 5-е — движение и 6-е 7-е время). (---) (Крученых & Кульбин 1913: 1–2.)

В октябре 1913 года по инициативе Крученых вышла брошюра «Слово как таковое», переработанная вместе с Хлебниковым, участие которого в манифесте было незначительным, он сделал список новых слов. Этот, один из самых радикальных литературных манифестов, был проиллюстрирован Малевичем и О. Розановой. В этом манифесте автор утверждает, что у футуристов нет никаких связей с литературой прошлого: футуристы были первыми поэтами, которые создали настоящую поэзию из слов. С этим связано освобождение слов от будничного использования. (Крусанов 2010: 70.)

Марков (Markov 2006: 129–130) полагает, что «Слово как таковое» является смесью манифеста и поэтической формы. Во-первых, в манифесте представляются и обосновываются теории, во-вторых, эти теории демонстрируются с помощью текстов футуристов, и наконец, эти тексты подробно анализируются. В этом манифесте Крученых подчеркивает технический аспект заумного языка.

Следует отметить, что речь шла не только об искусстве слова, но и о живописи. Малевич обдумывал свое творчество так же, как поэты-футуристы: если в поэзии делался упор на независимость слова, то Малевич, со своей стороны, считал важным не изображение объектов, а цвета и атмосферу на картине. (Compton 1976: 577–578.)

В 1912–1913 годах впервые в России под названием «Союз молодежи»²⁰ стало выходить периодическое издание художественного авангарда. Третий номер сборника был составлен в сотрудничестве с художниками общества «Гилея» — Хлебниковым, Д. Бурлюком, поэтом Николаем Бурлюком (1890–1920), Гуро, Крученых и поэтом Бенедиктом Лившицем (1886–1938). В этом последнем сборнике в марте 1913 года появилась статья Матюшина «О книге Глаза и Мецанже "Du Cubisme"». (Любославская 2005: 240.)

²⁰ В 1912–1913 годах опубликовывалось всего три сборника (Любославская 2005: 240).

В заключение можно отметить, что 1913 год достиг кульминации, когда в декабре произошла премьера оперы «Победа над Солнцем» в театре «Луна-парк» — опера была исполнена 3 и 5 декабря — и трагедии «Владимир Маяковский» 2 и 4 декабря. «Победа над Солнцем», соединившая достижения футуристов в музыке, театре, живописи и поэзии, была манифестом «нового искусства» (Горячева 2003: 495).

3.3 «Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов)» в Уусикиркко

Летом 1913 Матюшин пригласил Крученых, Малевича и Хлебникова на свою дачу. Хлебников ответил ему в июле и обещал приехать. Матюшин выслал им деньги для поездки. Вскоре после того, как Малевич и Крученых получили деньги, они отправились на дачу. (Крусанов 2010: 8.)

В этой связи нужно упомянуть, что Хлебников не смог прибыть на встречу. Он потерял свой бумажник и вместе с ним деньги, посланные Матюшиным. Он написал Матюшину: «(---) Если бы я верил в чертей, я бы охотно приписал их вмешательству. Кошелек выскользнул как оживленный, как живое существо и исчез. (---)» (Там же: 9.)

Несмотря на это, 18–20 июля 1913 года в Финляндии (Уусикиркко) было организовано собрание футуристов²¹ — «Первый всероссийский съезд баячей²² будущего (поэтов-футуристов)» на даче Матюшина в Уусикиркко²³. Как известно, участников было трое — Матюшин, Крученых и Малевич. (Горячева 2003: 494, Крусанов 2010: 9.) На даче они втроем начали работать над оперой. Матюшин (2011: 82) рассказывает, что они все делали коллективно, сочиняли музыку и текст, или получали согласие всех, и один из авторов изменял слабые места своей части. Проект оперы «Победа над Солнцем» был завершён в Петербурге к декабрю, когда были сделаны декорации для оперы и трагедии «Маяковский».

²¹ В журнале *Taide* в своей статье Валконен (Valkonen 1974: 7.) также отмечал, что, насколько известно, это собрание не было отмечено финской прессой.

²² Неологизмы *баячь* — поэзия (К&Х&Г 2013: 26).

²³ Современное название района — Поляны.

Для оперы Матюшин написал музыку, Крученых — текст, а Малевич нарисовал декорации и костюмы. На Крученых Усукирко произвело хорошее впечатление — атмосфера была подходящей для творчества. Он рассказывает в сборнике «Трое»:

Лето в Усукирко. Воздух густой, как золото... Я все время брожу и глотаю — незаметно написал «Победа над солнцем» (опера) выявлению ее помогали точки необычайного голоса Малевича и «нежно певшая скрипка» дорогого Матюшина. В Кунцево Маяковский обхватывал буфера ж.д. поезда — то рождалась футуристская драма! (К&Х&Г 1913: 41.)

Маяковский знал обо всем, что происходило в Усукирко на «Первом всероссийском съезде баячей будущего (поэтов-футуристов)», хотя сам в съезде не участвовал. Летом 1913 Маяковский проживал по соседству с Малевичем, следовательно, он хорошо знал о творческих планах художника. (Крусанов 2010: 10.)

Манифест, разработанный на съезде, был опубликован 15 августа 1913 года в петербургском журнале «За 7 дней» (Горячева 2003: 504). Манифест (Малевич 1995: 23-24) не только предвещает рукопись оперы²⁴, но и сообщает о будущих мероприятиях футуристов:

Отмечается и намечается образима действий на будущий год рассматривается деятельность истекшего года, заслушиваются доклады (---) В общем планы и мнения выражаются в следующем постановлении: Мы собрались, вооружить против себя мир!

Пора пощечин прошла

(---)Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается н о в ы й т е а т р «Будетлянин».

б) И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петръградъ). Будут поставлены Дейма: Крученых "Победа над Солнцем" (опера), Маяковского "Железная дорога", Хлебникого "Рождественская сказка" и др.²⁵

Постановкой руководят сами речетворцы, художники: К. Малевич, Д. Бурлюк и Музыкант М. Матюшин.

Скорее вымести старые развалины и возвести небоскреб, цепкий как пуля!

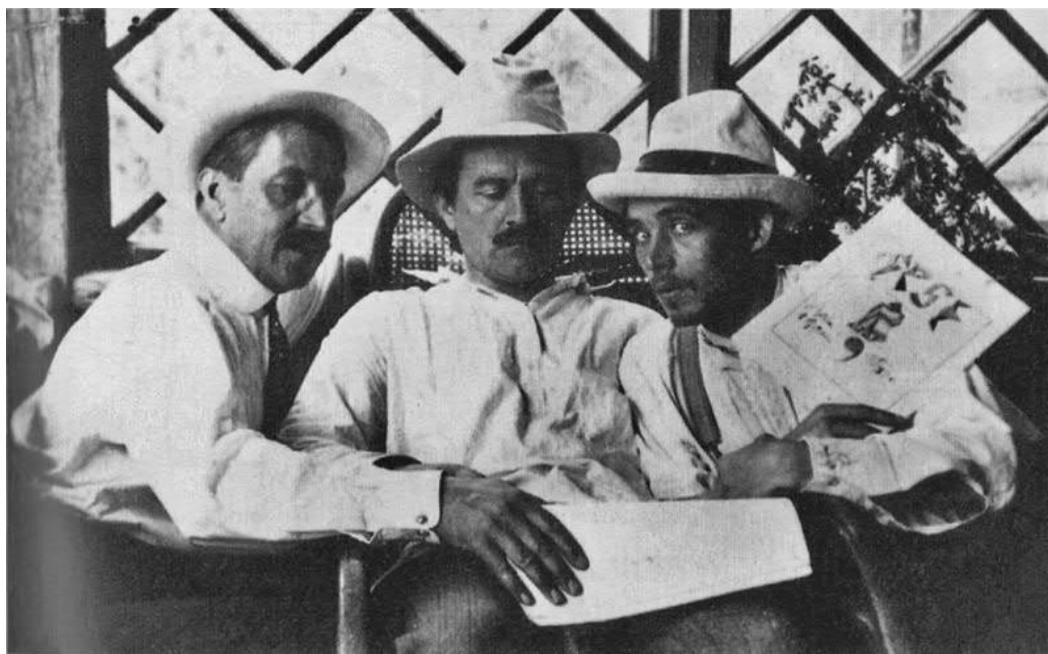
²⁴ Как в манифесте (Малевич 1995:24), так и в либретто оперы (Крученых 1913: 4) можно найти похожие фразы, например: «(---) вооружить против себя мир!» и «резьба пугалей».

²⁵ Театральное представление «Железная дорога» было представлено под названием «Владимир Маяковский», но «Рождественская сказка» не была поставлена (Малевич 1995: 325).

С подлинным верно.
Председатель: М. Матюшин
Секретарь: А. Крученых, К. Малевич.
Усикирко. 20 июля 1913 г.
(Малевич 1995: 23–24.)

Следует отметить, что как московские, так и петербургские газеты перепечатавали постановление съезда уже в конце июля, в частности, в газете «Утро России» появился текст художников с примечаниями: «(...) Конечно, подобного рода план мог скорее всего родиться в головах жителей не нашей планеты. (...) С небесными светилами они не имеют ничего общего, если не считать луны, покровительницы лунатиков. (...)» (Крусанов 2010: 10–11.)

В главе 2.2.2 упоминается, что «Союз молодежи» участвовал в приготовлениях оперы. Малевич хотел, чтобы Матюшин попросил финансовую поддержку для проекта у общества, и об этом он написал Матюшину, сообщив при этом о пробудившемся интересе публики к спектаклю: «(...) «Будетлянин» вызывает большой интерес.» Несмотря на это, приготовления оперы задерживались из-за переговоров с представителем «Союза молодежи» Жевержеевым. (Там же: 10–11.)



Фотография 5: Матюшин, Малевич, Крученых в 1913 году в Усикиркко (ЕРОПД 1976).

3.4 Манифесты или теории в сборнике «Трое»

Сборник «Трое» был задуман в апреле 1913 года, когда Е. Гуро была еще жива,²⁶ и был готов летом того же года. Напомним, что Малевич создал рисунки сборника. В этой связи нужно упомянуть, что особенно Крученых ожидал выхода сборника — в «Трое» увидел свет его текст «Новые пути слова», который сделал его теоретиком. В сентябре, еще до опубликования, Крученых даже попросил Матюшина напечатать свой текст в отдельном издании под названием «О символизме и новых путях слова». Сборник «Трое»²⁷ вышел 10 сентября 1913 года. (Крусанов 2010: 264–265.)

Сборник «Трое» (К&Х&Г 1913) содержал среди прочего стихи Гуро, тексты Хлебникова и статьи Крученых: вышеупомянутые «Новые пути слова (язык будущего смерть символизму)», а также «Заметки об искусстве» и «Слово шире смысла». Малевич, который сделал обложку и рисунки сборника, посвятил их памяти Гуро.

Согласно Маркову (Markov 2006: 125–126), Гуро была для Матюшина особым феноменом и символом прибытия нового времени. Матюшин называет Гуро действительным дизайнером сборника «Трое» в предисловии. (Там же.)

По словам Крусанова (2010: 266), конструкция сборника следует аналогии «Нового завета» — описанию деяний апостолов перед откровением Иоанна. С помощью схемы сборника Матюшин стремился доказать, что у Гуро уже было четкое представление о новом мире. В то время как Крученых, Хлебников, Малевич и сам Матюшин были только на пути к его видению.

Напомним, что в статье «Новые пути слова (язык будущего смерть символизму)» Крученых выступил как теоретик заумного языка. Крученых иллюстрирует свои теории с помощью примеров, собранных из текстов Гуро, Хлебникова и своих собственных произведений. Он не только отстаивал собственную теорию, но и нападал на литературных критиков, поэтов и писателей. Крученых считал, что его новые художественные средства являются ключом к новому постижению мира. (Крусанов 2010: 266–267.)

²⁶ Гуро умерла 6 мая 1913 года (Markov 2006: 119).

²⁷ Интересно отметить, что Хлебников не был доволен названием сборника (Крусанов 2010: 265).

По мнению Маркова (Markov 2006: 129), эта статья в сборнике «Трое» была значительной в истории футуризма — текст можно описать как пример классического футуризма. Крученых был одним из тех, кто хотел прилежно разрушать старую литературу. Марков пришел к выводу, что слово «заумное» родилось с помощью этой статьи Крученых. Заумь стала значительной частью футуризма, и многие группы²⁸ использовали заумный язык в своем творчестве.

Крученых писал в своей статье «Слово шире смысла»:

Современные живописцы постигли ту тайну 1) что движение дает выпуклость (новое измерение) и что обратно выпуклость дает движение и 2) не правильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма). (Крученых 1913b: 28.)

Крученых, со своей стороны, писал в сборнике «Трое» о четвертом измерении: как кубизм, так и неправильное построение предложения дает новое восприятие мира (Крученых 1913b: 28–29). Об этом см. больше в главе 3.3.

Нам не нужно посредника — символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?) (Крученых 1913b: 33.)

Эта статья «Слово шире смысла» предваряет будущую оперу. В тексте Крученых было видно также желание отделиться от символистов.

²⁸ Например, группа 41° (Markov 2006: 129).

4. ОПЕРА И МАНИФЕСТ ФУТУРИСТОВ

В настоящей главе рассматривается структура оперы «Победа над Солнцем». В этой связи мы также коснемся средств и элементов манифестов, в частности, риторических средств, использованных в тексте оперы. В заключение мы рассмотрим приготовления к опере, ее немедленное восприятие и комментарии авторов об опере.

4.1 Структура оперы

Как известно, «Победа над Солнцем» делится на две части и 6 картин, нарисованных Малевичем. Все начинается с пролога Хлебникова — он называл свой текст «Чернотворские весточки»,²⁹ это выражение — его неологизм. Здесь интересно отметить, что темнота и черный цвет играют важную роль как в картинах Малевича на сцене, так и в тексте Крученых в либретто оперы: темнота является противоположностью света и таким образом также противоположностью солнцу и всему, что солнце символизирует:

– Мы вольные
Разбитое солнце...
Здравствует тьма!
И черные боги
Их любимца – свинья!
(Крученых 1913а: 15.)

В опере темнота приходит в окружающую местность и также образы, которые принадлежат группе «мы», становятся темными:

Здоровьем как свиньи
Ликом мы темные
Свет наш внутри
(Крученых 1913а: 16.)

Обращаем внимание на то, что в своем прологе Хлебников называет публику людьми из будущего — «будетлянами» и таким образом настраивает на тему

²⁹ Это название переводило, например, на английский язык «Darkcreative newsettes» (K&B&N 1971: 107).

оперы до начала спектакля. Пролог также намекает публике на последующие события оперы, в которой говорится о прошлом, настоящем и будущем.

Минавы расскажут вам, кем вы были некогда.
 Бытавы – кто вы, бывавы – кем вы могли быть.
 Малюты утроги и утравы расскажут, кем будете.
 (Хлебников 1913: 1.)

Интересно также отметить, что опера была каким-то перемещением — ритуалом, при помощи которого публика достигала «нового времени» (Douglas 1981:69). В этой связи обращаем внимание на то, что в прологе Хлебников использовал глаголы совершенного вида, которые также намекают на будущее.

Напомним, что основанная мысль оперы — передвижение в новое время и искусство. При этом представляется логичным, что пролог имеет свойство пророчества. Пролог предсказывает наступление другого времени, когда все будет отделяться от прошедшего. Следовательно, раньше было солнце, сейчас темнота — вместе с оперой публика переместится от страдания к счастью:

От мучав и ужасавлей до веселян и нездешних смеяв и веселогов
 пройдут перед внимательными видухами и созерцалями и глядарями:
 минавы, бывавы, певавы, бытавы, идуныи, зовавы, величавы,
 судьбоспоры и малюты. (Хлебников 1913: 1.)

С этим перемещением связана так называемая война — борьба против «Солнца», соответственно, во второй части оперы открывается новый мир, последующий за «Солнцем» — так называемый десятый стран («Десятый стран»). (Крученых 1913а.)

Обращает на себя внимание и то, что картины Малевича привносят ритм в исполнение оперы. По данным либретто, первая картина была черно-белой: пол был черным, а стена была белой. В начале первого действия два «будетлянских силача» выходят на сцену, срывая занавес. (Крученых 1913а: 4.) Во время первой картины образы будетлянских силачей, путешественника, некоего злонамеренного, забияки, Нерона и Калигулы были исполнены в одном лице (Крученых 1913а: 4–10).

В первом действии во время второй картины, по данным либретто, пол и стена были зелеными. В этой фазе спектакля на сцене появляются новые образы — певцы в костюмах спортсменов (Крученых 1913а: 11.) Перед третьей картиной, в момент, когда силачи поют о том, как укрылось солнце, опускается занавес (Крученых 1913а: 13). Потом все будет черным — во время третьей картины пол и стена были черными. На сцене появляются новые образы —

похоронщики, у которых верхняя часть тела была красной, а нижняя часть была черной. (Крученых 1913а: 14.)

После смены четвертой картины по сцене носится пойманное солнце, хотя, по данным либретто, публика этого не видит. На сцене снова появляются новые действующие лица — разговорщик по телефону и один. После четвертой картины первое действие кончается и опускается занавес, в то время как один поет на заумном языке. (Крученых 1913а: 15–16.)

Второе действие начинается с картины, которая представляет собой сложный рисунок, в отличие от более ранних картин Малевича. Эта пятая картина описывается в либретто следующим образом:

изображены дома наружными стенами но окна странно идут внутрь как просверленные трубы много окон, расположенных неправильными рядами и кажется что они подозрительно движутся. (Крученых 1913а: 17.)

Как нам уже известно, события второго действия происходят в новом мире — «Десятый стран». Во втором действии на сцене вновь появляются новые образы: трусливые, новички, чтец и толстяк (Крученых 1913а: 17–18.) В либретто уже не описывается последняя шестая картина. Тем не менее, во время этой картины на сцену выходят старожил, внимательный рабочий, молодой человек и авиатор. (Крученых 1913а: 19–23.)

4.2 Анализ оперы

При анализе важно учитывать, что тема «солнце против человека» являлась типичной темой для футуристов, отражающей доступ к верху — над видимым и данным миром. В этом случае «солнце» символизировало рациональность и ясность. (Douglas 1981:73.) Соппротивление рациональности выражалось в общем пафосе, который был характерным для футуризма — бесконечная вера в свои силы, безграничные возможности человека и достижение бессмертия³⁰ (Крученых 2001: 24).

³⁰ Это, возможно, связано с видением философа Николая Федорова (1829–1903) — во сне возникла возможность воскрешать мертвые поколения (Gurianova 2012: 35).

Опера насмехается над старым романтизмом и «многопустословием». Победа в опере, по словам Матюшина, — «победа над старым привычным понятием о солнце как о «красоте»», и образы Нерона и Калигулы олицетворяют старое мнение — это фигуры вечного эстета. Через этот образ высмеивается старое эстетство, но в то же время он указывает на невозможность протеста: (Матюшин 2011: 83–85.)

— Я ем собаку
И белоножки
Жареную котлету
Дохлую картошку
Место ограничено
Печать молчать
Ж Ш Ч
(Крученых 1913а: 5.)

Также Лич (Leach 1983: 108) в своей статье описывает оперу как победу нового над старым. По его мнению, опера основывается на образах, которые состоят из звуков. Есть основания предполагать, что подчас наивные эксперименты Матюшина со звуком были началом попыток найти связь между звуком и картиной. По словам Лича, «Победа над Солнцем» была какой-то пародией оперы, которая время от времени прибегала к помощи диссонанса и странным интервалам. (Там же.)

Матюшин, в свою очередь, хотел обратить внимание на выдохшийся эстетизм искусства и жизни. Он указывает на абзац в первом действии оперы, где поют два будетлянских великана. (Матюшин 2011: 82.)

Толстых красавиц
Мы заперли в дом
Пусть там пьяницы

Хотят разные нагишем
Нет у нас песен
Вздохов наград
Что тешили плесен
Тухлых наряд!..
(Крученых 1913а: 4.)

Дело в том, что первые эксперименты с «новым языком» совершаются в искусстве: эта идея Успенского была заметна в музыке Матюшина и поэтическом языке Крученых. Опера стремилась к высшему сознанию с помощью языка, музыки, картин. (Compton 1976: 580.) Если говорить о предшественниках, то

опера сопоставлялась с перформансами итальянских футуристов и цюрихских дадаистов (Gurianova 2012: 122).

4.2.1 Язык оперы

Когда речь идет о значениях слов, они не остаются неизменны. Если рассмотреть возникновение новых значений, то мы можем заметить, что новые значения возникают, когда известные предметы и понятия начинают называть новыми именами. Созданные таким образом неологизмы заставляют думать обо всем новым образом. Таким образом открываются новые измерения или целые новые миры, спрятанные до того. Сюжетная канва оперы, отражающая исчезновение старых значений, открывает спрятанное измерение, раскрепощенное от бремени прошлого:

новые: мы выстрелили в прошлое
 трусливые: что же осталось чтонибудь?
 — ни следа
 — глубока ли пустота?
 — проветривает весь город. Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости.
 (Крученых 1913а: 17.)

В опере Крученых подверг реформированию род слов. В частности, он реформировал слова среднего и женского рода, из которых он устранил отличительные знаки рода. Таким образом Крученых хотел создать мужественность в своем тексте. (Markov 2006: 145.)

– Озер спит
 Много пыли
 Потоп... Смотри
 Все стало мужским
 Озер тверже железа
 Не верь старой мере
 (Крученых 1913а: 6.)

Обращаем внимание в цитате на то, что, очевидно, Крученых хотел подчеркнуть мужественность, когда он написал «все стало мужским» — одного устраниения отличительных знаков рода ему не хватало.

Интересно также отметить, что в текстах Крученых мотив свиньи выступает типичным антиэстетическим мотивом. Как известно, типичным для Крученых являются также комбинации согласных звуков. (Markov 2006: 145.) Здесь

приходится учитывать, что эти комбинации и устранение отличительных знаков рода вызывали трудности у актеров оперы (об этом см. больше в главе 4.4).

В дыму угаре
И пыли жирной
Крепнут удары
Здоровьем как свиньи
Ликом мы темные
Свет наш внутри
Нас греет дохлое вымя
Красной зари
БРН БРН
(Крученых 1913а: 16.)

– Мы вольные
Разбитое солнце...
Здравствует тьма!
И черные боги
Их любимца – свинья!
(Крученых 1913а: 15.)

Как нам уже известно, Крученых соединяет свою теорию заумного языка с идеей Успенского и с идеей высшей реальности. С этим связана также связь между алогизмом оперы и четвертым измерением. (Weststeijn 1995: 487.)

В. Б. Шкловский написал в своей статье «О поэзии и заумном языке» в 1916-м году, что Крученых создал заумный язык из индивидуального сознания и обыденного языка. Заумный язык, как Крученых интерпретировал, реализуется, например, при помощи глоссолалии душевнобольных и сектантов или детской речи. (Соколова 2017: 320.)

Новый язык и его неологизмы, по мнению Якобсона, отличаются от системы стандартного языка, в частности, отношением к префиксам и суффиксам. Соединяя разные основы слова с разными аффиксами, поэты формируют неологизмы (Bradford 1994: 63). В тексте оперы существуют также слова, которые ярко отличаются от стандартного русского языка. Эти заумные слова напоминают русский язык лишь отдаленно:

Н. и К. (Грозно).
Кюлн сурн дер
Ехал налегке
Прошлом четверге
(Крученых 1913а: 5.)

В этой связи нужно упомянуть, что центральным в заумной поэзии является звучание слова — каким образом новые значения возникают из звучаний слов. (Markov 2006: 131–132.) Мы видим из вышеупомянутых цитат, каким образом в тексте опере неожиданно выступают заумные слова. Обращает на себя внимание первая строка цитаты, эта строка заумных слов «кюлн сурн дер» напоминает о другом стихотворении Крученых «Дыр бул щыл» — звучание этих слов приблизительно одинаково.

Есть основания предполагать, что между этими двумя текстами существует диалог, который выражается в этих заумных словах, не имеющих значение. Как Хуттунен (Huttunen 2007: 101) отмечает в своей статье, заумные слова не имеют соответствия в стандартном русском языке и, следовательно, эти заумные слова, не соответствующие правилам, могут иметь безграничное количество значений.

Заумные слова, появляющиеся в пафосном тексте оперы, являются подобными ляпсусам. Это кажущееся необдуманное размещение заумных строк в тексте является продуманным, так как эти заумные слова могут иметь неограниченное количество значений. Следовательно, они могут появляться в любом месте текста, в реплике любого действующего лица оперы — даже в реплике Нерона и Калигулы, которые являются представителями как старой эстетики, так и старого поколения.

Обращаем внимание также на то, что в опере заумный язык связан с появлением нового времени — напомним, что авторы оперы хотели показать что-то новое и также раскрыть новое измерение искусства. Как уже известно, во втором действии оперы открывается десятая страна («Десятый стран») и одновременно события оперы переходят в новое время. Таким образом опера является поездкой в новое время, новую страну, новое искусство и новый язык — уже название второго действия «Десятый стран» отражает новый язык Крученых, который поменял женский род слова «страна» на мужской род «стран».

В этой связи нужно упомянуть, что в теории четвертого измерения время является центральным. При этом важно учитывать его бесконечность, изображавшуюся, например, в книге «Tertium Organum» Успенского. Время, изображавшееся Хинтоном в виде спирали, передвигается сквозь пространство без конца. Интересно отметить, что опера начинается, но не заканчивается — как спираль времени, так и опера не имеет «конца»:

Двойка черная правит прямо на меня.
(Крученых 1913: 8.)

Есть основания предполагать, что в тексте Крученых насмехается над Пушкиным, так как в либретто оперы, написанном Крученых, повторяется мысль, которая известна из стихотворения Пушкина — «Eхegi monumentum» (1836):

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастёт народная тропа,
Вознёсся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.
(Пушкин 1977: 340.)

Следует отметить, что уже раньше в известном манифесте «Пощечина общественному вкусу» Крученых насмеялся над Пушкиным и старыми писателями. По мнению Крученых и других футуристов, Пушкин был писателем прошлого времени — его время уже прошло. Крученых повторяет эту тему также в сборнике «Трое»:

(---) и мы совершенно правильно заявили «бросить Пушкина, Толстого, Достоевского и проч. И проч. с парохода современности» чтобы не отравляли воздух! после былин и «слова о полку Игореве» словесное искусство падало и при Пушкине оно стояло ниже чем при Третьяковском (---) (Крученых 1913с: 24.)

Из этого можно заключить, что между разными манифестами существует диалог. В частности, в тексте оперы Крученых пользуется лексикой и фразами из манифеста, разработанного в Уусикиркко на «Первом всероссийском съезде баячей будущего (поэтов-футуристов)». В этом манифесте, в свою очередь, есть фразы, заимствованные из манифеста «Пощечина общественному вкусу», опубликованном в 1912 году.

Цитата из манифеста, разработанного в Уусикиркко летом в 1913 году:

(---) Мы собрались, чтобы вооружить против себя мир!
Пора пощечин прошла
Треск взорвилей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства! (Малевич 1995: 23.)

Цитата из текста оперы «Победа над Солнцем»:

Конца не будет!
Мы поражаем вселенную
Мы вооружаем против себя мир
Устраиваем резню пугалей
(Крученых 1913а: 4.)

Мы видим из приведенных цитат, насколько в самом начале оперы совпадают фразы и мысли с манифестом, разработанным в Уусикиркко — например, известные фразы «Мы собрались, чтобы вооружить против себя мир!» и «(---) резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства!» снова появляются в опере, хотя немного в иной форме: «Мы вооружаем против себя мир» и «Устраиваем резню пугалей».

Следует также отметить, что схожесть этих манифестов не является чем-то особенным. Как уже было выше упомянуто, либретто оперы и манифест в Уусикиркко были разработаны одновременно (Малевич 1995: 23). Ссылка на манифест «Пощечина общественному вкусу» со словами «Пора пощечин прошла» говорит нам о том, что время этого манифеста уже прошло — что-то новое ждет нас в будущем, и сейчас пора двигаться вперед.

Здесь приходится учитывать, что Крученых заимствовал слова и идеи, которые он использовал в тексте оперы, также у других футуристов. В частности, Крученых сопоставлял слова «мяч» с «мечом» — это нам известно из текстов Хлебникова. (Markov 2006: 145.)

В ваше стадо... Теперь смущены... Обморочены не можете различить своих гладких голов и мяча растерялись и прижались к скамеечке и мечи сами лезут со страху в землю их пугает мяч: (Крученых 1913а: 10.)

Мы видим из вышеупомянутых цитат, каким образом Крученых сопоставлял «мяч» с «мечом», по мнению поэта, меч слабее мяча.

В либретто оперы много элементов, присущих манифесту. Тем не менее, как нам уже известно, у манифеста нет абсолютного определения (см. Somigli 2003). Несмотря на это, в тексте оперы можно найти разные риторические средства, которые являются отличительными признаками манифестов. При этом мы рассматриваем центральную тему данной работы, которая связана с конкретными и риторическими элементами манифестов, появляющимися в тексте оперы.

В опере ясно видно использование личных местоимений, мы помним каким образом в манифестах с помощью личных местоимений регулируется расстояние до публики — слово «мы» указывает на определенную целевую группу манифеста (подробнее об этом см. в главе 3.1.3; Somigli 2003; Tiekso 2013). В этой связи приходится учитывать, что личное местоимение «мы» выступает в самом начале либретто:

Мы поражаем вселенную
 Мы вооружаем против себя мир
 Устраиваем резню пугалей
 Сколько крови Сколько сабель
 И пушечных тел!
 Мы погружаем горы!
 (Крученых 1913а: 4.)

При этом представляется обоснованным подчеркивать значение личного местоимения «мы». Это слово раскрывает связь между членами определенной группы — футуристами. В тексте оперы существует «мы» или футуристы и «другие» или представители старого искусства. Есть основания предполагать, что солнце в опере представляет прошлое, чужое и другое. Вследствие этого в опере солнце, время которого прошло, оказывается поверженным общими усилиями:

1-й силач.
 Припечатана сургучом
 Победа созревшая
 Нам теперь все нипочем
 Лежит солнце в ногах зарезанное!
 (Крученых 1913а: 12.)

В цитате мы видим, каким образом солнце унижают. В опере солнце — проблема и сила, которая задерживает людей будущего. Соответственно победа над солнцем — решение этой проблемы. Как нам уже известно, идентификация проблем и стремление к решению являлись центральным для манифестов авангарда (об этом см. больше в главе 3.1.1; Tiekso 2013).

В опере момент, когда солнце побеждено, является моментом между новым и старым временем. Этот момент является также «моментом манифеста», который находится перед наступающей возможностью (об этом см. больше в главе 3.1.1; Tiekso 2013; Caws 2001).

Как нам известно, «мы» относится к представителям определенной группы, далее Мехтонен (Mehtonen 2007) написала о значении слова «мы», которое представляет молодое поколение в манифестах. При этом представляется логичным, что в опере солнце — старое поколение, тогда так «мы» в опере представляет молодое поколение. Следовательно, напряжение между сторонами в конфликте оперы можно истолковать следующим образом: творцам новой традиции «нам» нужно выиграть у солнца — представителя старой традиции.

Например, в этой цитате мы видим прокламацию свободы, которая наступает при освобождении от солнца — единодушие или «мы» освободились от других или «их»:

Поют:
 (Хор).
 – Мы вольные
 Разбитое солнце...
 Здравствует тьма!
 И черные боги
 Их любимца – свинья!
 (Крученых 1913а: 15.)

В опере единодушное «мы» вместе говорит другим «им»:

Многие:
 Мы вырвали солнце со свежими корнями
 Они пропахли арифметикой жирные
 Вот оно смотрите
 (Крученых 1913а: 15.)

Когда появляются новые, заумные слова, старое время заканчивается в конце первого действия:

Ликом мы темные
 Свет наш внутри
 Нас греет дохлое вымя
 Красной зари
 БРН БРН
 (Крученых 1913а: 16.)

Обращаем внимание на то, что первое действие относится к старому времени и в это время приходят образы из будущего, которые, в частности «Десятый стран», появляются во втором действии. Эти образы будущего выражаются также в личном местоимении «мы», следовательно, «мы» символизирует будущее, которое вызывает страх у «их» — у всех представителей старых традиций:

Один.
 – Мы пришли из 10-х стран
 Страшные!..
 (Крученых 1913: 15.)

В опере подчеркивается постороннее свойство солнца также с помощью личного местоимения «ты», после которого употребляются глаголы в форме первого лица и множественного числа. Они подчеркивают единство представите-

лей нового времени. Как нам уже известно, образы «силачей» или «будетлянских силачей» — это представители будущего.

2-й силач.:
Солнце ты страсти рожало
жгло воспаленным лучом
Задернем пыльным покрывалом
Заколотим в бетонный дом!
(Крученых 1913а: 5.)

В этой связи нужно упомянуть, что манифесты авангарда имеют привычку театрально выразить противоположные тенденции двух противоположных сторон (Puchner 2006: 5). При этом представляется логичным, что в опере враг или противник изображается в насмешливом виде и при описании его действий используется глаголы второго лица, единственного числа:

(Неприятель тащит самого себя за волосы ползет на коленях).
А трус сам себя выдаешь и проводишь!
(---)
(Неприятель плачет)
(Крученых 1913а: 10.)

Противники в манифестах обычно те, кто против тезисов писателей манифеста. Из этого можно заключить, что эти противники в манифестах выступают также против публики — сторонников тезисов манифеста. Как Мехтонен (Mehtonen 2007) написала, публика важна для манифестов. Это выражается в привычке обращаться к публике манифеста (подробнее об этом см. в главе 3.1.2). В опере «Победа над Солнцем» как в начале пролога, так и в тексте либретто используются конкретные выражения, которые типичны для манифестов:

Люди! Те кто родились, но еще не умер. Спешите
идти в созерцог или созерцавель
(Хлебников 1913: 2.)

Разговорщик: что?.. Надеющийся на огонь пушки
еще сегодня будет сварен с кашей!
Слушайте! (Крученых 1913а: 15.)

Такие выражения, как «слушайте», привлекают внимание публики. Нельзя не коснуться еще одного элемента, связанного с публикой. Как нам известно, в художественных манифестах в начале XX века использовалось средство известное из религии и политики — в манифестах предлагают действовать определенным образом (Mehtonen 2007: 48). Следовательно, также опера содержит прямые призывы к публике:

1-й силач
Идите улиц миллионы
Иль тмени будет по-русски
(Крученых 1913а: 11.)

Как Вештейн (Weststeijn 1995: 491) указывает раньше в главе 2.3, для Хлебникова смерть являлась только временным состоянием. Есть основания предполагать, что эти мысли Хлебникова оказывали влияние на Крученых, в тексте которого также присутствует мысль о бессмертии. Следует отметить, что Крученых взял также другие элементы из текстов Хлебникова (см. Markov 2006).

Я буду ездить по всем векам, я был в 35-м там сила без насилий и бунтовщики воюют с солнцем и хоть нет там счастья но все смотрят счастливыми и бессмертными... Неудивительно что я весь в пыли и поперечный... Призрачное царство... Я буду ездить по всем векам хоть и потерял две корзины пока не найду себе места. (Крученых 1913а: 7.)

Смерть и объявление умершим имеют свое значение в манифестах — смерть символизирует основополагающее изменение (см. Caws 2001; Tiekso 2013). Напомним, что в конечной части первого действия оперы, перед вторым действием и новым временем, солнце объявляется умершим:

Один:
Солнце железного века умерло! Пушки сломаны
пали и шины гнутся как воск перед взорами!
(Крученых 1913а: 15.)

В манифестах смерть подчеркивает момент изменения. Здесь приходится учитывать настоящий момент, который также подчеркивается в манифестах. Мы видим это явление в опере во втором действии, когда прошлое осталось позади:

(Показывается «Пестрый глаз»):
прошлый уходит
быстрым паром
и задвигает засов
и череп скамейкой ускакал в дверь
(Крученых 1913а: 17.)

(Чтец):
как необычайна жизнь без прошлого
С опасностью но без раскаяния и воспоминаний...
(Крученых 1913а: 17.)

Напомним, что в манифестах есть также физический аспект, который выражается в риторике (об этом см. больше в главе 3.1.3; Mehtonen 2007). Представляется, что опера «Победа над Солнцем» особенно физическая, так как в опере используется насильственная риторика:

Враги наступайте из решеток щелей вызывайте меня
на поединок. Я сам сломал свое горло, обращаюсь
в порох, вату, крючок и петлю... Или вы думаете
крючок опаснее ваты? (Крученых 1913а: 10.)

Как нам известно, манифесты не всегда стараются убеждать читателей в своем понимании искусства (об этом см. больше в главе 3.1.3; Tiekso 2013). Здесь приходится учитывать, что физическая риторика оперы «Победа над Солнцем» не раскрывалась всем, а только определенной группе — язык и ссылки оперы были непонятны большей части публике оперы, как Матюшин (2011: 82, 85) вспоминал через некоторое время после премьеры оперы. Тем не менее, в тексте оперы говорится, на кого сообщение оперы было ориентировано:

Нет уже света цветов
Закройтесь гнилью небеса
(Я говорю не для врагов
а вам друзья)
(Крученых 1913а: 11.)

Следует затронуть еще проблему, связанную с «друзьями»: в тексте оперы не раскрывается идентичность этих «друзей», упомянутых выше в цитате. Соответственно представляется логичным, что в опере представители личного местоимения «мы» — футуристы. Из этого можно заключить, что «друзья» — это их сторонники.

В заключение можно отметить, что для исторического авангарда манифесты являлись инструментами провокации, с помощью которых художники и поэты стремились к наибольшей степени публичности (Tiekso 2013: 50). Оперу «Победа над Солнцем» можно также считать удачной провокацией, которая стремилась демонстрировать заумный язык, новую музыку и новое искусство футуристов.

4.3 Этапы оперы

Приготовления оперы были хаотичными — казалось, что напыщенный проект было трудно приводить в исполнение. С одной стороны, времени для репетиций до премьеры было мало, с другой стороны, у авторов оперы не хватало опыта в организации подобных мероприятий. Это приводило к шумихе, которая отвечала ожиданиям публики футуристов.

Исполнять оперу актеры нанимались по объявлениям в газете, отпугивавшим со своей стороны профессиональных актеров. Это привело к тому, что большинство актеров были студентами из университета. (Markov 2006: 145–146.) В опере женских ролей не было — единственная женская роль, которая упоминалась в афише, была выброшена в процессе режиссерской работы. Это было сделано «с целью подготовить мужественную эпоху, на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам». (Крученых 2006: 97.)

Крученых ставил оперу при помощи режиссера Владимира Раппопорта, который был особенно раздражен из-за неоднократных изменений оперы, сделанных Крученых (Tomashevsky 1971: 96). Раппопорт помогал ставить также трагедию Маяковского, напомним, что исполнение произведения Маяковского проходило одновременно с оперой (Крусанов 2010: 251–252).

Напомним также, что Крученых заменил окончания женского и среднего рода окончаниями мужского рода, например, он заменил слово «озеро» словом «озер». Если говорить о поэтическом языке Крученых, его поэзия часто состояла по большей части из согласных, а эти сочетания согласных сложно произносятся. (Markov 2006: 145.) Это приводило к трудностям, например, профессиональному певцу оперы было сложно запомнить роды слов согласно инструкциям Крученых (Tomashevsky 1971: 98). Кроме этого актерам приходилось произносить реплики с паузой после каждого слога (там же: 96).

Матюшин описывал хор в семь человек, нанятых лишь за два дня до премьеры, неспособных и по большей части не умеющих петь — в хоре было только трое певцов. В дополнение ко всему певцы старались фальшивить (бемоль). Это не являлось единственной проблемой: перед премьерой было только две репетиции и оркестр был заменен расстроенным пианино. (Markov 2006: 146.)

Поэтому не удивительно, что в исполнении оперы было больше речей, нежели песен — однако знаменитый тенор Рихтер играл роль «Авиатора». Со своей стороны, К. Томашевский описывал арии и партитуры Матюшина как

«пародии Верди». Несмотря на это, музыку считали интересной, и все футуристы были от музыки в восторге — особенно Крученых. Лишь Маяковский остался равнодушен к музыке и манере декламации. (Tomashevsky 1971: 97–98.) Из высказываний Маяковского следовало, что Матюшин называл его импрессионистом (Markov 2006: 146). Напомним, Матюшин не ценил этот периодический стиль (об этом см. больше в главе 2.4).

Несмотря на высокую цену, билеты в оперу были проданы за день. На премьере публика, состоявшая из художников, журналистов, представителей Думы и студентов, ожидала скандала. Это было связано со слухами вокруг оперы перед премьерой. (Douglas 1981: 72.) Полицейские патрулировали в фойе и на входе театра «Луна-парк», даже помощник начальника полиции города был на месте. Это свидетельствует о том, что полицейские были встревожены из-за спектакля футуристов. Несмотря на то, что большая часть публики была модными представителями буржуазии или студентами, представителей рабочего класса на премьере не было. (Tomashevsky 1971: 99–100.)

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВЪ
„СОЮЗЪ МОЛОДЕЖИ“

ПЕРВЫЕ ВЪ МИРЪ
4 ПОСТАНОВКИ 4
ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА

Въ Понедѣльникъ, 2-го, во Вторникъ, 3-го, въ
Среду, 4-го и въ Четвергъ, 5-го Декабря 1913 г.,

ВЪ ТЕАТРЪ **ЛУНА-ПАРКЪ** ТЕАТРЪ
бывшій Коммисарьевской, Офицерская, 39.

ДА ВО БУДЕТЪ:

ВЛАДИМІРЪ МАЯКОВСКІИ

Третья изъ 5-ти драматическихъ пьесъ, соч. Владиміра Маяковского. Репетиторъ АВТОРЪ.

Ж Д Ж С Ж З Ж О Ж К Ж И Ж Е Ж П Ж А

Владиміръ Владиміровичъ Маяковский, поэтъ. Его оппоненты (сценки 2-3, не разог- вариваетъ).	Старикъ съ черными сухими волосами, несколько тысячъ лѣтъ. Человѣкъ безъ глаза и ноги.	Человѣкъ безъ уха. Человѣкъ безъ головы. Женщина со славянскими и славянками.	Музыкантъ со слезинкой. Обыкновенный молодой человѣкъ. Газетчикъ, мальчишкѣ, дѣвочки и др.
--	--	--	--

ПЕРВЫЯ ВЪ МИРЪ
ПОСТАНОВКИ
ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА



ПЕРВЫЯ ВЪ МИРЪ
ПОСТАНОВКИ
ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА

ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ, А. Дурновоичъ Репетиторъ АВТОРЪ.

И Т В У Ю П П Е К И П А

1-й бюджетный билетъ. 2-й Норонъ и Камбуаа въ одвоихъ ливъ. Путешественникъ. Пѣснь слобожанский.	Заблуда. Неприятель. Воякъ. Разговаривающій по телефону. Облакъ, въ который бьются.	Много или, поспушить Облакъ. „Пестрый газетъ“. Помыкъ. Грусь. Челюдь.	Толстакъ. Старожкаль. Внимательный рабочій. Молодой человѣкъ. Либаторъ.
--	---	---	---

Декорации художниковъ Гр. Малевича, Школьнича, Филонова и др.

2-го и 4-го Декабря, 3-го и 5-го Декабря,
ВЛАДИМІРЪ МАЯКОВСКІИ ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ
Начало спектаклей въ 9 час. веч. Окончаніе не позднее 11¹/₂ час. вечера.
Предварительная продажа билетовъ только въ кассѣ Троицкаго театра
(Троицкая, 18), а въ дни спектаклей въ кассѣ театра „Луна-Паркъ“.

Храненіе верхняго наряда 10 коп. съ парадомъ.

Фотография 6: Афиша оперы (Матюшин 2011: 297).

Крученых вспоминал, что рукопись оперы была в предварительной цензуре, а музыка не была. В ноябре текст Маяковского также доставили в цензуру. Вследствие этого композитора музыки невозможно было напечатать на афише оперы, которую мы видим на фотографии 6. (Крусанов 2010: 251–252.) Эта была вторая афиша оперы, напечатанная с черным рисунком Давида Бурлюка. Афиши были расклеены по всему городу (Санкт-Петербург). На одной из них был также огромный рисунок Ольги Розановой. (Крученых 2006: 97.)

На репетициях содержание оперы стремились держать в тайне от печати, но кто-то успел раскрыть содержание трагедии прессе всего за два дня перед премьерой. Это только увеличивало ожидания публики — все ожидали скандала. Следует отметить, что полицейские наблюдали также за репетициями, не только за премьерой. (Крусанов 2010: 252.)

Как выше упомянуто, ожидания публики были высокими. Тем не менее, немедленное восприятие оперы отражал непонимание публики и критиков по отношению к заумному языку и искусству футуристов. Для критиков и также для большинства публики опера была непонятным хаосом звуков и слов (Крусанов 2010: 257).

В том случае, когда речь идет об отношении публики к опере, Матюшин (2011: 82, 85) вспоминал, что публика разделилась на две части: некоторые симпатизировали опере, а другие чувствовали отвращение к спектаклю. Следует отметить, что он также обратил внимание на непонимание публики того времени, хотя много говорилось о новом. (Там же.)

Это явствует, например, из текста Томашевского (Tomashevsky 1971: 100) — по его словам, публика смеялась до упаду над оперой, казавшейся какофонической и абсурдной. И таким образом опера была именно тем, что петербургская публика ожидала — абсурдным футуризмом. Томашевский рассказывает далее, что в течение представления публика освистывала актеров, но лишь один раз разъярилась, после реплики «Чтеца» — показывая рукой на публику, он декламировал. (Там же.)

лишь черепа обгрызанные бегают на единственных четырех ногах
— вероятно это черепа основ...
(Крученых 1913а: 18.)

Рецензии³¹ на оперу насмеялись над спектаклем футуристов, в частности, над заумным языком. Бездарность в сфере театра и живописи, «лжехудожники» и «лжеспектакль» — как правило, этими словами описывалось представление. Например, одна рецензия была опубликована под заглавием «Спектакль душевнобольных». (Крученых 2006: 105–107.)

³¹ Например в «Новом времени» в номере 13553 под названием «Спектакль футуристов», в газете «Свет» в номере 318 «Вечер футуристов», в «Петербургском листке» в номере 332 «Спектакль душевнобольных», в петербургской газете «Колокол» в номере 4/ХП «Новый трюк футуристов» (Крученых 2006: 105–107).

4.4 Рефлексии авторов и последующие планы

Как нам известно, опера подвергалась уничтожающей критике. Несмотря на критику, Матюшин стоял за произведение:

Тот кто видел Малевича с большой деревянной ложкой в петлице, Крученых с диванной подушечкой на шнуре через шею, (---) Маяковского в желтой кофте, часто не подозревал, что это пощечина его вкусу. Его радость перешла бы в ярость, если бы он уразумел, что мы этим осмеивали пошлость мещанско-буржуазного быта. (Матюшин 2011: 85.)

Следует отметить, что Матюшин в своем тексте указывал на известный манифест «Пощечина общественному вкусу», когда выше в цитате он написал «это пощечина его вкусу».

Вышеупомянутая защитная речь Матюшина не было единственной речью авторов в поддержку своей оперы. В петербургской газете «День» 8 декабря 1913 года Малевич и Матюшин рассказали в своем интервью об идее оперы — подавление старых художественных ценностей, представленных солнцем. Целью футуристов было разрушить общепринятые практики и вызвать хаос, из которого возникают новые идеи. (Gurianova 2012: 124–125.)

В этой связи нужно упомянуть, что еще примерно через месяц после премьеры Матюшин написал оборонительную статью, опубликованную в журнале «Футуристы: Первый журнал русских футуристов». По словам Матюшина, достижения оперы состояли, например, в освобождении от старого классического искусства, от старой музыки и избитых слов. (Tomashevsky 1971: 101–102.)

Если рассмотреть распределение ролей оперы, Матюшин рассказывал, что они не имели альтернативы — аренда и другие расходы были настолько большими, что наем профессиональных актеров на все роли был невозможным. Наряду с этим слабая экономическая ситуация делала невозможным использование разных цветов в декорациях. Несмотря на это, Малевич справился с декорациями и костюмами, состоящими из 20 частей, за четыре дня. (Там же: 103.)

Крусанов (2010: 257) отмечал, что победа техники над природой была невидимой темой оперы, которая выражалась в алогичном и заумном языке. Следует отметить, что раньше не было и кубофутуристических декораций или индустриальных геометрических костюмов. Новой также была музыка оперы, которая основывалась на основе диссонирующих гармоний и шумовых эффек-

тов. Используя четвертитоновую систему, Матюшин сочинил музыку к опере — напомним, что эту музыку невозможно играть на фортепьяно. В конце концов, представляется, что опера была более радикальной, чем трагедия Маяковского. (Там же: 257, 969.)

Обращаем внимание на то, что Матюшин применил свою теорию четвертитоновой системы только в музыке оперы. Через некоторое время после оперы Малевич попросил Матюшина сочинить супрематическую музыку — Матюшин отказался от этой работы. Следует отметить, что Матюшин также отказался от сочинения и преподавания музыки уже в начале 20-х годов. (Там же: 917.) После 1913 года Матюшин не интересовался своими более ранними темами искусства — ни изображением природы, ни использованием органических материалов в искусстве. (Wünsche 1999: 52, 57.)

Что касается музыкальных теорий Матюшина и его музыки, Доклад «О музыке», представленный в Уусикиркко Матюшиным, был так называемым прологом к статье «О старой и новой музыке», первая версия которой была написана в марте 1916-го для «Супремуса» — журнала Малевича, который так и не вышел. Из-за этого статья Матюшина была напечатана в альманахе «Уновис» только в 1918-м году. (Горячева 2003: 494–495.)

Обращает на себя внимание и то, что Матюшин еще в 1915-м году хотел создать более крупное произведение, в котором сочетались бы музыка оперы с рисунками Малевича, но этот проект не увидел свет (Ковтун 1976: 179). Малевич в свою очередь еще вернулся к идее оперы — в начале 20-х годов он вместе с Верой Ермолаевой и студентами Витебской свободной художественной студии составил какую-то версию оперы (Douglas 1981: 84).

В этой связи нужно упомянуть, что некоторые эскизы костюмов Малевича датированы 1913, хотя Малевич нарисовал их в 20-е годы, даже в 30-е годы. Стиль и мир красок позднего творчества Малевича отличаются от раннего, таким образом возможно предположить, что некоторые рисунки были нарисованы ранее. (Douglas 1981: 85.)

Интересно отметить, что опера вдохновляла также других художников, например, в начале 20-е годов Эль Лисицкий опубликовал свой ряд произведений, которые основывались на образах оперы (там же: 85).

5. Заключение

Что касается музыки, поэзии и изобразительного искусства, стремления художников-новаторов привели к появлению «нового языка» в этих областях искусства. Здесь опера «Победа над Солнцем» имела ключевую роль, хотя во время первого исполнения идея оперы осталась непонятой для большинства публики. Это явствует из объяснений авторов, опубликованных после премьеры в газетах и журналах. Как правило, через эти объяснения опера интерпретируется до сих пор.

В действительности опера была гениальной комбинацией разных видов искусства, которые поддерживают друг друга в выражении идей футуристов. Музыка оперы, основывающаяся на четвертитоновой системе, поддерживала заумный язык, в котором является центральным звучание слова. Картины и костюмы, составленные Малевичем, со своей стороны раскрывали публике видимую форму звуков.

Таким образом, опера была подходящим форматом для демонстрирования умения футуристов в разных областях — в поэзии, изобразительном искусстве и музыке. Авторы-художники могли представить свои специальности в крупном масштабе — Крученых демонстрировал свой заумный язык, Малевич раскрывал свое новое направление изобразительного искусства, а Матюшин представлял свои музыкальные эксперименты, связанные с четвертитоновой системой. Здесь приходится учитывать, что Кульбин уже до Матюшина написал о четвертитоновой системе в своей теоретической статье «Свободная музыка».

Возникновение оперы именно в 1913-м году не было случайностью, так как в это время произведения футуристов особенно активно публиковались — до премьеры оперы увидели свет разные брошюры, манифесты, декларации и теории футуристов. Эти публикации способствовали, в частности, новой форме искусства и новому заумному языку. Наряду с опубликованием разных изданий, футуристы организовали поэтические вечера и художественные выставки. Опера, премьера которой была в декабре, являлась своего рода кульминацией активного года для футуристов. При этом представляется чудесным, что у авторов было время организовать спектакль «Победа над Солнцем» — ведь исполнители оперы были непрофессиональными.

Напомним, что опера подготавливалась в то время, когда футуристы писали разные манифесты, которые обращались как к отказу от старого, так и к пе-

реходу к новому языку и искусству. Обращаем внимание на то, что авторы оперы — Крученых, Матюшин и Малевич со своим кругом художников участвовали в написании манифестов. Особенно Крученых выделялся как писатель манифестов — он участвовал в написании известных манифестов, например, «Пощечина общественному вкусу» и «Слово как таковое». При этом мы не можем не упомянуть манифест, написанный в Усукиркко, или сборник «Трое», в котором были теоретические декларации Крученых, например, «Новые пути слова (язык будущего смерти символизму)».

Следует отметить, что художники-новаторы были заинтересованы в новых открытиях в областях музыки, естественных наук и искусства. Авторы оперы также знали о публикациях как других футуристов, так и кубистов. Здесь приходится учитывать, что части манифестов и разные выражения перешли от одного манифеста к другому, наряду с этим тексты комментировали друг друга — таким образом эти манифесты стали метатекстуальными и интертекстуальными.

Помимо пафоса, опера «Победа над Солнцем» была подобной манифесту по своим риторическим средствам, например, Крученых брал фразы из манифеста, написанного в Усукиркко, следовательно, текст оперы ведет диалог с другими манифестами. Напомним также, что в манифестах существует разбивка так называемой группы на две части, это видно в опере как в использовании личных местоимений, так и в спряжении глаголов — в тексте существуют «мы» и «они».

В центре текстов манифестов было оставление старого позади, даже разрушение старого, и передвижение к новому времени и искусству. Эти темы повторялись в футуристических текстах. В узком смысле оперы победа нового над старым — побежденное солнце — указывает на начало нового времени. Вследствие этого освобождается место как для нового языка, так и для искусства, в то время как все старое станет разбитым врагом.

Как нам известно, центральная функция манифеста — провозгласить прошлое мертвым и новое время наступившим, иначе говоря, манифест действует между будущим и прошлым. Смерть символизирует законченность в манифестах, как в опере — существует только будущее.

При этом представляется обоснованным считать оперу манифестом. Опера, находящаяся между новым и старым искусством, являлась средством составить манифест, который имел сильное влияние на публику с помощью своей многообразности. Напомним, что в своем исполнении «Победа над Солнцем» соеди-

няет три вида искусства. Опера была ориентирована на определенную группу зрителей, тех, кто не понимал заумности и новаторства оперы. В конечном итоге мы обнаруживаем, что опера отвечает определению художественного манифеста.

Список использованной литературы

Источники

- КРУЧЕНЫХ 1913а: Крученых, А. *Победа над Солнцем*. СПб. Тип. Т-ва «Свет».
ХЛЕБНИКОВ 1913: Хлебников, В. Пролог: Чернотворския вестучки. *Победа над Солнцем*. СПб. Тип. Т-ва «Свет».

Исследовательская литература

- Б&К&М&Х = БУРЛЮК & КРУЧЕНЫХ & МАЯКОВСКИЙ & ХЛЕБНИКОВ
1912: Бурлюк, Д. Крученых, А. Маяковский, В. Хлебников, В. Пощечина общественному вкусу. *Пощечина общественному вкусу*. М.: Г. Л. Кузьмин. 3–4.
- ГОРЯЧЕВА 2003: Горячева, Т. Статья Михаила Матюшина «О старой и новой музыке» в альманахе «Уновис». *Искусствознание*. М.: 2003, 1, 494–507.
- ЕРОПД 1976 = Ежегодник рукописного отдела пушкинского дома на 1974 год. Ленинград
- КОВТУН 1976: Ковтун, Е.Ф. К.С. Малевич. Письма к М.В. Матюшину. *Ежегодник рукописного отдела пушкинского дома на 1974 год*. Ленинград: Наука. 177–195.
- КРУСАНОВ 2010: Крусанов, Андрей. *Русский авангард 1907–1932 Исторический обзор*. В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение.
- КРУЧЕНЫХ 1913б: Крученых, А. Слово шире смысла. *Трое*. СПб.: Книга изд. Журавль. 25–37.
- КРУЧЕНЫХ 1913с: Крученых, А. Новые пути слова. *Трое*. СПб.: Книга изд. Журавль. 22–25.
- КРУЧЕНЫХ 1928: Крученых, А. *15 лет русского футуризма*. М.: Изд. Всероссийск. Союза Поэтов.
- КРУЧЕНЫХ 2001: Крученых, А. *Стихотворения, поэмы, романы, опера*. СПб. Новая библиотека поэта.
- КРУЧЕНЫХ 2006: Крученых, Алексей. *К истории русского футуризма, Воспоминания и документы*. Москва: Гилея.
- КРУЧЕНЫХ & КУЛЬБИН 1913: Крученых, А. Кульбин, Н. *Декларация слова, как такового*. СПб.: тип. Т-ва «Свет».
- КРУЧЕНЫХ & ХЛЕБНИКОВ 1913: Крученых, А. Хлебников, В. *Слово как таковое*. М.: тип. «Я. Данкин и Я. Хомутов».
- К&Х&Г = КРУЧЕНЫХ & ХЛЕБНИКОВ & ГУРО 1913: Крученых, А. Хлебников, В. Гуро Е. *Трое*. СПб.: Книга изд. Журавль.
- КУЛЬБИН 1910: Кульбин, Николай. Свободная музыка. *Студия импрессионистов*. СПб.: изд. Н.И. Бутковской. 15–20.
- ЛЮБОСЛАВСКАЯ 2005: Любославская, Т.В. Хроника объединения «Союз Молодежи». *Волдемар Матвей и «Союз молодежи»*. М.: Наука. 240–256.

- МАЛЕВИЧ 1995: Малевич, Казимир. *Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы 1913–1929*. М.: «Гилея».
- МАЛЕВИЧ 2001: Малевич, Казимир. *Черный квадрат*. Оформление Вадима Пожидаева. С.-Петербург: Издательство «Азбука».
- МАТЮШИН 1913: Матюшин, М. О книге Глэза и Мецанже «Du Cubisme». *Союз молодежи*. СПб.: 1913, 3, 25–34.
- МАТЮШИН 2011: Матюшин, Михаил. *Творческий путь художника, Автобиография*. Музей Органической Культуры Коломна.
- ПУШКИН 1977: Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах. Том третий. Стихотворения 1827–1836*. Ленинград: Наука.
- СОКОЛОВА 2017: Соколова, О. В. Образы языка в манифестах итальянского, русского и американского авангарда. *Критика и семиотика*. М.: 2017, 2, 312–325.
- BRADFORD 1994: Bradford, Richard. *Roman Jakobson: Life, language, art*. London: Routledge.
- BRAGDON 1913: Bragdon, Claude. *A Primer of Higher Space (the Fourth Dimension)*. New York: The Manas press.
- CAWS 2001: Caws, Mary Ann. *Manifesto: a century of isms*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- COMPTON 1976: Compton, Susan P. Malevich's Suprematism — The Higher Intuition. *The Burlington Magazine*. Vol. 118 1976, nro 881, 577–585.
- DOUGLAS 1981: Douglas, Charlotte. Victory Over the Sun. New York: *Russian History/Histoire Russe* (8) 1981, Pts. 1–2, 69–89.
- FIRTICH 2009: Firtich, Nikolai. Rejecting “The Sun of Cheap Appearances”: Journey Beyond “Zero” with Kručnych, Malevič, Belyj, Jakobson and Jean-Luc Godard. *Russian Literature*. (65) 2009, 1–3, 355–378.
- GURIANOVA 2012: Gurianova, Nina. *The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. University of California Press.
- HUTTUNEN 2007: Huttunen, Tomi. Venäläinen avantgardekirjallisuus. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus. 93–116.
- JANECEK 1980: Janecek, Gerald. Kručnych and Chlebnikov Co-Authoring a Manifesto. *Russian Literature*, (8)1980, 5, 483–498.
- KALLIO-TAMMINEN 2012: Kallio-Tamminen, Tarja. *Kvanttilainen todellisuus, Fysiikka ja filosofia maailmankuvan muovaajina*. Helsinki: Gaudeamus.
- KOVTUN & DOUGLAS 1981: Kovtun, E.F. Douglas, C. Kasimir Malevich. *Art Journal* (41) 1981, 3, The Russian Avant-Garde, 234–241.
- K&B&N = KRUCHENYKH & BARTOS & NES KIRBY 1971: Kruchenykh, Alexei. Bartos, Eva. Nes Kirby, Victoria. Victory over the Sun Prologue. *The Drama Review*. (15) 1971, 4, 107–125.
- LEACH 1983: Leach, Robert. A Good Beginning: Victory over the Sun and Vladimir Mayakovsky, a Tragedy Reassessed. *Russian Literature*. (13) 1983, 1, 101–115.
- MARKOV 2006: Markov, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. Washington: New Academia Publishing.
- MEHTONEN 2007: Mehtonen, Päivi. Manifestien poetiikkaa ja retoriikkaa. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus. 43–65.

- OUSPENSKY 2011: Ouspensky, P.D. *Tertium Organum, The Third Canon of Thought A Key to the Enigmas of the World*. Transl. Nicolas Bessaraboff, Claude Bragdon. Tennessee: White Crow Books.
- OVADIJA 2009: Ovadija, Mladen. *Dramaturgy of Sound in Futurist performance*. University of Toronto.
- PARTON 1983: Parton, Anthony. Russian 'Rayism', the Work and Theory of Mikhail Larionov and Natalya Goncharova 1912–1914: Ouspensky's Four-Dimensional Super Race? *Leonardo*. (16) 1983, 4, 298–305.
- PUCHNER 2006: Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University Press.
- SOMIGLI 2003: Somigli, Luca. *Legitimizing the artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885–1915*. Toronto: University of Toronto Press.
- TIEKSO 2013: Tiekso, Tanja. *Todellista musiikkia, kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.
- TOMASHEVSKY 1971: Tomashevsky, K. Victory over the Sun. *The Drama Review*. (15) 1971, 4, 92–106.
- VALKONEN 1974: Valkonen, Olli. Futuristikokous Kanneljärvellä 1913. *Taide*. 1974, 2, 7–9.
- WESTSTEIJN 1995: Weststeijn, Willem G. Велимир Хлебников и четвертое измерение. *Russian Literature*. (38) 1995, 483–492.
- WÜNSCHE 1999: Wünsche, Isabel. M.V. Matiushin's Organic Culture: Harmonious Development in Nature and Man. *Studia Slavica Finlandesica* 1999, XVI/2. 50–64.
- ZIEGLER 1986: Ziegler, Rosemarie. Алексей Е. Крученых. *Russian Literature*. (19) 1986, 79–10.