

Лейла Салимова

Российский государственный гуманитарный университет,  
Ярославский государственный театральный институт им. Ф. Шишигина,  
«Театр РОСТА» в Царицыно» г. Москва  
leila.salimova@mail.ru

Leila Salimova

Russian State University for the Humanities,  
Yaroslavl State Theatre Institute named after F. Shishigin,  
«Theatre of growth» in Tsarisyno, Moscow  
leila.salimova@mail.ru

## ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ В ТЕАТРЕ ПОСТМОДЕРНА: СТИЛИЗАЦИЯ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПЕРЕКОДИРОВКА

### HISTORICAL COSTUME IN THE POSTMODERN THEATER: ARTISTIC STYLIZATION AND SEMANTIC RECODING

Постмодернистский театр транслирует иные способы работы с историческим контекстом в сценическом действии: деструкцию и авторскую реконструкцию, разборку и сборку одновременно не только на символическом уровне, но и на визуальном. Режиссер Кирилл Серебренников репрезентирует историческую фигуративность в том числе и через костюмное решение. Он прибегает к методу стилизации и различным ее подходам, включающим цитирование, реплику и коллажирование, а также к китчевой культуре, позволяющей обнаружить моменты актуализации истории в демонстрации ее непривлекательных сторон через визуально изысканную форму, эротизацию исторического эстетизма. Театральный историзм в его привычном представлении аннигилируется, превращаясь в своеобразный условный историзм, то есть более отдаленный от первоисточника вариант артефакта. Историческое подвергается эстетической авторской интерпретации.

*Ключевые слова:* постмодернистский театр, исторический костюм, театральный костюм, К. С. Серебренников.

Postmodern theater translates other ways of working with the historical context in stage action: destruction and author's reconstruction, disassembly and assembly at the same time not only on a symbolic level, but also on a visual one. Director Kirill Serebrennikov represents historical figurativeness, including through a costume solution. He resorts to the method of stylization and its various approaches, including quoting, replica and collage, as well as to kitsch culture, which allows to detect moments of actualization of history in demonstrating its unattractive sides through a visually refined form, eroticization of historical aestheticism. Theatrical historicism in its usual representation annihilates, turning into

a kind of conditional historicism, that is, a variant of the artifact that is more distant from the original source. The historical is subjected to the aesthetic interpretation of the author.

*Keywords:* postmodern theater, historical costume, theatrical costume, K. Serebrennikov.

Начиная с 60-х годов прошлого столетия театр активно отказывается от литературной зависимости, линейности и нарративности в пользу новой дискретности со своими семиотическими основаниями, обращением к собственной сущности и природе. «Постдраматический театр — это ландшафт» (Вилисов 2019: 61). Образы и образцы прошлого, как и сценические приемы и техники, оказываются для такой дискретности восприятия лишь материалом конструирования идентичностей современных зрителей. Театральные формы способствуют не столько формированию коллективной идентичности, в отличие от литературного нарратива, но взаимодействию множества частных идентичностей в процессе перформативного со-творчества. Таким образом, дискретность мышления выдвигает на первый план и авторский режиссерский монтаж.

При этом стартовавший еще в начале XX века процесс дегуманизации искусства (Х. Ортега-и-Гассет) продолжается здесь как сознательный отказ от трансцендентального обоснования сценического действия и переход к демонстрации сборных эстетических концепций и модусов восприятия. Однако это не является повсеместной практикой и общим правилом для всякой театральной модели, теоретика и практика современного исполнительского искусства. Театр становится полем для исследования способов и форм разыгрывания ситуаций восприятия, эксперимента с самими условиями восприятия, что приводит к редукции эстетических категорий. Переосмысление ценностей в театральных практиках требует от режиссера следования порядкам рефлексии над остатками прежней традиции, а не порядкам нарративного высказывания. В результате пересборки культурной и социальной знаковой системы меняется и театральный код, который монтируется из множества смысловых фрагментов в единый сценический текст в широком смысле слова, сравнимый с пониманием культуры, как «совокупности текстов или сложно построенный текст» (Лотман 2022: 28), включающий помимо литературного материала, авторский замысел, драматизм, как возможность развертывания коллизии в пространственно-временной протяженности спектакля и театральность как способ условного представления, разыгрывания на театре, коллизии, действенность, перформативность высказывания. Совокупность индивидуальных партитур спектакля рождает сценический текст, вписанный в историко-культурный контекст, коррелирующий с подобными речевыми действенными высказываниями.

При попытке обобщения и теоретизации сценического опыта путем выявления характерных признаков с последующим формированием канона, «посредством длинного и впечатляющего списка особенностей: двузначность; прославление искусства как фикции (видимости); прославление

театра как процесса; разрушение непрерывности; гетерогенность; не-текстуальность; плюрализм...» (Леман 2013: 42) и т. д., теоретики и практики театра (В. Максимов, П. Богданова, Е. Горфункель) сталкиваются с трудностями создания единой стилистической матрицы постмодернистского театра и режиссерских практик. Несмотря на обилие особенностей можно выделить одну, присущую многим режиссерскими образными системам (А. Васильев, Б. Юхананов, А. Адашинский, К. Серебренников и т. д.) — это игровое взаимодействие с «первоисточником», «исходным» текстом (не всегда литературным), трансформирующимся в дальнейшем в сценический самодостаточный символ. Игровой дискурс в постмодерне предполагает наличие авторского иронического переосмысления традиционных ценностей, позволяющего выйти на уровень трагического мировосприятия. «Единственно возможное изобретение — это изобретение невозможного. Таков парадокс деконструкции» (Маньковская 2000: 28), предложенный Жаком Деррида во второй половине прошлого столетия. Автор спектакля стремится не столько сотворить символ, не проинтерпретировать его, но предлагает его дестабилизировать, нарушить целостность, самодостаточность. Он больше не медиум, не проводник на территорию заданного автором нарратива смысла, но медиатор, преобразующий зрительское восприятие в действие, пассивное в активное, мысль в позицию.

### **Эстетическая концепция мимесиса и стилизация в театральном искусстве**

Приему стилизации, как сознательной, намеренной имитации некоторой образной системы и ее художественных особенностей в новую структуру, предшествовала бессознательная жажда подражания или мимесис, описанный Аристотелем в *Поэтике* как основной принцип построения искусства: «подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие» (Аристотель 2013: 15). Комментаторы и специалисты по творчеству Аристотеля, обыкновенно, предметом подражания называют окружающую действительность, существующее, тем самым, находя оправдание для реалистических и натуралистических форм театрального искусства в эстетике древнегреческого философа. Однако, если обратиться к размышлениям о природе подражания у Лосева, то можно обнаружить, что «искусство, по Аристотелю, есть подражание именно такой области и творческое воспроизведение вовсе не того, что есть или было, но того, что могло бы быть с точки зрения вероятности или необходимости» (Лосев 2000: 455). Тем самым подражание выходит на уровень не простой имитации данности, но воспроизведения возможного, вероятного, того, что не существует, но находится за пределами, в области фантастического-реалистического, как, например, явление древнегреческих богов в сценических обстоятельствах. Фантастическая картина

мира, репрезентированная максимально реалистическими средствами сценической выразительности, не является художественно переосмысленной реальностью, но альтернативным миром, представлением об этом мире.

Если миметическому способу преобразования действительности свойственна природная бессознательность, то стилизация существует в плоскости намеренного, сознательного пересоздания бытия художественными средствами иных образных систем. Искусство, «в котором доминирующие функции последней [природы], как «первоистока», передавались процессу творчества, которое, в свою очередь, воспринималось способным по-своему «преломлять» природу в сферу творческих фантазий» (Ханик 2019), получает новую свободу от следования каноническому копированию реальности в область искусства. Одним из главных концептов эпохи модерна стал творческий метод стилизации, который, в свою очередь, был трансформирован в своеобразную условную стилизацию авангардным искусством. Если в начале двадцатого века стилизация воспринималась как расширенный вариант мимесиса, позволяющий творить новое инобытие ранее известными приемами, то во второй половине, концепт стилизации подвергается деконструкции. Разъятая конструктивизмом и постконструктивизмом реальность отвергает наивное в своей жажде эстетического удовольствия модернистское заигрывание в стили прошлых эпох, переключаясь на рациональную игру в эстетизм. Жизнеутверждающая тональность стилизации, родившаяся на костях трагического сознания упадка культуры и искусства в целом, сменяется горькой самоиронией, паническим страхом от понимания этой конечности, которое произошло только в конце прошлого столетия. Условное использование театром метода стилизации объясняется так, что он прибегает к узнаваемым способам его проявления, наделяя при этом отнюдь не трагическим контекстом, но первородным коллективным страхом, лишенным пафоса и патетики трагизма. Дихотомия страха, превратившегося в холодный творческий ступор, ведет постмодернистских режиссеров и художников на территорию изуродованного масскультом эстетизма, лишённого искренней чувственности, подлинного наслаждения и удовольствия от репрезентации. Так эстетическая концепция Оскара Уайльда транслирует мысль о том, что «искусство начинается с того, что художник, обратившись к нереальному и несуществующему, стремится создать путем своего воображения нечто восхитительное и прибегает для этого к украшению, не имеющему никакой прикладной цели» (Уайльд 1993: 228). Полное взаимопроникновение жизни и искусства рождает гармоническое существование в метафизическом эстетическом бытии.

Ключевым для понимания сценической стилизации является слово переосмысление, которое указывает на определенную авторскую свободу в расстановке акцентов. Также при создании костюмного замысла спектакля обращаются к этнографическим источникам, имеющим как архаические корни, так и более поздние интерпретации. Лотман обращал

внимание на то, что объекты искусства сами в себе несут особое внутреннее время, а новый смысл объекта рождается через отношение субъекта к нему. Этот механизм смыслопорождения наблюдается и в театре, где материальное поле исторического прошлого переосмысливается и представляется уже в авторском контексте.

### **Категория «исторического» и «историзм» в театральном искусстве**

Стилизация в постмодернистском смысле слова тесно связана не только с принципом театрализации, но и с особым дискурсивным существованием «истории» в современном спектакле. Постмодерн изжил и выжил со своей территории «историзм», как один из элементов «классической фигуративности» драматического театра первой половины XX века. «История» и «историческое», попадая в художественные жернова постмодернистского театра, превращаясь в условную атрибуцию времени, лишается своего временного контекста и соответствующей временной режиссерско-актерской оценки. Историческая материальность, преломляясь в критических категориях эстетики постмодерна, оказывается чем-то чужеродным, брошенным в современную среду, что неизбежно подвергается переосмыслению. Она присваивается, конструируется и транслируется в зрительный зал средствами современного медийного сознания, деструктивного, расщепляющего первоисточник. Современный театральный процесс предполагает многообразные пути освоения «истории» и «исторического», начиная от утверждения его непреложной истины до полного отрицания и отречения от истории в пользу альтернативных интерпретаций. Современный театр отказывается от однообразной визуализации истории, но адаптирует ее к авторским интерпретациям. Так, например, Борис Юхананов и Анатолий Васильев обращаются к священным религиозным текстам (*Тора*, возникшая в «ЛабораТОРИИ») и античным философским трактатам (*Государство* Платона), что является подтверждением того, что история может разворачиваться не только и не столько в пластических формах, но в теоретической, идейной плоскости.

Вслед за размытием традиционных семейных ценностей, основанных на религиозной картине мира человека, и заменой их новой нравственной культурой взаимоотношений в советском обществе, современному режиссеру приходится конструировать сегодняшнюю мифологию повседневности средствами театрам. Магический и мифологический код костюма исчезает, а на смену ему приходят новые требования к практичности, износостойкости. Если раньше по костюму определялся социальный статус человека, его принадлежность к половозрастной группе, то на сегодняшний день костюм служит исключительно репрезентации индивидуальности, то есть ритуальный семантический код костюма обнулится.

Исторический костюм, используемый в современном спектакле, подвергается двойной дешифровке. Ю. М. Лотман отметил двойственную

природу текстов в системе культуры, то есть две функции: «адекватную передачу значений и порождение новых смыслов...не менее важной является функция обеспечения общей памяти коллектива...» (Лотман 2014: 33). Сам по себе костюм в театральной системе является текстом, напрямую указывающим на социальный, историко-культурный контекст, но попадая в новые «предлагаемые обстоятельства» он интерпретируется уже в контексте режиссерского замысла. Театр не нуждается в реконструкции костюма той или иной эпохи, более того — это невозможно из-за присущей театральному искусству природной условности.

Осмысляя функционал и художественный потенциал «исторического» в театральном искусстве вообще, Питер Брук обнаружил, что «в подлинных декорациях детали верны и взаимосвязаны; в копировании, основанном на изучении документов, почти всегда неизбежен ряд компромиссов; материал только более или менее похож на настоящий, покроем упрощенный и приблизительный, сам актер не в состоянии вжиться в костюм с инстинктивной безошибочностью людей, для которых он органичен» (Брук 1976: 164–165). Ограниченность в органичности может компенсироваться гиперболическими формами декоративности, избыточности, провокативностью, костюмным китчем. Намеренная гротескность снимает необходимость в идентификации тождественности современного образа и его исторического прототипа. Режиссер работает, в том числе, и с механизмом китча, который «механистичен и действует по формулам. «Китч — это подменный опыт и поддельные чувства. Китч в своих изменениях следует стилю, но при этом всегда остается равным себе. Китч — воплощение всей той фальши, что есть в современной жизни» (Гринберг 2005), отзеркаливая в спектакле образ зрительного зала и отправляя игровой вариант этого образа обратно в зал в театрализованной форме. Можно сказать, что стилизация в постмодерне модифицировалась в иную сущность — китч. Таким образом, спектакль становится проекцией зрителя как носителя особого социального статуса, финансового состояния, гендерного признака и т. д. Каждый театр как государственная организация и творческая единица собирает на своих спектаклях «теплую», выражаясь рекламным сленгом, аудиторию, которая транслирует на сцену актуальный контент времени, получая взамен сценический комментарий и предложение задуматься над той или иной проблемой современности. Режиссер подсматривает в повседневности приметы, тенденции моды, настроения, мыслях, поверяет их средствами театра, добавляет исторический акцент в действие, что срабатывает на контрасте с реальностью.

### **Эротизм эстетизма и эротизм историзма в творчестве Кирилла Серебренникова**

Несмотря на всю эпатажность и провокативность творчества Кирилла Серебренникова он укоренен в историческом контексте и осмысляет настоящее через знание прошлого. В его режиссерской концепции современ-

ность обнаруживает свои инсайты в событиях и фактах истории, которые сформировали текущий травматический опыт. Таким образом, его спектакли можно сопоставить с психодрамой, в которой он предлагает зрителю пережить-прожить-изжить ту или иную культурную травму прошлого через опыт коллективного перформативного созидания, сотворчества спектакля.

Категория «исторического» в театре Серебренникова может быть осмыслена в двух дискурсах — визуальном и теоретическом, культурно-философском. Необходимость смыкания этих двух дискурсов потребовала акцента на costume, наглядно визуализирующем отношение режиссера к сценическому материалу. В сценографическом оформлении одну из ключевых позиций занимает costume-решение, зачастую определяющее не только пластический рисунок спектакля, но и его созвучность времени, вкусовые предпочтения режиссера. Серебренников нередко выступает художником по costume в своих постановках (Барокко, Идиоты, (М)ученик, Кафка, Кому на Руси жить хорошо, Маленькие трагедии, Машина Мюллера, Сон в летнюю ночь).

Визуальный дискурс «исторического» напрямую транслируется в сценическом costume, представленном в историческом или этнографическом духе. Природа этого режиссерского обращения к материальной культуре прошлого носит скорее игровой характер и не преследует цели реконструировать исторический costume, что позволяет автору мистифицировать исторический costume, лишить его тяжеловесной «музейности». Игра в историю встроена в программу ее актуализации, делает ее объектом желания элитарной театральной аудитории. Корсеты и фижмы, котурны и тоги, кокошники и сарафаны, кимоно — все это, сценически-историческое, приобретает особый эротизм, так как модифицируется под текущие модные тенденции. Зрители поневоле испытывают невероятное чувственное наслаждение от созерцания гротескных costume, являющихся иллюзией исторических, и идентифицируют себя с этими образами.

Серебренников обладает почти уйальдовским влечением к эстетизму. Языческое поклонение красоте, жажда жизнотворчества у него трансформируется в желание вызывать желание путем демонстрации прекрасного в его преувеличенных гротескных формах. Исторический costume, как нечто недостижимое современностью в силу своей модной, но не эстетической обесцененности, облачается режиссером в новые материалы и фактуры. Таким образом возникает нечто, что мы предлагаем называть эротизмом исторического эстетизма, желанием познать историю (в том смысле, в котором Адам познал Еву) в ее гротескно-прекрасных формах средствами современного сознания.

Гротескный эстетизм может приводить к различным режимам темпоральности, в зависимости от целей каждого конкретного спектакля. В одних спектаклях историзм предстает как утерянный концепт прекрасного, невозможность возродить который, трансформируется в недостижимый гротескный абсолют. Подобный подход к costume можно обнаружить в спектакле «Кому на Руси жить хорошо», где сценические версии русско-

го народного костюма моделируют в сознании современного человека эстетические и культурные паттерны прошлого путем микширования стилистических особенностей и смысловых коннотаций прошлого и современного. На сцене возникает собирательный этнографический женский образ, представленный в калейдоскопе стилистического разнообразия русских губерний, шествующих по сцене словно по подиуму. Нелегкая женская доля, беспросветные трудовые будни, семейные скандалы разукрашены в дорогие парчовые ткани, причудливые кички, повойники, сороки и кокошники во всем уездном многообразии и переливе страз и пайеток. Модный показ народных костюмов является своеобразным эстетическим и социокультурным перевертышем, противопоставленным отчаянной мужицкой оголенности в эпизоде «Пьяная ночь». Безысходность, безнадега и страдание русской души решены в трагическом карнавальном дискурсе, где возвышенное и низменное, верх и низ, приличное и непристойное меняются местами. Актуализация взгляда на сомацентричности исключительного русского самоощущения в мире происходит именно благодаря динамической сменяемости оголенного и облаченного тела, роскошного пышного наряд и бедного рубища. Режиссер предлагает взглянуть и ужаснуться крайностям русского менталитета, одинаково трагически переживающего свою ущербность как и избыточность.

Своеобразный эстетический космополитизм Серебренникова обнаружился и в его другой постановке «Барокко» (2018), которая стала попыткой отождествления причудливой эстетики эпохи барокко с современной, не менее вычурной, эпатажной культурой, тем самым становясь эстетическим оправданием современности. Таким образом, опыт театральной рефлексии над условностью костюма выходит на новый этап, где сталкиваются не сами культурные миры (барокко и постмодерн), а условности этих культурных миров, то есть своеобразные постинтерпретации.

В массиве критического материала, написанного по следам этой постановки, вопросу костюмного оформления спектакля не уделяется должного внимания, хотя именно благодаря костюму в спектакле расставляются смысловые акценты. Сценическое оформление упоминается мельком в статье Марины Шимадиной: «Несмотря на свою социальную подоплёку, спектакль дьявольски красив. Роскошные костюмы, пряная чувственность, барочная визуальная избыточность во всём» и «Процессия китаянок в роскошных кимоно поклонятся своему Правителю» (Шимадина 2019). Спектакль настолько перенасыщен смыслами, что визуальная сторона вопроса остается на втором плане. Роскошные костюмы и аксессуары в виде головных уборов, представляющих собой высокие кроны фантастической формы, производят на зрителя исключительно сильное эмоциональное впечатление, поражают воображение своей эклектичностью, но не считаются на символическом уровне. В творчестве этого режиссера задачи костюма невозможно свести исключительно к персонажной характеристике, но необходимо мыслить на уровне целостного художественного замысла.

Смысл спектакля сформулирован в буклете самим режиссером, который здесь выступил во всех ипостасях, как автор и текста пьесы, и декораций, и костюмов: «Происхождение термина “барокко” имеет несколько гипотез. Одна из них, что он возник от итальянского слова *barocco*, что значит странный, причудливый, вычурный, неправильный. Если написать “человек Барокко”, то речь пойдет о человеке эпохи барокко, но если между этими словами поставить всего лишь горизонтальную черту, то получится “человек-Барокко”, то есть неправильный человек, странный человек. Человек, выпадающий из нормального, привычного, годного. Человек-ошибка. Человек-аффект. Человек-боль». В таком определении внимание переносится с узнаваемых структурных черт барокко как стиля на образ «человека-Барокко» как противоречивого и при этом многослойного существа, для которого и внутреннее содержание может выступать как «костюм», и одежда — отражением глубинных аффектов, а не только поверхностной коммуникации. Такое изменение статуса персонажа, который оказывается не носителем характера, а посредником между разными символическими программами, потребовало и новой сценической программы. Спектакль создан в духе почти кинематографическом, эпизоды смонтированы причудливым изощренным образом так, что ассоциативные мосты угадываются не сразу. Созданный режиссером мир есть коллаж действительности из выхваченных моментов прошлого: вот истерзанное тело в шрамах Энди Уорхола противопоставляется почти греческому идеалу красоты и силы — живой скульптуре обнаженного мужчины, представленного как музейный экспонат. Или Жанна Д’Арк, безошибочно узнаваемая по элементам костюма — доспехам, распущенным волосам и мечу, балансирует, почти как в цирке, на огромном кресте. Как она оказалась в этом спектакле?

Статус человека-боли, лишившегося и привычной одежды, и привычного тела приобретает в интерпретации Серебренникова общекультурный характер, превращаясь в универсальную категорию измерения человеческого превозможания. Экзистенциальный, физический и физиологический травматический опыт знаковых для режиссера исторических и культурных героев прошлого, возникающих в спектакле, отождествляется с нравственным кризисом современного человека. Клиповое мышление режиссера позволяет соединить в одном драматическом акте трагизм возвышенного барочного сознания и трагизм человека XX века, надломленного войнами, стремительными общественными изменениями, низводящими человека вновь до архаичных жестоких стандартов морали. Магистральной идеей монтажа оказывается мученический отказ человека от своего тела ради истинности высказывания. Костюм при таком подходе репрезентации постмодернистского сознания становится своеобразным визуальным посредником, который соединяет единой эстетической философией разрозненные времена — прошлое и настоящее. Изысканная теа-

тральность барочного стиля позволят ужиться в одном спектакле Жанне Дюарк и Валери Соланс, уравненных между собой мученической смертью во имя идеи. «Барокко» — это протест, ропот революции под неземные арии Генделя, Люлли, Баха, Монтеверди.

Человеку-боли противопоставляется автономная логика культуры, в которой эта боль и получает оправдание как историческое действие. Спектакль наглядно реализует принцип интертекста, основанного на бесшовном монтаже новелл, посвященных отношению борьбы, насилия и памяти. Бесшовность драматического полотна и клиповость, то есть фрагментарность, прерывистость, воспринимаются в этом спектакле соответственно, как сюжет и фабула. Несвязанные между собой хронологически и исторически события, объединенные лишь темой развоплощения телесности, решенной в барочной стилистике, выстраиваются благодаря режиссерскому замыслу в единый драматический текст. Новеллы — судьбы не просто творцов, художников, но пламенных борцов за художественную идею, сгорающих во имя нее на костре общественного мнения и политических несвобод. Таковы биографии печаль известного Яна Палаха, студента, совершившего самосожжение в Праге в знак протеста против оккупации Чехословакии; Валери Соланс, автора одного из самых провокационных и радикальных текстов по феминизму «SCUM Manifesto», совершившей в 1968 году покушение на лидера движения поп-арта Энди Уорхола; Пауля Витгенштейна, однорукого австрийского пианиста, лишившегося правой руки после ампутации во время Первой мировой войны.

Спектакль, созданный в дискурсе боли, изначально предполагает наличие разрывов, то есть сильного эмоционального потрясения, позволяющего зрителю пережить катарсический опыт и тем самым пережить, прожить и изжить боль, материализованную на сцене. Огонь, свет, тьма, разум, безумие, страх, страсть, наслаждение, удовольствие, смерть. Спектакль дробится на множество культурфилософских категорий и понятий, как треснувшее зеркало постмодернизма, в отражении которого дробится наш привычный ад — вечную ипотеку и жестокую власть. Одним словом — несправедливость.

Барочные черты в спектакле материализуются как на визуальном уровне, а именно костюмном, так и на метафизическом реализуемом через принцип избыточности в хаосе образов, тошнотворно-сладковатом пресыщении всевозможными театральными приемами. Режиссер дезавуирует современную действительность средствами барочного изящества, вывода на сцену правителя, образ которого является карикатурой на культ власти лживой, но красивой. Пока народ скандирует «Радость! Вера! Стабильность» на сцене появляется сам Людовик XIV, точнее скелет Короля солнце с узнаваемой соляной символикой на голове, инкрустированный драгоценностями. Затем этот скелет совершит дрейф и окажется в спектакле «Человек без имени» (2021), сменит барочную стилистику на имперскую и станет Царем Батюшкой, за которым угадывается собирательный образ

русского тирана, угнетателя, душителя свободы. Но в «Барокко» скелет — это еще скелет искусства, труп, марионетка, управляемая чьим-то тайным замыслом.

Король разыгрывает один из своих любимых спектаклей, в котором участвуют его придворные, хоть и живые, но столь же механические и искусственные, как и он. Они являются в роскошных вышитых китайских ханьфу, сочетающихся с гротесковыми огромными барочными коронами в стиле Людовика. Одна из возможных версий появления «китайских» аллюзий в спектакле Серебренникова — это обостренный интерес Франции XVII столетия к культуре стран Азии, что проявлялось не только в архитектуре, но вхождении в обиход различных предметов быта. Однако маловероятно, что именно мода на Китай в эпоху Короля солнце, стала решающим фактором для режиссера при выборе эстетики этой сцены. Яркий национальный костюм возник, скорее, как наиболее выразительный способ конструирования впечатляющего образа обожествленного короля, возносящегося во всем гротескном великолепии на трон эстетизма. Подчеркнутая театральность, понимаемая на уровне избыточности, гипертрофированности не только художественных материальных форм спектакля, но и на уровне метафизическом, позволяет режиссеру создать картину трагической абсурдности бытия, где единственным способом выжить является творчество. Такого использование принципа «театра в театре», шинуазри, показывающих условность искусства. Сценическая реальность «Барокко» моделируется режиссером по коллажному принципу, то есть возвышенная барочная музыка сочетается с роком, роскошные китайские ханьфу и фантастические короны с соляной символикой с лакированной кожей, кричащее неоновое освещение с патетикой драматического момента. Серебренников осуществляется эстетическое отождествление разных стилей и подходов, тем самым, осуществляет символический дрейф через историю и культуру, возникающий не просто как способ критики искусства, но и социальных обычаев.

Костюм подчиняется общей сценической провокативной концепции вызова общественному мнению и эстетическому вкусу на уровне эклектического комбинирования стилей различных эпох. Таким образом историзм не является лишь номинальным признаком времени, но воспринимается на сенсорном уровне, вызывая у зрителя ассоциации с тем или иным культурным опытом. Серебренников наследует цветомузыке Скрябина, реализующей задумку мистериальной гармонии, визуализируя эту идею благодаря в том числе костюму музыкантов. Цветастые клоуны в зеленом, красном, серебряном, золотом возникают как яркие авангардные пятна поп-арта, рождающие барочные музыкальные темы. Такой синкретический подход позволяет сохранить независимость и цельность восприятия каждого отдельного стиля, приема и направления, использованных в спектакле, но и объединить их общей задумкой.

Режиссер для той же открытости использует традицию «живых картин», составляя мизансцен таким образом, чтобы возникали аллюзии на известные живописные полотна. Так образ Жанна д'Арк, ставший прототипом современного идеолога борьба за свободу, встраивается в ренессансный сюжет картины «снятие с креста», что позволяет мыслить современного носителя идеи как мученика. Спектакль «Барокко» насквозь интертекстуален, поэтому в параллель мотиву мученичества звучит мотив предопределения, материализованный в образе трех старух, судьбоносных в блестящих обтягивающих платьях и натуральных мехах Парок, явившихся из античной мифологии. А мотив неизбежной конечности бытия вновь обращает зрителя к барочной природе ироничного самосознания, напоминающего о том, что искусство хоть и греховно и не способно спасти человека, но может скрасить и украсить его брентную жизнь. «Жизнь только сон. Она, кажется, так сладка, но радость скоротечна. Всем придется умирать», — поет персонаж Никиты Кукушкина пассакалию Стефана Ланди «Человек исчезает как тень». Его вороватый и пронирыливый фокусник, облаченный в роскошный жемчужный чепец, удлиненный барочный жилет и елизаветинский воротник, отправляется в зрительный зал, чтобы проделывать всевозможные фокусы с наивным зрителем, который ведется на позитивную музыку и не знает содержания. Таким образом, режиссер следует принципу оксюморона, сочетая, казалось бы, разные стилистики, разные эмоциональные настроения, что помогает обнажить болезненные точки современности. В результате барокко оказывается открытой системой, вбирающей в себя всё причудливое, независимо от культурного контекста.

«Барокко» стал наивысшим проявлением постмодернистского эстетизма в творчестве Серебренникова, воплощающего вычурную барочную элегантность не только визуализации театрально-музейных произведений искусства, но и в самой драматургии действия, провокационно-акционного в духе массовых выступлений и манифестов. Барочный тип трагизма, сформулированный в песне Ланди, переосмысливается режиссером в социальном ключе, демонстративно изобличающем агрессивные действия по отношению к художнику. Этот спектакль автобиографичен по своему эмоциональному наполнению и атмосфере, поэтому отличается изысканностью визуальных образов, позволяющих воспринимать и как проявления красоты в хаосе мироздания. Это явление трансформируется из материальной сферы действия (то есть буквально костюмов, которые мы видим на сцене) в сакральное, что отзывается экзистенциальном уровне. То, что в «Барокко», основанном на европейской философской мысли и теориях бытия, реализуется как открытость хаосу, в осмыслении «русского» материала становится исследованием хаоса изнутри.

«Кому на Руси жить хорошо» (2015) и «Русские сказки», спектакль, который уже несколько лет не идет в репертуаре театра, перекликаются между собой и показывают много параллелей не только по способу разработки темы, но и по арсеналу художественных приемов. Поэма-одиссея

в интерпретации Серебренникова, исследующего психологию уже современного человека, но идущего вслед за Н. Некрасовым, становится драматическим размышлением на тему «русскости», как особой черты менталитета. «Русскость» — это не указание на национальность и не само определение менталитета, это комплекс генетически и культурно сформированных общенациональных отличительных признаков характера.

Композиционная структура спектакля состоит из трех частей: первая часть «Спор», в которой происходит завязка истории, вторая часть «Пьяная ночь» — пластический фрагмент об ирреальности бытия и третья часть «Пир на весь мир». В первой части некрасовские мужики начинают свое путешествие с телевизионного ток-шоу, где им предлагается отправиться на поиски счастья, а в награду за обнаружение этого самого мифического счастья получить финансовое вознаграждение. За метафорической экранной рамкой испытуемых мужиков ожидает нелицеприятная картина реальности с женами во фланелевых халатах, телевизором, ковром и покрывалом с бахромой на концах, олицетворяющих достойную обеспеченную жизнь. Цитирование советской повседневности в ее самых буквальных и узнаваемых деталях возникает в спектакле не столько как культурный код времени, который совершенно не связан с эпохой героев поэмы Некрасова, сколько как отсылка к самому способу мышления человека XX и XXI века. Используя предметный визуальный ряд прошлого столетия, режиссер предлагает восстановить, прежде всего, не саму материальную культуру, но сознание человека, укорененного и отрекающегося от быта в пользу поиска духовного. Режиссер воссоздает механизм мышления современного человека, порождения потребительского общества, средствами социального контекста прошлого столетия, упуская из вида то, что человек в советскую эпоху не был обременен поиском самого себя, не бежал от «захламленной» реальности к светлому будущему. Он жил с этой идеей и продвигался к ее реализации постепенно. Одной из возможных интерпретаций появления советского колорита в некрасовском тексте о современных реалиях, является прямое указание на существующую нищету, в которой живут простые работяги-крестьяне. Современный крестьянин — работник завода или курьер службы доставки, слесарь и любой другой представитель среды, воспринимаемой как маргинальная. Они ныне живут с пыльными коврами на стенах, с добротными югославскими «стенками» и «горками», по сути, с пыльной душой от безысходности. Режиссер предлагает осуществить ментальный дрифт из некрасовского прошлого в настоящее, чтобы идентифицировать себя с таким же отчаянным и обделенным человеком, что и двести лет назад. Постоянство в неизменности.

Спектакли Серебренникова «одеваются» художником по костюмам Полиной Гречко, стараниями которой рождаются настоящие модные коллекции внутри драматического действия. Если обратиться к теории фэшн-индустрии, то подобными коллекциями называют группу предметов гардероба, объединенных между собой общей идеей, стилем, художествен-

ным решением, цветовыми сочетаниями. Такой подход позволяет создать целостный художественный образ даже такого спектакля, в котором ведущим стилем является кэжуал.

Поэма Некрасова облачается в емкие высказывания советского прошлого. Что могут сказать фланелевые халаты современному поколению? Телевизоры? Ковры, развешанные в квартире как в музее? Это привычные элементы напускного домашнего быта, достатка, уюта, от которого герои отказываются в пользу поиска истины. Уходили из типовых квартир и от типовых жен, а на перепутье каждый обнаруживает свою исключительность, таким образом, что образ начинает звучать романтическими трагическими нотами. Здесь костюм не является маркером исторического времени, но отмечает индивидуальность героя — потертые «кожанки», съеденные молью шапки-ушанки, такие нелепые брюки со стрелками. А в дороге удобная повседневная одежда сменяется рабочими стеганками — костюм меняется в зависимости от жизненных обстоятельств, как в повседневности. Для стилистического визуального уравнивания спектакля, переполненного предметами низовой культуры режиссер прибегает к встраиванию образов прекрасного. Так в секендхендовском хламе «Идиотов» возникает белый лебедь в балетной пачке, «Барокко» украшается китайскими ханьфу, а в «Кому на Руси...» сцена превращается в подиум модного дома, когда дело доходит до: «Не все между мужчинами / Отыскивать счастливого, / Пощупаем-ка баб!». К подобному приему неоднократно обращались отечественные и зарубежные режиссеры, в частности, Петр Фоменко в спектакле «Как важно быть серьезным», где костюмы создавал ученик Вячеслава Зайцева.

В показе Серебренникова участвуют «бабы» из разных русских губерний в роскошных стилизованных костюмах на этнографические мотивы, тем самым подчеркивая то, что судьба всех женщин на Руси едина, что в Смоленской, что в Ярославской губернии она несчастна. Каждый костюм — произведение театрального искусства, венчают короны, рожденные под впечатлением от формы и силуэта кокошника, старинного головного убора. Эти «дикие» венценосные головные уборы стали как бы квинтэссенцией исконно русского начала в архаических и ритуальных мотивах.

Вторая часть «Пьяная ночь» — это пластическое выражение боли под вокальный аккомпанемент условного греческого хора в лице красавиц-баб из предыдущей сцены. Монохромным черным переливаются в свете софитов костюмы, расшитые бисером и пайетками, исполнительных хора. Обаяние этнографического колорита сменилось устрашающей и чарующей элегантностью черных эстрадных одеяний, созданных также в единой стилистике, свойственной модным коллекциям. Таким образом, женский образ в спектакле раскрывается не только на текстуальном авторском уровне, но и в пластической проекции, предлагающей взглянуть и на роскошную барыню в кокошнике, и на женщину во фланелевом халате, и на даму в элегантных траурных нарядах, и на Матрену Тимофеевну

в платке, фуфайке и трениках. Режиссеру удается вывести женский образ из профанной плоскости на территорию экзистенциального героизма, подразумевающего трагическое мироощущение бытия, которое пронизывает насквозь всю поэму Некрасова. Сценическими же средствами реализуется этот посыл через движение коллективного бессознательного материализованного в танце мужиков, пьяных, полуобнаженных и увечных морально и физически.

Этнографические мотивы в творчестве режиссера продолжили артикулироваться в спектакле «Русские сказки», возникшем после экспедиции по Ярославской земле в поисках обнаружения зашифрованных некрасовских деревень Горелова, Неелова Неурожаки тож. «Кому на Руси...» и сказки рождались практически параллельно, ведь мир афанасьевских произведений отнюдь не столько сказочный и не столь детский. Это сказки для взрослых в формате какого-то странного сна-путешествия, где каждому зрителю выпадает то или иное направление пути. Эти спектакли взаимодополняют друг друга и достраивают смыслы, в том числе, и в визуальной концепции. Например, элегантные черные облачения, дополненные черными венками на голове, превращаются в готические бархатные и шелковые наряды фурий. В этих образах соединяется пленяющая красота и таинственная пугающая жестокость.

Использование этнических элементов костюма для соединения повседневности и экзистенциального переживания наблюдалось и в спектакле «Чаадский» (2017). В Грибоедовском обществе, облаченном в офисную серость и олимпийскую спортивность, всецело отразились социальнополитические настроения современного общества через визуальную образность. Костюм в этом спектакле не только создает единый художественный образ, но и конструирует социальное тело общества, указывая на прежнюю деспотическую иерархичность, но в новой одежде (Barbieгі 2016). Эта пирамида состоит по задумке режиссера из низшего класса, обслуживающего персонала, одетого в грязную спецодежду; среднего класса, офисных крыс в серой форменной одежде; привилегированной прослойки, своеобразных селебрити, спортсменов в брендовых трениках, а также высшего сообщества, искаженной проекции русского сознания в нарядах а'ля рюс.

Второй акт, открывающийся сценами на балу, проходит под знаком великолепных кокошников, богато расшитых жемчугом и украшенных вышивкой. Шесть княжон Тугоуховских для странствующего по границам Чацкого предстали как шесть белых старорусских лебедей в безвкусных, устаревших нарядах, которые по мнению местного (московского) светского общества, являются самыми модными. Для усиления сатирического эффекта режиссер устраивает целый костюмный парад, где праздничные облачения девиц буквально витают в воздухе. Шесть атлантов выносят на съемниках для одежды расписные костюмы в стиле а'ля рюс так, что создается эффект раздвоения сущности человека и его красивой маски. Боярские длинные рукава княжон на контрасте с несколько эстрадным ко-

стюмом Загорецкого, напоминающий покрытого блестками и стразами Николая Баскова, выглядят очень уместными на светском рауте.

В «Чаадском» режиссерский жест в пользу резкого смыслового контраста между офисным стилем и этническим колоритом прочитывается как иронический взгляд на само явление «русского» в мировой культуре, превращающееся в какую-то отдельную категорию, морально-этнический набор характеристик. Кокошники — это клюква, то есть ложный стереотип, свойственный скорее американскому и азиатскому взгляду на нашу культуру. Спектакль за счет этого яркого художественного акцента приобретает ракурса — внутренний взгляд самого режиссера и внешний взгляд иностранца на то, что происходит в России. Все ходят в кокошниках, важным отличительным аксессуаром образа русской девушки.

В критике этот режиссерский ход получил следующие отзывы: «В финале Чаадский таки спускается на горемычную землю, а образ России складывается вырви глаз — длинноногие девицы в нарочитых кокошниках на плечах у такелажников» (Бирюкова 2017), «Княжны на балу — в гипертрофированных сверкающих кокошниках, с лексиконом «эллочек» (Муравьева 2017). Нарочитые, гипертрофированные, китчевые псевдорусские кокошники — никто не верит в реальность подобного костюма. Не очень верно подмеченная характеристика китчевости подобного приема, так как кокошники здесь не являются откровенной халтурой, но провокативным ходом, вызывающим одновременно чувство восхищения и негодования. В этих образах обнаруживается множество культурных и художественных смыслов, развивающих режиссерское исследование образа России не только в драматическом театре, но и в музыкальном

Если в этих спектаклях современный костюм оказывается прежде всего медиумом саркастической сатиры, то открытость костюма исторического к всевозможным трансформациям стилизации позволяет именно создать эффект сатирического восприятия. Спектакль «Ахматова. Поэма без героя» (2016) создан в рамках цикла постановок в «Гоголь-центре» о советских поэтах. Авторами стали Алла Демидова и Кирилл Серебренников, который также приложил свою руку к созданию костюмного решения. По сути поэма — это моноспектакль, оформленный почти в стилистике нуара, только белый цвет из этой истории полностью исключен. Это господство черного, глубинного, замкнутого, цвета, в котором героине Демидовой комфортно спрятаться от жесткого ужасного мира. Черный бинарный цвет — цвет окружающего и цвет внутреннего умиротворения. В этом спектакле не приходится говорить об исторических костюмах, но о костюме, задающем поэтическую динамику в простых формах, линиях и строгой цветовой гамме. Черное просторное платье, скрывающее фигуру и черное элегантно бархатное пальто в пол, как некий знак утонченной натуры поэтессы. Режиссер вводит и свой излюбленный элемент — диадему-корону с множеством остроконечных лучей — это черное солнце, черный нимб, двойник героини Ахматовой. Оказывается возможным выделить из исторического костюма костюм поэтический, лишенный бытового

силуэта и не относящий непосредственно к историческому. Подобный костюм можно было бы классифицировать как персонажный, то есть такой, который работает не столько на реализацию режиссерской идеи, но на раскрытие образа конкретного героя, в данном случае образа Ахматовой.

К историческому костюму и его стилизации Серебренников как режиссер и художник обращается во многих своих спектаклях. Обращаясь к историческому костюму и контексту, он ищет способ, выразительное средство для выявления эстетического конфликта между эпохами, эстетического и социального, политического конфликта внутри одного времени. Этот костюм является в спектакле самодостаточным объектом красоты; в некоторых случаях своеобразным музейным экспонатом, наполненным действенной природой смысла спектакля; объектом сатиры. Автор современного спектакля преследует задачу создания антуража, осязаемого духа эпохи, нежели воссоздание ее аутентичной материальной предметности.

Семантические метаморфозы, происходящие с этими своеобразными эстетскими вбросами красоты в мир хаоса, варьируются от простого смыслового обозначения эпохи до сложных подтекстов, питающих смыслы самого спектакля. Режиссер экспериментирует с историческим костюмом в основном на территории произведений прошлых столетий, не привнося в современность детали прошлого. Театральный «историзм», включающий в себя установку на фигуративное, буквальное конструирование исторической реальности в эстетических, визуальных и социальных подробностях в сценической реальности, переосмысливается не только Серебренниковым, но и всеми представителями постмодерна. Честный и правдивый «историзм» перекодируется в условный «историзм», предполагающий множество допусков по воплощению и свободе художественной интерпретации.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель. *Риторика. Поэтика*. Санкт-Петербург: Азбука, 2013.
- Бирюкова Екатерина. *Времен Очаковский и покоренья Крыма* <<https://www.helikon.ru/en/node/2893>> 17.05.2023
- Брук Питер. *Пустое пространство*. Москва: Прогресс, 1976.
- Вилисов Виктор. *Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили*. Москва: АСТ, 2019.
- Гринберг Клемент. *Авангард и китч*. <<http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf>>17.05.2023
- Леман Ханс-Гис. *Постдраматический театр*. Москва: adсдизайн, 2013.
- Лосев Алексей. *История Античной эстетики. Аристотель и античная классика*. Москва: Издательство АСТ, 2000.
- Лотман Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2022.
- Лотман Юрий. «Текст в тексте». Ильинская Наталья (ред.). *Образовательные технологии*. Москва, 2014: 30–42
- Маньковская Надежда. *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000.
- Муравьева Ирина. *Апология Грибоедова* <<https://rg.ru/2017/06/04/reg-cfo/kirill-serebrennikov-predstavil-v-gelikon-opere-chaadskogo.html>>17.05.2023
- Уайльд Оскар. *Избранные произведения*. Т 2. Москва: Республика 1993.
- Ханик Л. Ю. «Н. Евреинов и Вс. Мейерхольд: подходы к стилизации В театральном искусстве эпохи модерна». Лаврова Светлана (ред.) *Вестник Академии русского балета*

- им. А. Я. Вагановой. <<https://cyberleninka.ru/article/n/n-evreinov-i-vs-meyerhold-odhody-k-stilizatsii-v-teatralnom-iskusstve-epohi-moderna>>17.05.2023
- Шимадина Марина. «Барокко под следствием». Валерий Яков (ред.). *Театрал*. <<http://www.teatral-online.ru/news/23283/>>17.05.2023
- Barbieri Donatella, Pantouvaki Sofia. «Towards a philosophy of costume». *Studies in Costume & Performance* 1/1 (2006): 3–7.

## REFERENCES

- Aristotel'. *Ritorika. Poetika*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2013.
- Biryukova Ekaterina. Vremen Ochakovskij i pokoren'ya Kryma <<https://www.helikon.ru/en/node/2893>> 17.05.2023
- Bruk Piter. *Pustoe prostranstvo*. Moskva: Progress, 1976.
- Vilisov Viktor. *Nas vsekh toshnit: kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili*. Moskva: AST, 2019.
- Grinberg Klement. Avangard i kitch. <<http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf>>17.05.2023
- Leman Hans-Tis. *Postdramaticheskij teatr*. Moskva: adcdizajn, 2013.
- Losev Aleksej. *Istoriya Antichnoj estetiki. Aristotel' i antichnaya klassika*. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2000.
- Lotman Yurij. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2022.
- Lotman Yurij. «Tekst v tekste». П'inskaya Natal'ya (red.). *Obrazovatel'nye tekhnologii*. Moskva, 2014: 30–42
- Man'kovskaya Nadezhda. *Estetika postmodernizma*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2000.
- Murav'eva Irina. Apologiya Griboedova <<https://rg.ru/2017/06/04/reg-cfo/kirill-serebrennikov-predstavil-v-gelikon-opere-chaadskogo.html>>17.05.2023
- Uajl'd Oskar. *Izbrannye proizvedeniya*. T 2. Moskva: Respublika 1993.
- Hanik L.Yu. «N. Evreinov i Vs. Mejerhol'd: podhody k stilizacii V teatral'nom iskusstve epohi moderna». Lavrova Svetlana (red.) *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. <<https://cyberleninka.ru/article/n/n-evreinov-i-vs-meyerhold-podhody-k-stilizatsii-v-teatralnom-iskusstve-epohi-moderna>>17.05.2023
- Shimadina Marina. «Barokko pod sledstviem». Valerij Yakov (red.). *Teatral*. <<http://www.teatral-online.ru/news/23283/>>17.05.2023
- Barbieri Donatella, Pantouvaki Sofia. «Towards a philosophy of costume». *Studies in Costume & Performance* 1/1 (2016): 3–7.

Лејла Салимова

ИСТОРИЈСКИ КОСТИМ У ПОСМОДЕРНИСТИЧКОМ ПОЗОРИШТУ:  
СТИЛИЗАЦИЈА И СЕМАНТИЧКО ПРЕКОДИРАЊЕ

Резиме

Постмодернистичко позориште негује друге начине рада са историјским контекстом: деструкцију и ауторску реконструкцију, растављање и поновно састављање истовремено не само на симболичком, већ и на визуелном нивоу. Редитељ Кирил Сребреников представља историјску фигуративност, између осталог, и кроз одабир костима. Он прибегава методи стилизације и различитим њеним приступима, као што су цитирање, реплика и колаж, као и кич култури, која му омогућава да открива моменте актуелизације историје кроз приказивање њених одбојних страна кроз визуелно истанчану форму, еротизацију историјског естетизма. Позоришни историзам, у свом уобичајеном значењу, се поништава, претварајући се у неку врсту условног историзма, то јест верзију артефакта удаљењу од пратворца. Историјско је подређено естетској интерпретацији аутора.

*Кључне речи:* постмодернистичко позориште, историјски костим, позоришни костим, К. Сребреников.

---

**СТОЛЕТІЕ ГИНХУКА**

**GINKHUK'S CENTENARY**

---

## СТОЛЕТИЕ ГИНХУКА GINKHUK'S CENTENARY

В отличие от юбилея ОБЭРИУ, дата столетия Государственного института художественной культуры (ГИНХУК) достаточно конкретна. Хронологию его возникновения восстанавливала в своей первопроходческой работе Лариса Жадова: «Структура и программа ГИНХУКа в основе своей были определены его создателем К. С. Малевичем, который 15 августа 1923 г. был назначен директором Петроградского Музея Художественной Культуры (МХК), а 1 октября 1923 г. в МХК <были> созданы исследовательские отделы. В октябре 1924 г. МХК был реформирован в Институт Художественной культуры (с 17/III — 1925 г. Государственный Институт художественной культуры)»<sup>1</sup>.

В свою очередь, Галина Демосфенова поясняла метаморфозы имени ГИНХУК: «Это его официальное наименование было утверждено в 1924 г., до этого он в документах именуется как “Институт Высших Художественных Знаний”, “Институт исследования культуры искусств”, “Исследовательский институт при Музее Художественной Культуры в г. Петрограде”, “Научно-исследовательский институт Художественного труда”»<sup>2</sup>.

К весне 1923 года относится коллективный демарш создателей ГИНХУКа — первое и оставшееся единственным совместное выступление Павла Филонова, Павла Мансурова, Михаила Матюшина и Казимира Малевича. Каждый из них предоставил к публикации собственный манифест, и они были напечатаны в петроградском еженедельнике *Жизнь Искусства*, в выпуске № 20 (22 мая) со следующей редакционной врезкой:

17-го мая в залах Академия Художеств открылась объединенная выставка, организованная Сорабисом. Выставка очень интересна во многих отно-

<sup>1</sup> Л. А. Жадова. «Государственный Институт Художественной Культуры (ГИНХУК) в Ленинграде», *Проблемы истории советской архитектуры*. Сборник научных трудов № 4, под ред. С. О. Хан-Магомедова. Москва: ЦНИПИГ, 1978: 25–26.

<sup>2</sup> «Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа». Вступ. ст. и публ. Г. Демосфеновой. *Герентьевский сборник*. Под общ. ред. С. Кудрявцева. Москва: Гилея, 1996: 113.

шениях. Уже одно то, что на ней сопоставлены работы художников всех направлений, плоды деятельности за период с Первой Государственной выставки, говорит за обязательность особо внимательного подхода к выставке. Редакция «Жизни Искусства» имеет ввиду в следующем номере поместить ряд обзоров, посвященных как выставке в целом, так и отдельным течениям и отдельным авторам<sup>3</sup>. В настоящем же номере Редакция печатает декларации четырех представителей новых течений, с которыми они выступают на выставке: Филонова, Матюшина, Малевича и Мансурова. Оценка этих деклараций дана будет позднее в связи с обзорами выставки. Редакция предлагает всем деятелям изобразительного искусства высказаться по вопросам, затронутым в вышеприведенных декларациях<sup>4</sup>.

Этот блок деклараций был, по справедливому предположению Екатерины Ивановой, скорее всего «кураторским проектом» Николая Пунина, цель которого заключалась в том, чтобы дать слово «левому искусству»<sup>5</sup>. На это намекает, например, редакционная ремарка, сопровождавшая публикацию памфлета Малевича «Ванька-встанька», который был напечатан вслед за статьями, посвященными «Выставке Союза работников искусств»: «Редакция, не разделяя мнений автора, дает место настоящей статье, как принадлежащей перу представителя левого течения»<sup>6</sup>.

Сам же Пунин характеризовал публикацию четырех деклараций деятелей «левого искусства» следующим образом:

Два веселых, один умеренный и один мрачный манифесты, опубликованные в предыдущем номере “Жизни Искусства”, пытаются ввести в понимание новейшей живописи <влияние?> второй, на мой взгляд, побочной линии ее развития. Только вряд ли эти манифесты, за исключением декларации М. В. Матюшина, в состоянии помочь пониманию этой живописи. <...>

М. В. Матюшин, не в пример своим товарищам, скромно и осторожно находит свои позиции в противоречиях современной живописи. Определяя — и совершенно справедливо — эту живопись, как «силу разделившуюся», он видит спасение в возврате к девственной почве опыта и полагает, что можно опять начать сначала — ничего не организуя, лишь отражать впечатления. <...>

<sup>3</sup> См. в следующем выпуске *Жизни Искусства* от 29 мая 1923 г. (№ 21/896) статьи Вл. Денисова «К объединенной выставке Сорабис’а» (стр. 13–14) и Н. Пунина «Государственная выставка» (стр. 14–15).

<sup>4</sup> «От редакции». *Жизнь Искусства* 20/895 (22 мая 1923): 16.

<sup>5</sup> См. его специфическую экспликацию «О “левых”»: «“Левыми” обычно называют художников-новаторов; в наше время таковыми считаются художники, либо работающие в традициях Сезанна, Ван-Гога и последующего кубизма, либо преодолевшие или обошедшие эти традиции; в последнем случае не имеется уже никаких внешних положительных признаков левизны, и “левым” тогда обычно называется всё, что не противоречит тому пониманию худ<ожественной> культуры, которое сложилось у большинства “левых” художников; так что, проще говоря, “левым” в искусстве будет всё то, что “левые” художники назовут “левым”; таким образом, этот до крайности условный термин ничего, собственно говоря, не обозначает; дело сводится к состоянию и пониманию художественной культуры новыми, с каждым годом количественно возрастающими группами художников» (*Жизнь Искусства* 21/896 (29 мая 1923): 14).

<sup>6</sup> Там же: 15.

Мрачен манифест К. Малевича — «Зеркало супрематизма» — с его семью «заповедями ничто». «Нет бытия ни во мне, ни вне меня...», равно нулю и познал нуль — супрематическая поэзия Экклезиаста, гимн отчаяния. Малевич, подобно Филонову, ни в какой мере не считается с существующей в науке терминологией, «а бесчисленность и безграничность, — пишет он, — равны нулю». Зачем так писать? Ведь безграничность (=бесконечность) как термин вполне точен и имеет даже свой символ —  $(\infty)$  опрокинутую восьмерку; нуль — это тоже точный термин и символ, означающий определенное понятие. Зачем же говорить, что бесконечность равна нулю? <...>

Малевич не нуль, свидетельствую об этом всеми своими чувствами, а он — всем ходом своей живописи — Малевич, один из наиболее динамичных художников времени<sup>7</sup>.

Приведем здесь два из четырех манифестов — Матюшина и Малевича — те, на которые Пунин обратил отдельное внимание:

### Не искусство, а жизнь.

Есть времена, когда человечество, громоздя опыт на опыте, создает условный знак, в который вливается его творчество, и начинает называться искусством («искусство сделано»). Но в начале была простая отраженность впечатления, ритмически повторяемая, как звук. Это и был несложный, простой шаг самой жизни. Теперь, в своем неуклонном движении и развитии, искусство дошло до дробления своего знака и уже именуется «правым», «центральным» и «левым».

Оно уже *«Сила разделившаяся»*.

*«Зорвед»* по существу самого акта зрения (поле наблюдения 360 град.) становится на изначально девственную почву опыта.

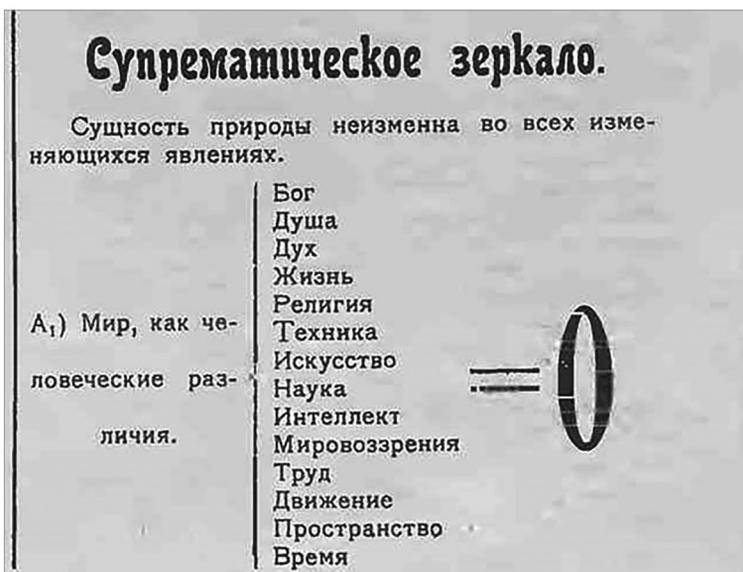
*«Зорвед»* знаменует собой физиологическую переменную, прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого.

*«Зорвед»* впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого «заднего плана», всё то пространство, остававшееся «вне» человеческой сферы, по недостатку опыта.

Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками «Зорведа», ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга. Этим самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни, невливающийся ни в какую форму и знак — «правого, левого». Это пока еще *«Сама примитивная жизнь»*, идущая вместе с величайшими открытиями, вывороченными на поверхность чудовищным взрывом русской революции, давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему.

М. В. Матюшин.

<sup>7</sup> Н. Пунин. «Государственная выставка. (Продолжение)». *Жизнь Искусства* 22/897 (5 июня 1923): 5–6.



1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

2) Если творения мира — пути бога, а «пути его неисповедимы», то он и путь равны нулю.

3) Если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-либо познал абсолют, познал нуль,

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо.

A<sub>2</sub>) Сущность различий.

Мир как беспредметность.

К. Малевич.

Коллективное выступление в печати руководителей исследовательских отделов будущего ГИНХУКа было очевидным проявлением революционного противостояния повсеместно вводимой пролетарской культуре и имело решающее значение в попытках консолидации «левых сил» искусства в границах одного отдельно взятого города — Петрограда. Эта идея, или даже концепция, по-настоящему обнажена в выступлениях в эти годы Игоря Терентьева, занятого организацией Фонологического отдела Исследовательского Института Высших Художественных Знаний при Музее Художественной Культуры — до официального переименования этого института в ГИНХУК отдел Терентьева не доживет и будет упразднен в 1924 году.

Тем не менее, на протяжении двух лет он предпринимает усилия по расширению пространства борьбы «левой культуры» и выходит за рамки пластического искусства, *bringing into the fold* также архитектуру, музыкальное искусство и, что самое важное — словесность, а в первую очередь, поэзию. Спустя два года этой концепцией проникается Даниил Хармс, не без влияния Александра Туфанова, бывшего сотрудника Терентьева.

Как нам уже приходилось писать, творческие поиски Хармса «1925–1926 гг., как и предпринимаемые им попытки консолидации “левых” сил в искусстве, не ограничивались *заумью* и участием в группе Туфанова. Необходимо упомянуть о контактах, существовавших с поэтами-имажинистами <...>, нужно вспомнить и об организованном в 1926 г. силами некоторых будущих обэриутов театре *Радикс* и о последовавшей затем просьбе, адресованной Казимиру Малевичу, по поводу возможности репетировать в помещении ГИНХУКа; о планах сборника, который должен был быть составлен из теоретических и художественных текстов представителей всех “неприсоединившихся” движений того времени, в том числе формалистов»<sup>8</sup>.

Не случайно поэтому, что новое движение Хармса, созданное уже после закрытия ГИНХУКа ставило себе целью превратить ленинградский Дом печати в центр «левых сил». Но главное, что учрежденное им движение содержало магическое слово — «объединение» — «Объединение реального искусства», или ОБЭРИУ.

*Андрей Устинов*

---

<sup>8</sup> Jean-Philippe Jaccard, Андрей Устинов. «Заумник Даниил Хармс: Начало пути». *Wiener Slawistischer Almanach* 27 (1991): 165–166.