

Isajeva, Jelizaveta Il'jinična

Группа "Обериу" во взаимодействии с театром и живописью

In: *Moderna - avantgarda - postmoderna*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. 413-420

ISBN 8021031182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132637>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ГРУППА „ОБЕРИУ“ ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С ТЕАТРОМ И ЖИВОПИСЬЮ

ЕЛИЗАВЕТА ИСАЕВА (МОСКВА)

Параллелизм поисков в разных видах искусства — явление постоянное, однако интенсивность этих процессов в разные эпохи бывает различной. В период модернизма идея синтеза искусств была одной из любимых. Русский авангард 20-х годов, во многом наследующий модернизму, был одним из тех художественных явлений, в котором взаимодействие искусств и сознательно культивировалось, и теоретически осмысливалось.

Эти точки соприкосновения возникали двумя путями: как результат общности эстетических программ или в объективной близости творчества близких по духу художников — даже при отсутствии непосредственных контактов. Примеры и того, и другого дает история группы “ОБЭРИУ”, ставшей одним из самых ярких явлений русского авангарда 20-х годов. Центром взаимодействия разных родов искусства волей судеб стал так называемый ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры, созданный в Петрограде в 1923 году, во главе которого встал Казимир Малевич. Диапазон исследований в институте был широк: он включал в себя все виды искусств. Именно здесь сконцентрировались художественные интересы авангардистов — и в литературе, и в живописи, и в театре на тот короткий период, пока ГИНХУК существовал: в 1926 году его закрыли.

Малевич еще в ранний период своего творчества жил в кругу поэтов, таких, как Велимир Хлебников, Елена Гуро, Алексей Крученых. Его знаменитый “Черный квадрат” возник как отклик на манифест Крученых “Слово как таковое” (1913), а идеи супрематизма созрели в период работы над футуристической оперой “Победа над солнцем” в 1915 году (либретто А. Крученых, пролог В. Хлебникова, музыка М. Матюшина). Для этой постановки Малевич делал эскизы костюмов и задник сцены; в декорациях 1-ой и 5-ой сцен появлялась композиция с “квадратом”. Встреча Малевича с молодыми литераторами, назвавшими себя позже обэриутами, стала вторым этапом его общения с литературными новаторами следующего поколения, для которых Малевич был уже мэтром авангардизма.

Идея взаимодействия искусств прежде всего реализовывалась в области театра — в силу его изначальной синтетичности. Первые театральные эксперименты молодых авторов оказались связанными

с ГИНХУКом Это была попытка поставить там спектакль “Моя мама вся в часах” по текстам Даниила Хармса и Александра Введенского. И хотя постановка не была доведена до конца из-за закрытия ГИНХУКа в 1926 году, именно в этой работе формировались принципы, определившие драматургическую эстетику обоих авторов.

Творчество обэриутов очень глубоко связано с театральными идеями XX века, затрагивая прошлое, настоящее и будущее. Прошлым были для них театральные традиции “серебряного века”, и из всего многообразия театральных систем этого времени для обэриутов наиболее значимыми оказались концепции Николая Евреинова, изложенные в его фундаментальном труде “Театр как таковой” (1913) и не получившие развития в советском искусстве по причинам не эстетическим, а политическим, так как в 1925 году Евреинов эмигрировал. Но воздействие его теорий на умы современников было очень мощным, отражения их были многообразны. Именно теории Евреинова присутствовали в эстетических декларациях обэриутов, хотя и в завуалированном виде. основополагающая идея Евреинова — идея театральности жизни как таковой — воплотилась у обэриутов на нескольких уровнях.

Во-первых, предметом театрализации становилась для них собственная жизнь. Наиболее ярким здесь пример Даниила Хармса, последовательно стилизовавшего свой внешний облик, о чем свидетельствуют фотографии и воспоминания современников (черная бархатка на лбу, клетчатая кепка, брюки, до колен заправленные в чулки, толстая палка и т.п.)¹ и бытовое поведение в целом. Частью игры, причем совсем уже нешуточной в атмосфере советской действительности 30-х годов, было вписывание в паспорт псевдонима Хармс рядом с фамилией Ювачев.

Театрализовалась, причем в эпатажном стиле, и литературная жизнь обэриутов, начиная еще с периода предыстории группы. С 1926 года Хармс и Введенский начали называть себя “чинарями” (от понятия “божественный чин”); Хармс именовал себя “чинарь-взиральник”, Введенский — “чинарь — авторитет бессмыслицы”. В игровом стиле велись переговоры с ГИНХУКом о предоставлении помещения под репетиции постановки “Моя мама вся в часах”: заявление было написано на дореволюционной денежной купюре и представляло собой коллаж в супрематическом стиле. И в дальнейших переговорах с ГИНХУКом, как некий знак игры по общим правилам, были использованы заумные фразы (“сколько очков под Зайцем” — “граммофон плавает некрасиво”). Само обозначение группы — “ОБЭРИУ” — подбиралось как по серьезным соображениям, так и с элементами игры. Название Объединение Реального Искусства первоначально имело сокращенную форму ОБЕРИО.

¹ Шварц Е.: Живу беспокойно...: Из дневников. — Л.: Сов. писатель, 1999, с. 513.

Замена Е на Э, а О на У произошла по инициативе Хармса; последняя буква, вообще не являющаяся необходимой по смыслу, могла возникнуть из детского фольклора: на вопрос “Почему?” традиционен ответ “Потому, что кончается на “у”!”

Публичные выступления обэриутов оформлялись как своеобразные театрализованные представления: в залах развешивались плакаты с надписями “Мы не пироги”, “Искусство — это шкаф”. Многократно описанный мемуаристами вечер в Доме печати 25 января 1928 года, когда была показана “Елизавета Бам” Хармса, логически вписывался в эту традицию.

Такими способами культивировалось творческое самочувствие, утверждался особый тип взаимоотношений с действительностью — ироническая игра с ней, столкновение серьезных и несерьезных смыслов.

Если говорить о собственно театральной традиции, то среди современников наиболее близок к идеям обэриутов был Игорь Терентьев — литератор и режиссер, чья постановка “Ревизора”(1927) была эпатажной даже в бурной атмосфере театра 20-х годов. Для обэриутов, прочно связанных с Петроградом-Ленинградом, значение Терентьева заключалось еще и в том, что он был проводником идей Всеволода Мейерхольда, творившего в это время в Москве. Доминирующей для них была концепция самодовлеющей театральности, поиск собственно театрального языка — в противовес театру, опирающемуся на литературу. В декларациях обэриутов формулировались сходные принципы: “Сюжет театрального представления — театральный, как сюжет музыкального произведения — музыкальный. ...предмет и явление, перенесенные на из жизни на сцену — теряют “жизненную” свою закономерность и приобретают другую — театральную”.

В этом эстетическом контексте и рождалась драматургия обэриутов. Две законченные пьесы — “Елизавета Бам” Даниила Хармса (1928) и “Елка у Ивановых” Александра Введенского (1938) обозначили особенности их театральной эстетики.

Эпиграфом могли бы служить слова Александра Введенского: “...Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, число надо связывать в четыре. ...И я убедился в ложности режних связей. Но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит, разум не понимает мира.”

Следуя этой логике, если мир не может быть осмыслен в категориях разума, если он хаотичен, то и отражающее мир искусство должно отказаться от попыток дать упорядоченное и сгармонизированное изображение действительности. Стремление воссоздать реальную — а не реалистическую! — картину жизни, внеразумной и хаотичной, и является сверхзадачей в “Елизавете Бам”. Традиционно понимаемая целостность произведения также разрушена: пьеса состоит из 19 разножанровых эпизодов, что связано с принципами “монтажа аттракционов”, господствовавшими в спектаклях Мейерхольда и Терентьева. В аспекте нашей темы важно вспомнить, что Хармс сам был режиссером “Елизаветы Бам”, то есть последовательно утверждал театральную, а не драматургическую природу своего произведения. (Многосторонний анализ пьесы, которая в последние годы стала предметом активного изучения, дан в работах М. Мейлаха² и Ж.-Ф. Жаккара³).

Десять лет, отделившие “Елку у Ивановых” от “Елизаветы Бам”, были целой эпохой, и если первая была пьесой-манифестом, то вторая стала уже произведением итоговым. К тому же “Елка у Ивановых” создавалась в обстоятельствах, не позволявших даже надеяться на сценическое воплощение: после Первого съезда писателей в 1934 году всякое эстетическое инакомыслие было искоренено, сам Введенский, пройдя через арест и ссылку, жил в это время уже в Харькове, вдали от литературных столиц, вне общения со своими единомышленниками. Отчасти поэтому “Елка...” свободнее от литературного эпатажа. Введенский обращается к основным категориям бытия: “Меня интересуют три темы — время, смерть, Бог... Все это сверхразумные бессмыслицы”. В этом стремлении приблизиться к пониманию основ основ, минуя рассудочные категории, Введенский отказался от традиционных, то есть рациональных эстетических принципов. Отрицаемые им причинно-следственные связи в эстетике выражаются через принципы реалистического детерминизма, строгой социально-исторической и психологической обусловленности. Эти принципы детерминизма и опровергаются в “Елке...” — прежде всего на уровне столь значимой для драматургии категории, как характер. В “Елке...”, несомненно, присутствуют элементы переосмысления вполне конкретных классических образов. Так, реминисценции из романа Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание” убедительно прослежены в статье Миливоя Йованович “А. Вве-

² Мейлах М.: Заметки о театре обэриутов. Журнал “Театр”, 1991 №11.

³ Жаккар Ж.-Ф.: Даниил Хармс и конец русского авангарда. — Спб.: Академический проект, 1995.

денский-пародист: к разбору “Елки у Ивановых”⁴. Однако главное, как представляется, это не конкретные соответствия, а полемика с самими принципами рационально обусловленного воспроизведения жизни.

Алогична сама изображенная в пьесе семья Пузыревых, в которой семеро детей возрастом от одного года до 82 лет, носящих разные фамилии (Петя Перов, Нина Серова, Варя Петрова, Володя Комаров и так далее). Опровержение обусловленности человеческого поведения, апсихологизм — в таких очевидно полемических приемах, как стирание возрастных особенностей в поведении и речи персонажей. Так, годовалый мальчик Петя Перов говорит: “Не волнуйтесь. За мою недолгую жизнь мне придется и не с тем еще ознакамливаться”. Нянька, убившая Соню Острову (девочку 32 лет, как гласит ремарка), с ее подчеркнуто простонародным говором, оказывается немкой, Аделиной Францевной Шметтерлинг — это выясняется во время вынесения ей смертного приговора. Высказывания персонажей не соответствуют ситуации. К примеру, Пузыревым-родителям в финале, когда уже умерли все их дети и они сами на пороге смерти, даны идеально неуместные в этом психологическом контексте реплики:

“Пузырев-отец. И они тоже умерли. Говорят, что лесоруб Федор выучился и стал учителем латинского языка. Что это со мною. Как кольнуло сердце. Я ничего не вижу. Я умираю.

Пузырева-мать. Что ты говоришь. Вот видишь, человек простонародный, а своего добился. Боже, какая печальная у нас елка. (Падает и умирает)”.

Такая психологическая алогичность подчеркнута точной датировкой происходящего: согласно ремаркам, действие относится к 1898 году. Некая ирония заключена и в самом выборе даты — это конец XIX века, еще далекий от потрясений века XX-го.

Таким образом, Введенский обращается не к конкретным жизненным коллизиям, пусть даже исполненным глубокого драматизма. Им запечатлен глубинный ужас бытия, тем более острый, что он возникает у рождественской елки, всегда бывшей символом устойчивости и уюта. Конечно, такие мотивы не были безотносительны к эпохе, к которой принадлежали обэриуты. Атмосфера сталинской империи, масштабы творимого зла обостряли ощущение трагической абсурдности жизни в целом.

Поиски обэриутов были параллельны теориям и опытам французского актера и режиссера Антонена Арто — в двух аспектах. Во-первых, Арто, как и обэриуты, настойчиво декларировал возвращение театра к

⁴ Йованович М.: А. Введенский-пародист: к разбору “Елки у Ивановых”.— Журнал “Театр”1991 №11.

его собственному языку, к отказу от “литературы”. Во-вторых, и это, наверное, главное, их сближало мировидение людей новой эпохи — эпохи катастроф, революций, диктатур. Трагические предчувствия Хармса, глубокая печаль Введенского, ощущение зла, овладевающего миром — все это могло быть выражено в словах Арто: “...к добру стремятся, оно выступает результатом какого-то действия, зло же постоянно”.⁵

В произведениях обэриутов предвосхищены многие эстетические открытия европейского театра середины века. Близость поэтики Хармса к театру абсурда, к пьесам Э. Ионеско и С. Беккета подробно проанализирована в уже упоминавшейся книге Ж.-Ф. Жаккара “Даниил Хармс и конец русского авангарда”. Сопоставима с ними и “Елка у Ивановых”. Сама заданная в пьесе ситуация — ожидание елки, появление которой обозначает смерть — поразительно напоминает программную для театра абсурда пьесу Беккета “В ожидании Годо”.

Может быть, причина такого опережения в том, что трагедии XX века настигли Россию раньше и были масштабнее и страшнее.

Смелость эксперимента у обэриутов имела и еще одну, достаточно печальную причину. После первого ареста Хармса и Введенского в 1931 году для обоих стало очевидно, что написанное ими не будет ни публиковаться, ни ставиться. Поэтому их новаторство не было смягчено компромиссами с издательствами или театрами. Эксперимент был лабораторным, то есть абсолютно чистым. Отсюда — и максимализм их решений, которые и сейчас воспринимаются как новаторские.

Возглавляемый Малевичем институт был центром многообразных контактов литераторов и живописцев. Среди последних были такие мастера, как Михаил Матюшин, Владимир Татлин, соратники Малевича Вера Ермолаева и Лев Юдин. Все они так или иначе занимались проблемой соответствия звука, слова и их живописного выражения. Если же обращаться к творческой практике, то здесь в первую очередь должно быть названо имя Николая Заболоцкого — поэта, чьей второй музой, безусловно, являлась живопись. Исследователи его творчества традиционно подчеркивают сходство его изобразительного ряда с картинами художников фламандской школы — Брейгеля и, при гротескном сдвиге реальности — Босха. Естественна и близость Заболоцкого к его современникам. Идеи единства всего живого, будь то человек, животное или растение, перекликаются с основными мотивами живописи Павла Филонова (Программным может быть названо стихотворение “Лицо коня”). Но если с Филоновым у обэриутов существовал непосредственный контакт и их взаимовлияние было очевидным, то гораздо более любопытным является феномен близости Заболоцкого к Марку Шагалу, при

⁵ Арто А.: Театр и его двойник. — М.: “Мартис”, 1993, с. 111.

том, что их пути не пересекались и вопрос о влияниях даже не может быть поставлен. Как и Шагал, Заболоцкий был склонен предметы превращать в живые персонажи (“Пекарня”, “Самовар”), отвлеченные понятия — в конкретные (“Белая ночь”). Сближает их и мифологически-фольклорный способ изображения животных. Стихотворение “Меркнут знаки Зодиака” сопоставимо с такими картинами, как “Я и деревня”, “Россия. Ослы и другие”. В целом поэзия Заболоцкого создавала некое фантастическое измерение, очень выразительно запечатленное в стихотворении “Звезды, розы и квадраты” и глубоко родственное миру Шагала, который так часто определяют как сверхъестественный. На этой основе и возникали произведения, которые у Заболоцкого кажутся цитатами из Шагала, а у Шагала — иллюстрациями к Заболоцкому (например, стихотворение “Отдых” — картина “Вид из окна в Витебске”, стихотворение “Утренняя песня” — картина “Окно”) Параллелизм эстетических поисков был обусловлен как атмосферой эпохи, так и загадочной близостью индивидуальностей этих двух творцов, биографии которых были так непохожи.

Что касается самой знаковой для обэриутов фигуры — Даниила Хармса, то его близость с Малевичем — личная и творческая — отмечается во всех посвященных им работах. Точки пересечения в их философских воззрениях и взглядах на искусство новой эпохи — предмет особого исследования. Если же говорить о непосредственном отражении значимых для Малевича положений в творчестве Хармса, то аналогом беспредметности становится в его прозе стирание такой категории, как сюжет, когда повествователь рассказывает не о том, что происходит, а о том, как ничего не происходит. (“Встреча”, “Случай с Петраковым”). Освобождение от реалий жизни, сведение их к нулю воспринимаются как пародийные аналоги “Черного квадрата” (“Голубая тетрадь №10”). Вариации того же приема присутствуют в “Потере” и “Сне”.

Многообразные поиски обэриутов и близкой к ним художественной среды были оборваны извне. Разгром группы “ОБЭРИУ”, аресты и гибель связанных с ней писателей стали явлением символичным. Они обозначили гибель русского авангарда в целом и наступление совершенно иной эпохи — беспощадной к инакомыслию и уничтожившей самую возможность эстетического новаторства.

Summary

The present article is devoted to the Association of the Art of Reality (or OBERIU, according to the Russian acronym) from the aspect of its connections with theatre and painting. The activities of the „Oberiuts“, such as Daniil Kharmas and Alexander Vvedensky, related to theatre developed un-

der the influence of Nicolai Evreinov, a Russian writer and a stage director. His main idea that life is filled with theatre was expressed both in their plays and public performances, as well as in their everyday life. Their imagery was close to such innovations as Vsevolod Meyerhold and Igor Terentyev, and anticipated the masterpieces of the world theatre of the absurd and „the cruel theatre“ of Antonin Artaud.

The „Oberiuts“ stood close to the aesthetic principles of the pioneers of avant-garde painting. Daniil Kharms created literary analogies to Kazimir Malevich, the philosophical foundations of the poems by Nicolai Zabolotsky correspond to Pavel Filonov nad Marc Chagall.

