

УДК: 791.43.03
[10.69975/2074-0832-2025-66-4-29-39](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-29-39)



Научная статья | Research article



Михаил Матюшин и раннесоветский кинематограф: точки пересечения



С.А. Уваров¹

Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, 125009, Россия, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6.

Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина), 197022,
Россия, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, д. 10.

ORCID ID: 0000-0003-3142-9080
s.uvarov@me.com

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются идеи художника и композитора русского авангарда Михаила Матюшина, касающиеся кинематографа и перекликающиеся с концепциями Сергея Эйзенштейна. Тексты Матюшина, затрагивающие тему кино, анализируются в контексте его творчества и сопоставляются с манифестом «Заявка. Будущее звуковой фильма». Исследование демонстрирует общность подходов двух авангардистов к созданию звукозрительного контрапункта. Ряд фактов и документов вводятся в научный оборот впервые.

ключевые слова

М.В. Матюшин, С.М. Эйзенштейн, немое кино, «Заявка», русский авангард, «Победа над Солнцем», экспериментальный театр

для цитирования

Уваров С.А. Михаил Матюшин и раннесоветский кинематограф: точки пересечения // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 29–39.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-29-39>

¹ **Сергей Алексеевич Уваров**

кандидат искусствоведения, руководитель Научно-творческого центра киномузыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, научный сотрудник Музея петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина).

AuthorID: 817709

© С.А. Уваров, 2025

Mikhail Matyushin and Early Soviet Cinema: Points of Intersection

Sergey A. Uvarov¹

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia.

St Petersburg Museum of Avant-garde (Matyushin's House) 197022, Russia, Saint Petersburg, Professor Popov street, 10.

ORCID ID: 0000-0003-3142-9080

s.uvarov@me.com

ABSTRACT

The article examines the ideas of Mikhail Matyushin, a Russian avant-garde artist and composer, related to cinema and echoing the concepts of Sergei Eisenstein. Matyushin's texts touching upon the topic of cinema are analyzed in the context of his work and compared to the manifesto "A statement on Sound" (Zayavka. The Future of Sound Film). The study shows the similarities of the two avant-garde artists' approaches to creating an audio-visual counterpoint. A number of facts and documents are introduced into scholarly discourse.

keywords

M.V. Matyushin, S.M. Eisenstein, silent film, "Zayavka", Russian avant-garde, "Victory over the Sun", experimental theatre

for citation

Uvarov S.A. Mikhail Matyushin and early Soviet Cinema: points of intersection. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 29–39. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-29-39>

¹ **Sergey A. Uvarov**

Cand. Sci. (in Art History), Head of the Scientific and Creative Center of Film Music at P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Research Associate at the St Petersburg Museum of Avant-garde (Matyushin's House). AuthorID: 817709

Имя живописца, композитора, издателя, педагога первой трети XX века Михаила Васильевича Матюшина (1861–1934) не ассоциируется с кинематографом. Как и многие другие деятели раннего русского авангарда, он не снимал фильмов, не писал сценарии, не пробовал себя в качестве декоратора или автора саундтреков — этим занялись уже следующие поколения, к которым относятся Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов и другие. Однако в своих текстах, публичных выступлениях и дневниковых записях Матюшин не раз касался темы кино. А кроме того, ряд его концепций, реализованных в сфере музыкального театра и демонстрирующих стремление к *Gesamtkunstwerk*, перекликаются с идеями Эйзенштейна — в частности, с тезисами, сформулированными в манифесте «Заявка. Будущее звуковой фильмы». Прежде в научной литературе наследие Михаила Матюшина не анализировалось в данном ключе¹. Настоящая статья — попытка раскрыть различные аспекты соприкосновения Михаила Матюшина с кинематографом и через призму его работ взглянуть на проблемы становления этого вида искусства.

В момент рождения кинематографа Матюшину было уже далеко за 30. Нет информации, когда он впервые увидел какой-либо фильм — вероятно, это не стало для него событием, по крайней мере, в мемуарах «Творческий путь художника» и дневниковых записях он об этом не вспоминает (сравним с эмоциональной реакцией Максима Горького, человека того же поколения, что и Матюшин, по-

павшего на киносеанс в 1896 году: «Вчера я побывал в царстве теней»²).

Скорее всего, вплоть до 1920-х годов Матюшин, подобно многим представителям художественной среды, вовсе не воспринимал кинематограф всерьез, считая его чем-то вроде ярмарочного развлечения. Но уже в 1925-м он читает доклад в Академии художеств под названием «Театр, кино, плакат», свидетельствующий не только о глубоком понимании природы кино, но и о личной симпатии к нему. Текст этого доклада (вероятно, черновой, со множеством правок и авторской датировкой 31 января 1925-го) мы находим среди рабочих записей Матюшина под заголовком «Исходные точки плаката и театра»³.

Приведем показательную цитату, в которой художник говорит об особенностях немого кино и проводит параллель с театром.

«<...> Игра в кино создала возможности разобщиться со словом. Этим трамвайным кондуктором, постоянно отбирающим билет нашего сознания. Во время киноигры артисты, изображая быстро мимику любви, говорят что попало, женщины, делая манящий жест, говорят партнеру-красавцу: “А поди сюда, чертова подушка!” Со словом “некогда” возиться, надо скорей и лицом, и всем существом изображать действия. Это первое отрезвление от надоевшего, не идущего в ритм с жизнью слова. Отсюда и является быстрое, четкое, характерное переживание актера. Отсюда и <не-

1 Косвенно этот вопрос был затронут автором настоящей статьи в монографии: Уваров С. Михаил Матюшин. Баяч будущего. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2025. 224 с.

2 Цит. по: «Я побывал в царстве теней». Впечатления Максима Горького от первого киносеанса братьев Люмьер // Нижегородская правда. Интернет-публикация: <https://pravda-nn.ru/news/yapobyval-v-tsarstve-tenej-vpechatleniya-maksim-gorkogo-ot-pervogo-kinoseansa-bratev-lyumer/> (дата обращения: 16.06.2025).

3 Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук (далее — РО ИРЛИ РАН). Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 20–22.

разб.> ранние неудавшиеся изображения сценического момента действия. <...> Посмотрите снимки с какой-либо театральной пьесы — и вы увидите страшную летаргию движения и изображения. Сравните мысленно любой кинематографический снимок — и вы сейчас же почувствуете движение освобожденным и изобразительным. Сравните действие кино с театром по существу — и вы увидите, как кино верно и насмерть укладывает своего врага — театр. Все по той же причине опаздывающего слова и опаздывающего движения»⁴.

«Разобщение со словом», то есть отрыв визуального ряда от вербального начала Матюшину представляется благом. Текст, произносимый актером, кажется Матюшину тем, что затормаживает действие, мешает чистой пластической выразительности. Этот тезис он обосновывает не самым очевидным образом, предлагая сравнить фотографии спектаклей и стоп-кадры фильмов. Первое, по его мнению, выглядит беспомощно, мертво, второе же, напротив, выразительно и динамично.

Показательно определение «опаздывающее движение». Во всем искусстве Матюшина — как визуальном, так и музыкальном — идея движения становится едва ли не ключевой. Вспомним его главную картину «Движение в пространстве»⁵, создающую образ метафизического полета световых лучей; его корневые скульптуры, которые Матюшин обобщенно называл «движение корней» и пытался показать в статичных природных объектах скрытый, невидимый глазу рост, устремленность. Говоря о движении, Матюшин имеет в виду, конечно, не только жест как тако-

вой, но и в целом пластику, динамику. Вот и «опаздывающее» — не про время в буквальном значении, а про ослабление выразительности этой динамики.

Однако, приходя к довольно радикальному выводу о победе кино над театром, Матюшин подразумевает традиционные спектакли, а отнюдь не те экспериментальные сценические произведения, которым отдали дань в 1920-е многие, в том числе и он сам.

ЗВУКОЗРИТЕЛЬНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ТЕАТРЕ МАТЮШИНА

С 1920-го по 1924 год Матюшин создал (в качестве режиссера, драматурга, художника и композитора) шесть постановок разной продолжительности и формата — от небольших музыкально-хореографических сценок («Оранжевая звездочка хочет праздника», «Саломея Египта») и абстрактного перформанса («Рождение света и объема») до полноценного двухактного сценического действия («Осенний сон»). В качестве репетиционной базы, сцены и зрительного зала он использовал комнату-холл площадью около 60 квадратных метров в квартире своих учеников — братьев и сестер Эндеров. Она занимала весь второй этаж трехэтажного петербургского дома на Петроградской стороне [9, с. 81] и была вполне пригодной для подобных показов.

Особое место среди спектаклей Матюшина занимает «Осенний сон» (1921)⁶. Вот как о нем вспоминает Мария Эндер, принимавшая непосредственное участие в работе: «Постановка была совсем необыкновенной. Михаил Васильевич решил окружить

4 Там же. Л. 20, 20 об, 21.

5 Хранится в собрании Государственного Русского музея. Датировка — не позже 1921 года. — *Прим. авт.*

6 Восстановленная партитура музыки к спектаклю была опубликована здесь: [7].

зрителей действием со всех сторон. Вместо актеров на двух сценах спереди и сзади чередовались различные картины-образы. Все пространство вокруг зрителя изображало холодную осень. Голоса актеров появлялись неожиданно с разных сторон, передвигались, удалялись или приближались в зависимости от действия. Все действие шло на фоне музыки. Использованы были обе пьесы М.В. “Осенний сон” и “Дон Кихот”. Несколько отрывков было написано М.В. дополнительно. Кроме того, М.В. были выдуманы шумовые инструменты, тоже использованные в разных комбинациях⁷.

В мемуарах Матюшин более подробно поясняет принципы организации пространства.

«В постановке “Осеннего сна” боковые стороны были наглухо отделены стенками-занавесами. Здесь стояли и передвигались актеры и музыканты. Спереди и сзади были как бы две сцены, на которых и происходило действие, то, преимущественно, с одной стороны, то с другой. Внимание зрителей регулировалось звуковым наполнением голосов и музыки. <...> Очень интересно была проведена в постановке напряженная наполненность всего действия большим разнообразием фактур звучаний и их пространственной ориентации. Слова слышались то совсем близко от зрителей за боковыми стенками, то с высоты, то издали приближаясь, или вдруг со всех сторон перекидываясь через зрителя. Отсутствие локализации слова в фигуре актера создавало исключительную подвижность масштабов иллюзорного пространства от далеких сказочных снов и кошмаров темной ночи до уютной дачной веранды» [5, с. 140–142].

Возможно, использовалось нечто вроде световой проекции. На это косвенно указывает следующая цитата Матюшина.

«Особенно интересно была разрешена задача сказочного рыцарского образа первой сцены. Два вращающиеся один в другом цилиндра: внутренний сплошной и второй — прозрачно-изрезанный, сквозь который виден внутренний. В зависимости от ритма движения вращающихся цилиндров получаются совершенно различные картины — то растущих золотых цветов и “голубых городов”, то спокойной золотой осени густого сада и т. д.» [5, с. 141–142].

К сожалению, до нас не дошли эскизы декораций спектакля или тем более фотографии этого действия, потому нам довольно сложно представить, как выглядели «картины-образы», о которых пишет Эндер, где располагался цилиндр из описания Матюшина. Но одно не вызывает сомнений: главной идеей режиссера было отделить звучащее слово от образа актера и от картинки как таковой. Иначе говоря, Матюшин создает три параллельных (контрапунктирующих?) линии: вербальная, музыкально-шумовая и визуальная.

«Характер постановки 1921 года был целиком продиктован самим содержанием пьесы “Осенний сон” Гуро, но методы работы над этой постановкой показали нам огромные возможности, исключительно гибкой и глубокой трактовки содержания при условии возможных разрывов слова со зрительным образом актера, при наполнении зала зрительными музыкально-звуковыми образами в движущихся объемах, вне обязательного человеческого масштаба» [5, с. 140–142].

Эксперименты в этом направлении были продолжены и в спектакле 1922 года «Небесные верблюжата» на тексты из одноименной книги Елены Гуро. Мария Эндер вспоминает:

7 РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 2.

«Зрители были окружены действием со всех сторон. Действие начиналось движением облаков, которые сначала плотно окружали зрителей, потом расступались. Поднималось к потолку большое облако, висевшее почти над головами, раз[д]вигались боковые облака. Спектакль сопровождался музыкой, написанной М.В. Матюшиным»⁸.

А вот описание самого автора.

«Входящий зритель был со всех сторон зажат белой массой облаков. Постепенно над ними начинали подниматься облака вверх, начинали шевелиться с боков, движение нарастало, облака-стенки пролетали, все расширяя пространство зала, пока наконец постепенно не устанавливались на краях залы, как на горизонте. Создана была полная иллюзия облаков и как бы подъема на высокие горы “прямо в небо”. Это расширение пространства производило впечатление большого творческого разворота и напряженного роста, что очень хорошо подавало материал “Небесных верблюжат” Гуро» [5, с. 142–143].

В связи со своими спектаклями Матюшин фактически формулирует тезисы театральной реформы, указывая в качестве примера на кинематограф. Об этом читаем в его мемуарах.

«Академический театр с его изолированной коробкой сценой, прежде всего, плоскостен. Актер старается как можно больше стоять лицом к сцене. Все попытки оживить декорации объемными конструкциями остаются в условиях усталой одинокой дыры сцены, жалкой пародией на объем. Все современные тенденции в театре по повышению активности зрителя, выход сцены в гущу зрителя и т. д. говорят о назревшей необходимости дать свежий воздух омертвевшему телу театра. В театре слово

распухло, как мешок, от постоянной начинки смыслового скарба, оно уже перестало выражать ярко и образно. Слово задерживает жест, и жест в театре отстает и умирает. Кино, освободившись от слова, впервые показало живой ритм жеста. Опираясь на жест, кино создало чутко, смело и верно новые образы современной жизни. От разобщения жеста и слова родилась новая игра, когда актер больше не застывает в совершенной летаргии движения, а дает быстрое, характерное, четкое движение в передаче содержания. Мы так ловко умеем прятаться за слово и в него рядиться, что перестаем замечать жизнь в окружающем нас видимом мире действия» [5, с. 142–143].

Итак, в немом кинематографе Матюшин видит ровно то, к чему он стремился в спектаклях: независимость динамичного визуального ряда. В тексте доклада для Академии художеств мастер резюмирует:

«Если чего [кинематографу] и не хватает, то только умения лучше передавать форму и хорошего разумного понимания цвета, этого кино пока еще не дает»⁹.

Менее чем за три года до появления звукового кино Матюшин заявляет: фильмам нужен не звук, а цвет. Невозможность актерской речи в кадре («освобожденность от слова») есть благо, ведь иначе слово бы мешало пластике. Сравним это с идеями, высказанными Сергеем Эйзенштейном¹⁰ в манифесте «Заявка. Будущее

8 РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 81. Л. 3.

9 РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 22. Подчеркивание автора цитаты.

10 Е. Русинова отмечает: «Автограф “Заявки”, хранящийся в РГАЛИ, написан рукой Г.В. Александра, с дополнениями В.И. Пудовкина и пометами С.М. Эйзенштейна. Опубликованный вариант “Заявки” в журнале “Советский экран” (1928, № 32) содержит редакторское дополнение к названию: “Будущее звуковой фильмы” и подписан С.М. Эйзенштейном, В.И. Пудовкиным и Г.В. Александровым» [10, с. 10].

звуковой фильму», созданном вскоре после выхода первой в мире кинокартины с синхронной аудиодорожкой.

«Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии *удовлетворения любопытства*. В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть *говорящих фильм*. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и т. д. <...> Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа. Ибо всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет безусловно в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков. Только *контрапунктическое использование* звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования» [12, с. 315–316].

При всех различиях аргументации Матюшина и Эйзенштейна нельзя не увидеть пересечения в главном: в стремлении к самодостаточности визуального ряда, не требующего слова или иллюстративного звука. Матюшин при этом вовсе не говорит о звуке, видимо не предполагая (в начале 1925 года) такой возможности. Но его театральные работы первой половины 1920-х показывают, что о диалоге визуального и звукового он как раз много думал, просто в приложении к сценическому жанру, а не к кинематографу, и пришел к тому, что Эйзенштейн назвал в кино звукозрительным контрапунктом.

ПЛАКАТ И АБСТРАКЦИЯ

Конечно, говорить о каком-то прямом или косвенном влиянии Матюшина на Эйзенштейна не приходится (равно как и наоборот). Скорее всего, они не были знакомы, их пути не пересекались. Матюшин жил в Петербурге и окрестностях и во второй половине 1920-х, когда имя Эйзенштейна стало широко известно, вел достаточно замкнутый образ жизни, работая с учениками по живописи и мало взаимодействуя с представителями других видов искусств, тем более кинематографа. Однако ближайший ученик Матюшина Борис Эндер имел личный опыт сотрудничества с Эйзенштейном, хоть и краткий. В 1927-м Эндер получил предложение создать плакат для готовящегося к выходу фильма «Октябрь». Об этом художник пишет в своем дневнике, датируя запись 11 октября:

«Только бы не сплеховать — я получил хороший заказ. Буду делать плакат к “Октябрю” Эйзенштейна. Когда я его спросил, не хочет ли он что-нибудь выявить, то он сказал — делайте беспредметно на все сто процентов. Сегодня работаю над этим плакатом. Делаю попытку передать серыми плоскостями революцию на улице. Пропись идет вертикально и застряла между серыми плоскостями и кинолентой. Лента в движении и сдвигает плоскости» [1, с. 222].

В итоге работа не состоялась: все три варианта, предложенные Эндером, отвергли. Художник не поясняет, было ли это решением режиссера или кого-то другого. Но интересно, что Эйзенштейн в принципе видел афишу своего фильма абстрактной, если доверять свидетельству Эндера (а оснований ему не доверять нет, поскольку запись в дневнике не предназначалась для посторонних глаз, зачем же лукавить?).

Из целого ряда документов второй половины 1920-х мы узнаем, что тема киноплаката активно обсуждалась как кинематографистами, так и представителями изобразительного искусства. В цитированном выше докладе 1925 года Матюшин много рассуждает о киноплакате, говоря о его пластической выразительности, но одновременно и беспомощности в плане цвета. Ряд абзацев об этом в отредактированном виде вошли в более позднюю заметку «Кинофильм в мастерской художественного вуза».

«Кино дает целый комплекс ни с чем не сравнимых по богатству положений тела и ракурсов, самых различных движений. Этим очень сильно пользуются художники в плакатах, выполненных по кадрам кинофильма. В области цвета кино пока еще ничему не может научить, и мы видим, как в любом плакате, выполненном на материале кадров кинофильма, сравнительно неплохо выражена экспрессия формы в действии, и как отвратительно в большинстве случаев понято отношение к форме цвета» [5, с. 176].

В том же 1925-м давний товарищ Матюшина Казимир Малевич, работавший вместе с ним в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК), пишет статью «О выявителях. Плакаты» для Киножурнала А.Р.К. Неизвестно, слушал ли он доклад Матюшина — упоминаний об этом в тексте нет. Импульсом для Малевича послужило иное событие — Первая выставка киноплаката (проходила с 21 апреля по 2 мая 1925 года в Москве, в помещении Государственной Академии художественных наук). И позиция его иная, нежели у Матюшина.

Художник заявляет: «Киноплакаты должны, конечно, иметь специфическое

отличие от всех вообще картин станковизма, изображающих быт, историю и тому подобное» [4, с. 6]. Малевич считает, что задача киноплаката — выявить специфическую суть самого кинематографа, потому он и называет их «выявителями». Размышляя о том, почему же этого не происходит, Малевич приходит к неутешительному выводу: «Но, может быть, этого специфического киновыявителя нет по той простой причине, что нет еще и самого кино? А есть только киноаппараты, заменившие собой карандаши, кисти и разноцветную палитру, как новый способ передачи тех картинок, над которыми столько сил затрачивали старые живописцы, и кино пока — только новое техническое средство в области наиболее совершенной передачи реального в искусстве, а режиссеры — это новые художники изо, произведения которых напоминают художников-статиков?» [4, с. 7].

Это первый из пяти текстов Малевича о кино, появившихся с 1925 по 1929 год. Искусствовед Александра Шатских утверждает: «Интерес Малевича к проблемам художественного языка кинематографа был инспирирован его знакомством и сближением с С.М. Эйзенштейном, произошедшими весной 1925 года в дачном поселке Немчиновка под Москвой» [2, с. 375]. Действительно, имя Эйзенштейна Малевич упоминает в своих работах неоднократно, но если сначала контекст упоминаний довольно позитивный, то затем художник начинает критиковать режиссера за стремление поставить визуальный образ на службу содержанию и в конечном счете (в статье 1929 года «Живописные законы в проблемах кино») явно отдает предпочтение Дзиге Вертову, который, по мнению Малевича, ближе к идее аб-

стракции¹¹. Эйзенштейн, конечно, простить такого вердикта товарищу не мог, их контакты сошли на нет.

Впрочем, в 1925 году между двумя гениями было куда больше взаимопонимания. И именно от Малевича Эйзенштейн мог услышать имя Матюшина. Вспоминая свой эффектный, но не реализовавшийся замысел разорвать на премьере «Броненосца “Потемкин”» в Большом театре реальный киноэкран носом экранного корабля, Эйзенштейн пишет, что автор «Черного квадрата» рассказал ему об опере «Победа над Солнцем», начинавшейся как раз с разрыва занавеса двумя бюджетлянскими силачами. Впрочем, судя по формулировке Эйзенштейна, об опере Матюшина он знал мало (скорее всего — то небольшое, что сообщил ему Малевич), в суть ее не вникал и расценивал как чистый эпатаж.

«Когда-то, как мне позже рассказывал Казимир Малевич, таким же образом разрывался занавес, открывая первый спектакль “бюджетлянцев” — русских футуристов — в театре на Офицерской улице. Но здесь это не было увенчанием целого зрелища и логическим завершением его; здесь это не было выражением внутреннего пафоса, а скорее очередным битьем посуды и не более чем очередной “пощечиной общественному вкусу”» [13, с. 68].

Комментируя эту цитату, историк кино Наум Клейман отмечает: «Разрыв занавеса в “Победе над Солнцем”, конечно, не был просто “битьем посуды” русских футуристов». Историк кино указывает, что и у Матюшина — Малевича — Крученых, и у Эйзенштейна это «инобытие попыток прорвать в театре границу между

сценой и залом, миром зрелища и миром зрителя. Попыток, общих для всего авангарда начала XX века» [3, с. 133].

Но что, если посмотреть на саму «Победу над Солнцем» через призму более поздних идей Эйзенштейна о звукозрительном контрапункте и Матюшина о «разобщении» слова и движения?

Об этой «антиопере» принято говорить как о ярком примере синтеза искусств. Не без оснований, ведь текст Алексея Крученых и Велимира Хлебникова, музыка Михаила Матюшина, декорации и костюмы Казимира Малевича здесь равнозначимы и в высшей степени экспериментальны (заметим, что схожий по авангардному бунтарству и градусу новаторства всех составляющих балет Parade, над которым работали поэт Жан Кокто, композитор Эрик Сати, художник Пабло Пикассо и хореограф Леонид Мясин, появился через три с половиной года после «Победы над Солнцем» — в 1917-м). Однако синтез в данном случае означает не «унисон» искусств, а, напротив, их контрапункт, следствие полной самодостаточности. Движения и сам облик персонажей, заданный жесткими кубофутуристическими костюмами, никак не отражают сюжет, точнее, условную квазисобытийную канву. В декорациях едва угадываются отдельные мотивы действия (одна же, к третьей картине, — и вовсе чистая абстракция). И даже музыка в немалой степени отделена от смысла текста, поскольку само пропеваемое либо декламируемое слово «норовит» оторваться от содержания, стать «словом как таковым» (вспомним название манифеста Крученых и Хлебникова, где декларировалась идея «зауми» — алогизма в поэзии).

«Победа над Солнцем» была показана в оригинальном виде только дважды,

11 Взаимоотношения Малевича и кино, а также его взаимоотношения с Эйзенштейном подробно рассмотрены здесь: [14, р. 470–478], [6, с. 154–163].

3 и 5 декабря 1913 года, в сравнительно небольшом зале. Конечно, она не могла повлиять — ни прямо, ни косвенно — на развитие кинематографа. Да и, строго говоря, на развитие искусства — в силу малочисленности аудитории. Однако оказалась невероятно важной для всех соавторов (достаточно сказать, что именно с ней Малевич связывал рождение «Черного квадрата»). Именно в «Победе...» Матюшин впервые попробовал себя в режиссуре¹². И, вероятно, тогда же интуитивно выработал те принципы, которые были им положены в основу собственных будущих театральных экспериментов и созвучность которым он обнаружил в «великом немом» 1920-х.

Увы, мы не знаем, как Матюшин воспринял приход звукового кино — среди его текстов мы не обнаруживаем сколь-нибудь развернутых рассуждений на эту

тему. Но вот любопытный факт. В один из своих поздних скетчбуков¹³ Михаил Васильевич вклеивает нотный лист, где записывает «Песню о встречном» Дмитрия Шостаковича («Нас утро встречает прохладой»). Судя по небольшим неточностям и в мелодии, и в тексте, Матюшин написал ее по памяти. Мог ли он услышать ее где-либо кроме фильма «Встречный», в котором она впервые прозвучала? Лента Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича вышла на экраны в конце 1932-го, менее чем за два года до смерти Матюшина, и едва ли песня успела бы дойти до него иным путем. А значит, будучи уже пожилым, весьма большим человеком, Михаил Васильевич посещал кинотеатр, смотрел ленты, идущие вразрез с его теориями, и даже не прочь был записать понравившийся мотив. Ничто человеческое было ему не чуждо.

12 Пока еще в соавторстве с Малевичем и Крученых. Подробнее см.: [8].

13 Хранится в архиве РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп.1.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борис Эндер. Дневники 1916–1936: в 2 т. Коломна: Музей органической культуры, 2018. Т. 1. 428 с.
2. Казимир Малевич. Собрание сочинений. В 5 т. М.: Гилея. 1995. Т. 1. 393 с.
3. Клейман Н. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 520 с.
4. Малевич К. О выявителях. Плакаты // Киножурнал АРК. 1925. № 6–7. С. 6–8.
5. Михаил Матюшин. Творческий путь художника. Коломна: Музей органической культуры, 2011. 408 с.
6. Найдони П. Споры об абстракции: Эйзенштейн и Малевич // Эйзенштейн для XXI века. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 154–163.
7. Осенний сон. Музыкальный спектакль / М.В. Матюшин (музыка), Е. Г. Гуро (текст, иллюстрации); С. А. Уваров (редакция, сост., вступ. ст. и коммент.). СПб.: Лань; Планета музыки, 2025. 64 с. + вклейка 8 с. илл.
8. Победа над Солнцем. Футуристическая опера (ноты) / М.В. Матюшин (музыка), А.Е. Крученых (либретто); С.А. Уваров (редакция оперы, сост., вступ. ст. и коммент.). СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. 76 с. + вклейка 16 с. илл.
9. Повелихина А. «Тотальный театр» М. Матюшина // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века: выставка в галерее Гмуржинска: каталог / науч. ред. А.В. Повелихина. М.: РА, 2000. С. 81–84.
10. Русина Е. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 3. С. 10–16. EDN LRXKWO.

11. Уваров С. Михаил Матюшин. Баяч будущего. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2025. 224 с.
12. Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильма. Заявка // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.
13. Эйзенштейн С. О строении вещей // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 37–71.
14. Shatskikh A. Malevich and film // The Burlington Magazine. 1993; July. № 1084, pp. 470–478.

REFERENCES

1. Boris, E`nder. Dnevniky 1916–1936 [Boris Ender. Diaries 1916–1936: in 2 volumes], vol. 1. Kolonna, Muzej organicheskoy kul`tury` Publ., 2018. 428 p. (In Russ.)
2. Kazimir, Malevich. Sobranie sochinenij [Kazimir Malevich. Collected Works: in 5 volumes]. Moscow, Gileya Publ., 1995. 393 p. (In Russ.)
3. Klejman, N. E`tyudy` ob E`izenshteĭne i Pushkine [Studies on Eisenstein and Pushkin]. Moscow, Muzeĭ sovremennogo iskusstva “Garazh”, 2022. 520 p. (In Russ.)
4. Malevich, K. O vy`yavityayah. Plakaty` [On the Revealers. Posters]. Kinozhurnal ARK, no. 6–7, 1925, pp. 6–8. (In Russ.)
5. Mixail Matyushin. Tvorcheskij put` xudozhnika [Mikhail Matyushin. The Artist’s Creative Path]. Kolonna, Muzej organicheskoy kul`tury` Publ., 2011. 408 p. (In Russ.)
6. Nardoni, P. Spory` ob abstrakcii: E`izenshteĭn i Malevich [Debates on Abstraction: Eisenstein and Malevich]. E`izenshteĭn dlya XXI veka [Eisenstein for the 21st Century]. Moscow, Muzeĭ sovremennogo iskusstva “Garazh”, 2020. P. 154–163. (In Russ.)
7. Osennĭ son. Muzy` kal`ny`ĭ spektakl` [Autumn Dream. Musical Performance] / M.V. Matyushin (muzy`ka), E. G. Guro (tekst, illyustracii); S. A. Uvarov (redakciya, sost., vstup. st. i komment.). St. Petersburg, Lan, Planeta muzy`ki Publ., 2025. 64 p. + vkleĭka 8 p. ill. (In Russ.)
8. Pobeda nad Solncem. Futuristicheskaya opera (noty`) [Victory over the Sun. Futuristic Opera (sheet music)], M.V. Matyushin (muzy`ka), A.E. Kruchen`x (libretto); S.A. Uvarov (redakciya opery`, sost., vstup. st. i komment.). St. Petersburg, Lan, Planeta muzy`ki Publ., 2024. 76 p. + vklejka 16 p. ill. (In Russ.)
9. Povelixina, A. “Total`ny`j teatr” M. Matyushina [“Total Theater” by M. Matyushin]. Organika. Bespredmetny`j mir Prirody` v russkom avangarde XX veka: Vy`stavka v galeree Gmurzhinska: Katalog [Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-garde of the 20th Century: Exhibition in the Gmurzynska Gallery: Catalogue]. Moscow, RA Publ., 2000. P. 81–84. (In Russ.)
10. Rusinova, E. Idei S.M. E`izenshteĭna v kontekste sovremennogo kinoiskusstva. Zvukozritel`ny`j kontrapunkt [Sergei Eisenstein’s Ideas in the Context of Modern Cinema Art. Audiovisual Counterpoint]. Vestnik VGİK, vol. 11, no. 3, 2019, pp. 10–16. EDN LRXKWO. (In Russ.)
11. Uvarov, S. Mixail Matyushin. Bayach budushhego [Mikhail Matyushin. Bayach of the Future]. St. Petersburg, Izdatel`stvo Evropeĭskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2025. 224 p. (In Russ.)
12. E`izenshteĭn, S. Budushhee zvukovoĭ fil`my`. Zayavka [The Future of Sound Films. Zayavka]. S.M. E`izenshteĭn. Izbranny`e proizvedeniya: v 6 vol. [Selected Works: in 6 volumes], vol. 2. Moscow, Iskustvo Publ., 1964. P. 315–316. (In Russ.)
13. E`izenshteĭn, S. O stroenii veshhej [On the Structure of Things]. S.M. E`izenshteĭn. Izbranny`e proizvedeniya: v 6 vol. [Selected Works: in 6 volumes], vol. 3. Moscow, Iskustvo Publ., 1964, pp. 37–71. (In Russ.)
14. Shatskikh, A. Malevich and film, The Burlington Magazine, 1993, July, no. 1084, pp. 470–478.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **09.07.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **29.08.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.10.2025**