

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ЦАРИЦЫНО»

---

---

# ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ВООБРАЖАЕМОЙ АРХИТЕКТУРЫ

---

## СИНТЕЗ ИСКУССТВ И РОЖДЕНИЕ СТИЛЯ



ЦАРИЦЫНСКИЙ НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК

ВЫПУСК 7-8



Сама идея Александрии как «блаженного», «мудрого» и «великого», но не существующего на самом деле идеального города, находящего свое место только в сознании лирического героя, в пространстве его грез и самых дорогих сердцу воспоминаний, вплотную приближается к балетной традиции. В соответствии с ней герой в определенный момент своей жизни как бы выпадает из реальности и попадает в другой, волшебный, сказочный мир, существующий по своим законам (озеро лебедей в «Лебедином озере», царство nereид в «Спящей красавице», наяда – в «Дочери фараона», сильфид – в «Сильфиде», виллис – в «Жизели», дриад – в «Дон Кихоте», тени – в «Баядерке»). Это путешествие в неземной, нереальный мир остается для героя самым волнующим событием его жизни. Он осознает, что переход в другую реальность возможен только однажды. Поэтому в заключительных строках «Александрийских песен» Кузмин навсегда прощается со своим городом-раем, так же, как и главный герой «Дон Кихота», который в сцене сна навсегда расстается с Дульцинеей, своей мечтой об идеальной любви:

*Разную красоту я увижу,  
в разные глаза насмотрюся,  
разные губы целовать буду,  
разным кудрям дам свои ласки,  
и разные имена я шептать буду  
в ожиданьи свиданий в разных рощах.  
Все я увижу, но не тебя!*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т.28. С. 111.

<sup>2</sup> Маяковский В.В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1968. Т.1 С.79.

<sup>3</sup> Мандельштам О.Э. Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т.1. С. 109.

<sup>4</sup> Иванов В.И. По звездам. СПб., 1909. С.3.

<sup>5</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т.2. С.29.

<sup>6</sup> Абашев В.В. Танец как универсалия культуры серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1. Пермь, 1993. С.9.

<sup>7</sup> Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С.395.

<sup>8</sup> Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1989. С.201.

<sup>9</sup> Здесь и далее цитаты из сб.: Кузмин М. Нездешние вечера. М., 1999.

<sup>10</sup> Сергей Дягилев и русское искусство: В 2-х т. М., 1982. С.214.

<sup>11</sup> Бакл Р. Вацлав Нижинский. М., 2001. С. 79-80.

Н.А. Каргаполова

## МУЗЫКА В СЦЕНИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ КАНДИНСКОГО 1907 – 1914 ГОДОВ

Анализ сценографических текстов неосуществленных при жизни Кандинского театральных замыслов обнаруживает многогранное влияние музыки на их сложение. С одной стороны, это выражается особым вниманием автора к линии музыкального развития, с другой – использованием музыкальных принципов для организации сценического синтеза. Наконец, музыка оказала влияние на развитие идеи «живописного звучания», движения цвета в пространстве и времени.

Художник, согласно своей теории искусства, относился к музыке как к одному из главных участников синтеза и развивал ее «действие» на сцене с такой же тщательностью, как действие цвета и движения. Точность и продуманность, яркое образное представление партии музыки указывает на то, что Кандинский «слышал» свои замыслы, по-видимому, они звучали в его представлении, как когда-то «звучала» вечерняя Москва<sup>1</sup> или как звучали в его воображении все краски различными голосами музыкальных инструментов<sup>2</sup>.

Работа над большинством ранних замыслов проходила в период между 1907 и 1914 годами. Сценические эксперименты являлись составной и органичной частью поиска и перехода к новому абстрактному языку искусства. Театральные тексты ярко демонстрируют эволюцию главных положений теории синтетического искусства Кандинского: стремление к равноправному существованию и взаимодействию всех «голосов» произведения, постепенный переход от «созвучия» к «противозвучию» (контрапункту) – и, в итоге, применение этих двух принципов к разным уровням синтеза в их бесконечном разнообразии.

Уже в первых театральных проектах художника заметно, как «голос» музыки входит в общий контекст развития сценического действия. В ранних пьесах для сцены «Райский сад» и «Волшебное крыло» (1907–1909) по мотивам сказки Г.Х. Андерсена Кандинский стремится ус



лить роль цвета, вывести его на один уровень с музыкой с помощью принципа «параллельности» или «созвучия». На это же указывает замечание Кандинского в тексте «Райского сада»: «(краски) только сложные и богатые = музыке»<sup>3</sup>. Мастер достигает этого равноправия сопоставлением определенных звуковых и световых эффектов, исходя при этом из собственных синестетических представлений. Так, в «Волшебном крыле» желтый свет неоднократно сочетается со звучанием труб и черный (темнота на сцене) – с тишиной: «Перед появл(ением) герольда делается темнее; когда же слышны за сценой трубы, то появляется желтизна, усилившаяся со входом трубачей... После танцев толпы, наступает вдруг тишина и темно и после паузы слышится издали звуки труб, с к(ото)рыми тихо растет желтый свет (разгораются вместе). С боков выходят 2 трубача и слышно стук их высоких деревянных каблуков»<sup>4</sup>.

Другие сценические замыслы этого времени свидетельствуют о постепенном переходе к контрапунктическому взаимодействию основных участников синтеза – цвета, музыки (звука) и движения. Правда в некоторых сценографических текстах словесное описание линии музыки кажется неразвитым и неразработанным. Такое впечатление создается из-за предельно кратких «музыкальных» авторских комментариев. Например, в пьесе «Голоса» («Зеленый звук») встречаем ремарки: «появление музыки», «прекращение музыки», «непрестанная музыка» и т. п. Однако, если учесть в какие моменты действия «появляется» или «исчезает» музыка, представить ее предполагаемое взаимодействие с другими «голосами», то эти «скупые ремарки» можно расценить как проявление тонкого полифонического мышления. Кандинский наряду с «созвучием» стремится применить здесь принцип контрапункта ко всем составляющим синтеза, и линия музыки, немногословно обозначенная им в тексте, только подтверждает это. Ее появление и исчезновение всякий раз словно иллюстрирует авторское замечание: «Появление музыки и ее прекращение понимается относительно, т.е. она или выступает ярко вперед или уходит назад»<sup>5</sup>. Впервые музыка появляется, «выступает вперед» и «скоро прекращается» в самом начале действия. Ее сменяет шествие по сцене человека, одетого в платье из пестрых кусков. Так недолгому звучанию музыки противопоставляется медленное «движение цвета» в пространстве. Шумовые эффекты и произносимые слова, порождая звук, звучание, тоже соотносимы с партией музыки, продолжают контрапунктическую игру между всеми «голосами» сценического произведения. Медленному движению по сцене фигуры в тишине неожиданно противопоставляется «такой шум, будто небо падает на землю», на что совершенно не реагируют действующие лица. На смену монотонному произношению духовно «беззвучного» текста:

«Вокруг меня неясный полумрак. В душе моей молчанья тишина...» приходит реальное звучание музыки. Такие контрапунктические выступления отдельных «голосов» во второй картине заменяются грандиозным кульминационным и единым «созвучием» всех участников синтеза.

Интересные сопоставления «созвучий» и «противозвучий» мы находим в композиции «Черная фигура», над которой мастер работал в это же время (1908 – 1909). Роль музыки здесь исполняет человеческий голос. Нередко Кандинский поручал ведение музыкальной линии не оркестру, а именно голосу. Он относился к слову, его произношению, как к «облеченному относительной конкретностью» звуку, а значит, не отделял его от музыкального контекста. В теоретических работах Кандинский заявлял, что звук «в чистом виде» является средством музыки<sup>6</sup>. Получается, что человеческий голос, произносящий слова, был таким же музыкальным инструментом, как рожок или фагот, но в отличие от них он мог выражать конкретный смысл.

Этот факт важен для понимания того, как осуществлялась концепция синтетического искусства Кандинского на сцене и в его поэтическом наследии, а также для более глубокого понимания роли музыки в его творчестве. Он помогает переосмыслить бытующее мнение о том, что мастер не всегда в своих сценических экспериментах связывал действие с музыкой («Черная фигура»). На самом деле, партия голоса, в музыкальном отношении, в «Черной фигуре» играет очень важную драматургическую роль. Художник как будто становится композитором и расписывает многоголосную хоровую партитуру, в которой ярко представлены различные по тембру голоса: бас (фигурка 2), низкий голос (фигурка 7), средний голос (фигурка 5), тенор (фигурка 1), беззвучный средний голос (фигурка 8), женский альт (фигурка 6). Сам автор подчеркивает, что голоса должны быть «различных звучаний, которые музыкально соответствуют друг другу»<sup>7</sup>. С самого начала пьесы звучание голосов выступает на первый план по отношению к цвету и движению. Обезличенные герои-фигурки – «носители цвета», застывшие в неподвижных позах, в разноцветных костюмах, произносят короткие реплики. Произносимые ими слова, как и тембр их голосов, сливаются в синестетическом созвучии: слово «глубина» произносится низким голосом, реплики «ни звука», «ни звука, ни шума» – беззвучным средним голосом; «острое-острое стремление» – высоким женским голосом; «напряженное дрожание» – женским альтом. Реплики разделяются паузами, и рождается своеобразное музыкальное вокально-речитативное произведение. Сосредоточение на цветовой яркости костюмов и разнообразном звучании голосов героев уподобляет их цветному звуку или звучащему в пространстве и времени цвету.



Художник не указывает конкретные цвета для каждого «голоса», но остается верен своему ощущению черного цвета как заключительной паузы, молчания, напоминающем о конце жизни. Главный герой, Черный человек – символ рока, который преследует героя в разные моменты его жизни, характеризуется в музыкальном плане не-звучанием. Это «не-звучание» обозначается тихо произносимыми репликами «фигурок»: «Ни звука, ни звука» и неизменным наступлением темноты на сцене в момент появления этого персонажа. Сам же Черный человек не произносит слов и не издает никаких звуков. И в других сценических экспериментах Кандинского 1907 – 1914 годов можно найти подобное сопоставление черного с беззвучием.

Важно было и исполнение человеческим голосом отдельных звуков в развитии сценического действия и драматургии этой композиции. Кандинский подчеркивал свое особое отношение к изолированному звуку и способу его произношения. Он сравнивал воздействие такого звука с сильным потрясением. «О!! Один – единственный звук, обладающий силой, равной силе обеих предыдущих фраз. В этом едином единственном звуке воплощены ужас, страдание, сострадание, счастье, восторг, любовь, ненависть, надежда, отчаяние... Так человек может этим единым звуком сказать другому о самых своих важных чувствах. При посредстве этого звука он хватается другого за душу и потрясает ее до самого дна»<sup>8</sup>. Музыкальная партия резко реагировала на появление ключевой Черной фигуры в одноименной композиции не только сопоставлением не-звучания и темноты. Перед ее первым появлением в третьей картине впервые начинается пение: «За сценой слышно пение «о – о – о»<sup>9</sup>. В кульминации, которая наступает в четвертой картине, при очередном появлении Черной фигуры у розовых людей вырывается громкий крик. Таким образом, музыкальная линия выражала драматический накал действия.

Богатством контрапунктической игры цвета, музыки и движения отличалось либретто сценической композиции «Жёлтый звук». Замечательны по тонкости и образной выразительности «музыкальные» комментарии: «удлиненная пауза; потом с перевесом высоких голосов... Пауза и общий резкий, рубящий громкий хор...». Сложность сочетания принципов параллельности и противосложения в описаниях взаимодействия музыки и цвета поражает разнообразием: «Вскоре вступает музыка (в печали в верхних регистрах), потом она быстро и неожиданно переходит в нижние, причём синий фон совершенно одновременно переходит в почти чёрный особенно по краям. За сценой раздаётся большой, деревянно, как бы механически звучащий хор без слов и без чувства. По окончании хора общая пауза, т. е. на сцене нет ни движения, ни звука. Темнота»<sup>10</sup>. Картина 1 заканчивается

так: «Сцена делается прозрачно синей. Оркестр вступает в продолжительное состязание с хором и побеждает его»<sup>11</sup>. Приведём другие «музыкальные» комментарии Кандинского из «Жёлтого звука». «Музыка яркая, бурная, с частыми повторениями единовозвучающих возможно высоких la и si и la si, которые потом как бы тонут в общей громкой бурности. Эта бурность заменяется сразу полной тишиной, но короткой. И снова жалобно, но определённо и резко пищат довольно долго и тоже обрываются»<sup>12</sup>. Музыкальные комментарии пронизывают текст сценической композиции с самого начала и до конца. Характерно, что заканчивается пьеса подобным авторским замечанием: «музыка выразительная, похожая по характеру на действие на сцене»<sup>13</sup>. Отношение к музыкальной линии в «Жёлтом звуке», как к «равной среди равных», подтверждают и слова самого Кандинского. В письме к Ф.А. Гартману художник писал: «Музыка не есть музыкальное сопровождение, а одна из трёх линий, создающих ткань всей вещи. А следовательно, она подлежит судьбе других линий, т. е. то говорит главное, то сопоставляется, то противопоставляется, то вовсе исчезает, т. е. содействует молчанию»<sup>14</sup>. Либретто этой композиции показывает, как продуманно «голос» музыки вступал в контрапунктическое взаимодействие со всеми участниками сценического синтеза.

Отдельного внимания заслуживает замысел «Фиолетовое» («Фиолетовая занавесь») (1914 – 1926). Нет сомнения, что для самого мастера работа над этой пьесой была важна. На это указывают не только усилия, приложенные Кандинским для возвращения текста из «мюнхенского плена»<sup>15</sup>, или то, что после обретения его вновь в 1926 году он сразу же приступил к работе над ним. Из всех синтетических замыслов только «Жёлтый звук» и «Фиолетовое» по авторскому уточнению относились к «сценическим композициям». Это может означать, что, по аналогии с живописными композициями, художник стремился воплотить в них, в музыкальном смысле, высшее проявление многосложной полифоничности. Об этом же свидетельствует явная связь «Фиолетового» с более ранними пьесами 1908–1909 годов: «Зеленым звуком» («Голоса») и «Черной фигурой». Заимствованные из этих предшествующих сочинений композиционные принципы и текстовые фрагменты в «Фиолетовом» подверглись тщательной разработке и превратились в подлинную феерию сценического контрапункта.

Музыкальная линия замысла «Фиолетовое» заслуживает особой оценки. Тогда, в отсутствие своего партнера, композитора Ф.А. Гартмана, художник сам предпринял попытку сочинить музыку. Сохранились небольшие фрагменты музыкальной партитуры, написанной Кандинским и озаглавленной им как «Примерные мотивы к картинам 1 и 2»<sup>17</sup>. Не только нотный текст демонстрировал «слышание» автором музыкальной линии



сценической композиции. Как всегда, текст либретто наполняли богатые звуковые характеристики. Меткие комментарии, словесные описания необходимых музыкальных вставок-эпизодов будто исподволь и незаметно дирижировали развитием действия. Например, в тексте встречаются такие замечания: «За сценой слышатся гаммы, играемые на скрипке: чем выше, тем медленнее, верхние ноты бесконечно растянутые»; «во время фиолетовой игры за сценой слышится гнусавая примитивная свирель – грустно-растянутая»<sup>18</sup>; «слышно долгое старательное настраивание скрипки, на которой потом играют «Камаринского», но он сразу обрывается»<sup>19</sup>. Регламентировались темповые, ритмические, временные и динамические параметры. В специальном примечании для актеров художник выдвигал определенные музыкальные требования к произношению текста: «1. Подчеркнутые слова должны произноситься с большим выражением, 2. Слова с (!) – очень громко и резко; также и отдельные слоги, отмеченные тем же знаком, 3. Точки между словами и слогами выражают более или менее продолжительные паузы»<sup>20</sup>. Текст сопровождали точные и яркие комментарии «музыкального» произношения той или иной фразы, отдельного звука или слова. Герои либо растягивали слова, либо быстро их проговаривали. Двенадцатистрочный монолог нищего из второй картины сопровождался шестью пояснениями, которые словесно передавали то, что Кандинский выразил в партитуре с помощью нот<sup>21</sup>.

*Я – больной. Я – убогий*

*Встать не могу.*

(почти воя)

*Еще до рожденья*

*Согнут я в дугу*

(с модуляциями как glissando на виолончели)

*Ощупать руками свет-тьму невозможно,*

*А, может быть, свет уж угас*

(торжественно на низких нотах)

*Еще до рожденья,*

*Лишился я глаз*

(обрывисто, торопливо)

*Одинокий погибну*

(очень растянуто)

*Живу лишь для масс*

(гнусаво)

*Еще до рожденья*

*Сколь многих я спас»<sup>22</sup>.*

Произношение отдельных слов уподоблялось либо пению нараспев<sup>23</sup>, либо в них подчеркивалась особое протяжное звучание некоторых букв.

По ходу действия происходило постоянное контрапунктическое сопоставление движения на сцене, цветовых и световых эффектов с различными по тембру человеческими голосами и музыкальными инструментами. В кульминации второй картины красивый женский голос сопоставлялся с гнусавым голосом нищего. На смену звучанию музыкальных инструментов, каждому из которых соответствовал определенный световой эффект, приходила разноголосица толпы и свето-цветовые акценты. Различные шумы дополняли звуковую картину композиции и включались в контрапунктическую игру света, движения и звука на сцене. «Делается синее, все синее. Сначала толчками, а потом как бы расплываясь замирает шум» или: «Солнце бросает разноцветные лучи во все стороны, всасывает их обратно и снова их бросает. За сценой что-то падает с громким треском. Солнце исчезает»<sup>24</sup>. Либретто этой композиции уподобилось партитуре многоголосного полифонического произведения, в которой партия музыки была представлена многообразными звуковыми характеристиками: от предполагаемого инструментального сопровождения, произносимых реплик до акустических эффектов и шумов.

На примере развитой контрапунктической игры цвета, звука и движения в этой сценической композиции можно увидеть, как в представлении Кандинского происходило пространственно-временное «оживление» и музыкальное «озвучивание» живописного образа. Это ярко демонстрирует грандиозная звуковая и цветовая полифония разноголосицы толпы, представленная во второй картине «Фиолетового». Данный эпизод занимал Кандинского особо. Именно для него автор написал собственный нотный текст. Обнаруживается связь этой картины не только с ранними сценическими замыслами<sup>25</sup>, но и с группой живописных полотен художника, которые выражали «звучание» огромной людской массы. Прежде всего, речь идет о картине «Пестрая жизнь» (1907). Исследователи неоднократно замечали сходство данного эпизода с этой живописной работой Кандинского<sup>26</sup>. В сценическом варианте переданное на холсте хаотичное движение толпы, ее разноликость, разнородное звучание (смех юноши, стон нищего, звук дудочки, смешение голосов и шумов) находили новое воплощение. Цветовые и звуковые характеристики, заданные в либретто, многосложно оживляли картину во временном и пространственном отношении и делали ее слышимой. Необходимо отметить, что для передачи этого «пестрого звучания» на сцене, как во второй картине, так и в других эпизодах «Фиолетового» Кандинский усилил роль света. По сравнению с предыдущими замыслами, он



вступал в сценическую игру более смело и уверенно. «Ворота сразу распахиваются. Толпа выбегает из них: все эпохи, возрасты, краски, характеры; у некоторых на ногах деревянные башмаки, у некоторых в руках колокольчики, бубенчики, свистульки». Это описание из второй картины «Фиолетового» продолжается авторским примечанием о необходимом свето-звуковом соответствии: «При стуке башмаков свет делается фиолетовым, при бубенчиках – розовым, при свистульках – голубым, при колокольчиках – зеленоватым, при сочетаниях (– сочетаются все краски), при прекращении этих звуков – белый»<sup>27</sup>. Роль «живописного звучания» начинает исполнять игра световых лучей, то «выступающая вперед» и руководящая сценическим действием, то совершенно самостоятельная и независимая от остальных участников события. Другой фрагмент второй картины «Фиолетового» демонстрирует, как свет своим выразительным перемещением по сцене стихийно руководит движением толпы: «Направо сзади (падает узкий красный луч сверху, некоторое движение замечается среди людей, луч все расширяется и) возникает сильное движение: небольшая группа комком бросается из стороны в сторону, как лодка в бурю... Постепенно весь этот комок продвигается в своем метании налево (как бы свет красный ведет его), захватывая в свое движение окружающих. Так (свет все расширяется) и комок растет и катится вдоль левой боковой кулисы вперед, постоянно захватывая новых людей»<sup>28</sup>.

Роль «светописи» продумана драматургически. Она усиливалась по ходу действия и порождала полное ощущение оживших картин. Впервые игра световых лучей появляется ненадолго в «Прологе» («Прелюдии»), затем, более впечатляюще и продолжительно, возникает в «Междудействиях» перед третьей и пятой картинами и, наконец, с особым размахом, в «Апофеозе» – финале пьесы эта игра заканчивается безудержным вихрем светового калейдоскопа, поддерживаемого резкими звуками ударов бича. «На синем поле, неровно окаймленном желтым ободом, в центре его возникает красная точка. Белые нити тянутся к ней из углов. Яркий овал мечется по синему полю во всех направлениях. Но к красной точке он подойти не может: чем ближе он к ней подходит, тем ему труднее: очень приблизясь, он отскакивает быстро назад. Тогда носится он возбужденно по всему синему полю. Белые нити содрогаются и частью убегают в углы. Но, набравшись новых сил, тянутся они постепенно опять к красной точке. Это повторяется несколько раз. И каждый раз при этом красная точка дрожит, то увеличиваясь в размере, то уменьшаясь... Треск и взрыв колеблют синее поле. Синее исчезло. Поле стало красным, пылая сильным дрожанием. Зеленый овал исчез. Также белые

нити... Ряд пестрых пятен показывается в различных сочетаниях на разных местах. Красное меркнет. Направо, довольно низко, у края вырастает быстро из точки большой зеленый круг. Вся картина приходит во вращение: она становится на левый бок, который делается ее низом. Поворот за поворотом во все растущем темпе. Вся картина вертится как колесо справа налево. Слышится щелканье бича – все чаще и чаще. Вращение – все быстрее. (Выстрел) Темнота и тишина»<sup>29</sup>.

Необходимо отметить пространственную свободу света в «Фиолетовом». Он то становился мутным, туманным, «мятым», то охватывал всю сцену, то превращался в «ниточку». Нередко световой луч не только пронизывал пространство сцены или появлялся в ее отдельных местах, но и уходил в зрительный зал. В третьей картине подобное блуждание света соединялось с ироничным передразниванием музыкального инструмента человеческого голосом. «Низкие задумчивые звуки фагота: брлллл...брлллл...бр лллл...ууууу...Из средней задней декорации выходит мягкий красно-пурпуровый свет, падает в зрительный зал и бродит там с места на место – то плавно, то толчками, делая неожиданные скачки. Низкий человеческий голос как бы передразнивает фагот. Опять прорывается фиолетовый луч и теперь сразу то вместе, то враздолье звучат фагот и свирель и играют оба света»<sup>30</sup>.

Свободное перемещение светового луча по сценическому и несценическому пространству сопоставлялось с разнообразными акустическими приемами. В музыкальных комментариях часто встречаются замечания об эффектах пения за сценой, в глубине сцены, о громком звучании оркестра, то есть музыка то «отдалялась» от зрителя, то «приближалась» к нему. Так происходило вызревание идеи движения цвета в пространстве и времени наподобие музыкального звучания.

Анализ сценических композиций подтверждает тесную связь живописной и сценической концепций Кандинского. Картина «Пестрая жизнь», которая легла в основу сразу трех сценических замыслов мастера, в свою очередь, являлась для художника одной из ступеней на пути восхождения к цели его творческой жизни – созданию живописной «Композиции»<sup>31</sup>. Через год после создания картины мастер предпринимает первую попытку представить ее сценическое решение в «Голосах» («Зеленый звук»). Практически параллельно, в 1910 году художник создает свои первые три живописные «Композиции». В 1913, за год до начала работы над замыслом «Фиолетовое», мастер создает «Композицию № 7», где уже полностью реализуется свободный полифонический синтез цветовых линий и форм. Можно предположить, что в 1914 году художник в сценографии своей второй сценической компо-



зиции пытается создать реальный пространственно-временной аналог найденного в живописи звучания цвета на полотне. На сцене функцию энергетического цветового потока, подобного музыкальному звучанию, стал выполнять цветной световой луч.

Итак, мы можем заключить, что музыка в сценических замыслах Кандинского играла особую роль. Она являлась обязательным участником синтеза и, олицетворяя «звук» на сцене, могла быть представлена многообразно: звучанием оркестра, человеческим голосом (пением или выразительным проговариванием текста), акустическими и шумовыми эффектами. Кандинский очень ярко представлял и описывал развитие музыкальной линии в либретто. Музыкальные параметры динамики и времени, ритма и движения оказали влияние на развитие действия в сценических композициях. Как и в живописи, в сценических замыслах отразилась заимствованная из музыки и обоснованная в теории идея контрапункта. Наконец, музыка помогла Кандинскому развить его мечту о движении цвета в пространстве и времени.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Кандинский В.В. Текст художника. (Ступени). М., 1918. С. 12-13.

<sup>2</sup> Широко известны музыкально-живописные аналогии Кандинского из шестой главы его трактата «О духовном в искусстве». Например, желтый цвет уподоблялся резкому звуку трубы или фанфар, оранжевый – альты или колокола. Различные оттенки теплого красного – трубе, барабанным ударам, холодно-красного – скрипке, виолончели. Синий – чем темнее становился, тем более «низкие» по звучанию и глубокие по тембру получал характеристики: от флейты (светло-синий, голубой) до контрабаса и органа (темно-синий, «опущенный до пределов черного»). Беззвучным цветом был серый. С ощущением паузы, предзвучания или заключительного молчания связывались представления о белом и черном цветах. «Болезненный и печальный» фиолетовый ассоциировался со звучанием деревянно-духовых инструментов: свирели, фагота или английского рожка. Зеленый был подобен спокойным и «растянутым» звукам скрипки.

<sup>3</sup> Kandinsky. Du theatre. Paris, 1998. P. 31.

<sup>4</sup> Kandinsky. Du theatre. P. 34-35.

<sup>5</sup> Ibid. P. 91.

<sup>6</sup> Ibid. P. 143.

<sup>7</sup> Ibid. P. 111.

<sup>8</sup> Ibid. P. 201.

<sup>9</sup> Ibid. P. 115.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid. P. 25.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid. P. 27.

<sup>14</sup> Цит. по: Турчин В. «Жёлтый звук» – синестезическая концепция В.В. Кандинского // Декоративное искусство. 1993. № 1-2. С. 25.

<sup>15</sup> Текст этой пьесы Кандинский был вынужден оставить вместе с другими своими рукописями и картинами в Мюнхене из-за начала войны. Лишь в 1926 году художник смог получить его назад.

<sup>16</sup> Б.М. Соколов называет «Зеленый звук» первой редакцией «Фиолетового». См.: Соколов Б.М. Поэтический альбом В. В. Кандинского «Звуки»/»Klänge» и проблема культурного двуязычия // Россия и Германия (Випперовские чтения 1996 года). М., 2000. С. 208-242.

<sup>17</sup> Kandinsky. Du theatre. P. 219.

<sup>18</sup> Kandinsky. Du theatre. P. 243.

<sup>19</sup> Ibid. P. 257.

<sup>20</sup> Ibid. P. 219.

<sup>21</sup> Кандинским положен на музыку именно этот отрывок пьесы.

<sup>22</sup> Kandinsky. Du theatre. P. 231. Курсив наш.

<sup>23</sup> В авторском примечании к пятой картине имеется следующий комментарий: «За сценой женский голос (контральто) также громко и с акцентами: О-о-о(!)-о(!!)-о(!!!)-т-вра-ти-и-и-и у(!)-хо(!!)» См.: Kandinsky. Du theatre. P. 255.

<sup>24</sup> Ibid. P. 247, 261.

<sup>25</sup> Именно эта картина была заимствована Кандинским практически полностью из «Зеленого звука» (Голосов), что может указывать на постоянный интерес мастера к сценической реализации темы.

<sup>26</sup> См., напр.: Kandinsky. Du theatre. P. 213; Автономова Н.Б. Сценические композиции В.В. Кандинского // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр. М., 2000. С. 108.

<sup>27</sup> Kandinsky. Du theatre. P. 230-231.

<sup>28</sup> Ibid. P. 233.

<sup>29</sup> Ibid. P. 272 – 273.

<sup>30</sup> Ibid. P. 245.

<sup>31</sup> Кандинский В. Текст художника. (Ступени). С. 25.